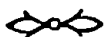
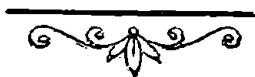


გრიგოლ ჯიჯნაძე



მედიკინის

სტილის საკითხები



სტალინის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემლობა

19 ~ თბილისი ~ 57

ი რ წ მ უ ნ ე ბ ე ა ნ :

სტილისტიკას შეუძლია აღწეროს სტილის სხვადასხვა საშუალება; მას შეუძლია განასხვავოს სტილის სხვადასხვა ტიპი: გაშლილი და მოკვეცილი, ფართო და ვიწრო, სადა და მალაღმარდოვანი; სტილისტიკას შეუძლია ურთიერთისგან ცალკეულ ქმნილებაშივე გაარჩიოს სტილი დროისა, ეპოქისა და ინდივიდუალისა; მას იმ ფარული სულიერი კავშირების მიგნებაც ძალუძს, რომლებიც სტილის ცალკეულ ნოვლებებს ასაზრდოებენ. მოკლედ: სტილისტიკას შეუძლია განიხილოს სტილის სამყარო ისე, როგორადაც ის მოცემულია. მაგრამ ერთი რაიმეა მიუღწეველი სტილისტიკისათვის: მას არ შეუძლია გამოიტანოს მიუდგომელი მსჯავრი, თუ როგორია კარგი და როგორია ცუდი სტილი. ამიტომ არ შეუძლია სტილისტიკას იმის დაწესება, თუ როგორი უნდა იყოს სტილი, — საერთოდ.

ნ უ თ უ ნ ა მ დ ვ ი ლ ა დ ა ს ე ა ე ს ?

წინასიტყვაობის შავიერ VII — VIII
 შესავალი. ზოგიერთი ცნობა სტილის შესახებ მოძღვრებათა ისტორიიდან (§§ 1 — 51) 1—26

ნაწილი პირველი. შეტყუვლების სტილის ზოგიერთი ტენდენციის შესახებ
 თავი I. პრობლემის დაყენება (§§ 52 — 65) 29—40
 თავი II. ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია და მისი გამოვლენის ძირითადი სახეები (§§ 66 — 88) 41—82
 თავი III. ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ტენდენცია (§§ 89—108) 83—111
 თავი IV. შეტყუვლების სტილური ტენდენციები ენათმეცნიერების მონაცემთა მიხედვით (§§ 109—121) 112—135
 თავი V. სტილურ ტენდენციათა მოქმედების განმსაზღვრელი პირობების შესახებ (§§ 122—129) 136—143

ნაწილი მეორე. სტილისტური მიდგომის ზოგიერთი სახეობის შესახებ
 წინასწარი შენიშვნები (§ 130) 147

თავი VI. რომანტიკულ და რეალისტურ სტილთა ურთიერთობის ისტორიიდან ქართულ ლიტერატურაში (§§ 131—161) 148—184
 თავი VII. გოგოლისებური ქართულ ლიტერატურაში (§§ 162 — 174) 185—201

ნაწილი მესამე. ზოგიერთი მწერლის მუშაობის ინდივიდუალური მანერისა და სტილის შესახებ

თავი VIII. როგორ მუშაობდა ნიკოლოზ ბარათაშვილი (§§ 175 — 193) 205—223
 თავი IX. ვეაჟ-ფშაველას პროზის სტილი (§§ 194 — 220) 224—248
 თავი X. დავით კლდიაშვილის სტილი (§§ 221—231) 249—268
 თავი XI. გიორგი ლეონიძის პოეტური სტილი (§§ 232—264) 269—302
 თავი XII. ქართული ლირიკის განვითარების ერთი ასპექტი (§§ 265—270) 303—328

ВОПРОСЫ СТИЛЯ РЕЧИ (резюме) 329—366
 პირთა საძიებელი 367—372

წინასიტყვაობის მაგიერ

ამ წიგნის ზოგი თავი სხვადასხვა დროს იყო წაკითხული ჩვენი უნივერსიტეტის, რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტის და თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო სხდომებსა და სესიებზე. წიგნის პირველი ნაწილი თითქმის მთლიანად იქნა წაკითხული საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის დ. უზნაძის სახელობის ინსტიტუტში 1951 წელს; ერთობ შემოკლებული სახით დაიბეჭდა წიგნის IX და XI თავები ჟურნალში „კომუნისტური აღზრდისათვის“ (1955, № 10) და ჟურნალ „მნათობში“ (1956, № 7).

ამ გარემოების აღნიშვნას თავისი მიზანი აქვს, სახელდობრ, ის, რომ, თუ ამ წიგნის პირველი ნაწილი გარკვეული საკითხის უფრო მონოგრაფიულ განხილვას შეიცავს, იგივე არ ითქმის მისი მეორე და მესამე ნაწილების შესახებ: საერთო მიზანდასახულების ფონზე მათ უფრო ცალკეული ნარკვევების სახე აქვთ, თუმცა ამ შემთხვევაშიაც იმას ვცდილობდით, რომ დიდად არ გავშორებოდით წიგნის პირველ ნაწილში განვითარებული თვალსაზრისის ფარგლებს.

რასაკვირველია, ამ წიგნიდან მკითხველი არ შეიძლება მოელოდეს სტილის საკითხების ასე თუ ისე სრულ განხილვას, რამდენადაც მეტისმეტად ფართოა სტილისტიკის სფერო და თან მოხაზულიც კი არაა იმ საკითხთა წრე, რომელთაც ცოდნის ეს დარგი უნდა მოიცავდეს. ჩვენი მიზანი მხოლოდ იმაში მდგომარეობდა, რომ გარკვეული კუთხით მივდგომოდით მეტყველებითს მოვლენებს და მიგვეთითებინა იმ ტენდენციებზე, რომლებიც აქტიურად მონაწილეობენ და განსაზღვრავენ მეტყველების პროცესის გარეგნულ ფორმას.

მკითხველი ადვილად შეამჩნევს, თუ რამდენად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენთვის იმ მოძღვრებას, რომელიც ფსიქოლოგიური პროცესთა შესახებ პროფესორმა დიმიტრი უზნაძემ (1886 -- 1950)

ჩამოაყალიბა. კერძოდ, განსაკუთრებული მადლობით აღვნიშნავთ იმ წამახალისებელ რჩევას, რომელიც 1947 წელს მოგვცა პროფ. დ. უზნაძემ და ამით გაგვაბედინა ხელი მოგვეკიდა ასეთი წიგნის დაწერისათვის.

დასასრულ, დიდ მადლობას მოვასხენებთ იმ ამხანაგებს, რომლებმაც ხელნაწერში წაიკითხეს ეს წიგნი და არა ერთი და ორი შენიშვნა მოგვაწოდეს.

ბრ. კიკნაძე

თბილისი
აგვისო, 1957

ზოგიერთი ცნობა სტილის შესახებ მოძღვრებათა ისტორიიდან

§ 1. მეტყველების სფერო და, კერძოდ, მხატვრული მეტყველება ძველთაგანვე იყო გადაქცეული დაკვირვება-შესწავლის საგნად. იმ სიტყვათა და გამოთქმათაგან, რომლებსაც მეტყველების ნაირსახეობათა დასახასიათებლად იმარჯვებდნენ და იმარჯვებენ, ყველაზე უფრო ფართო შინაარსი იგულისხმებოდა და იგულისხმება გამოთქმაში — „მეტყველების სტილი“. ამასთანავე, და სწორედ იმის გამო, რომ ეს გამოთქმა თითქმის ყოველსმომცველი გაზადა, ძნელი შეიქნა მისი ფარგლების განსაზღვრა, მისი საკუთრივი შინაარსის შემოფარგვლა, ე. ი. ძნელი აღმოჩნდა „სტილის“ აყვანა მეცნიერული ცნების დონეზე.

მაგრამ საინტერესოა, რომ ამ გარემოებას სრულიადაც არ გამოუწვევია უარისთქმა ამ სიტყვის გამოყენებაზე. პირიქით, რაც დრო გავიდა, მით უფრო მეტი მნიშვნელობა მიენიჭა მას. მით უფრო გაიზარდა ამ სიტყვით ოპერირების შენახვევები. მეტიც: ახლა შეუძლებლად არის მიჩნეული სტილისტურ მხარეთა გათვალისწინების გარეშე მეტყველების რომელიმე სახეობის, რომელიმე მხატვრული ნაწარმოების ანდა მწერლის ასე თუ ისე დამაკმაყოფილებელი სისრულით დახასიათება. ერთი სიტყვით, სტილის საკითრი სხვადასხვა მეცნიერული დისციპლინის კვლევის უაქტუალურეს საკითხთა წრეშია მოქცეული. სათანადო დისციპლინები — ლიტერატურათმცოდნეობა, ხელოვნებათმცოდნეობა, ენათმეცნიერება — სწავლობენ მას და ამ შესწავლისაგან ნაყოფიერ შედეგებსაც მოკლიან, თუმაჲა ჯერ ვერც სტილის ცნების განსაზღვრა მოხერხდა და ვერც იმ თვალსაზრისთა გამოკვეთა, რომლებითაც მას, სტილის შესწავლას, სხვადასხვა მეცნიერება უნდა მიუდგეს.

ქვემოთ სულ მოკლედ დავახასიათებთ ამ მხრივ მოპოვებულ, ჩვენთვის ხელმისაწვდომ შედეგებს და ამ ნიადაგზე ვეცდებით იმის გათვალისწინებას, თუ როგორი შეიძლება იყოს სტილის შესწავლის ერთი, ჩვენი აზრით, მთავარი ასპექტი.

§ 2. სტილის საკითხებზე მსჯელობა ანტიკურ სამყაროში თავდაპირველად პრაქტიკული ინტერესებით იყო გამოწვეული და განსაზღვრული: იმ მნიშვნელობის გამო, რაც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მათ მკვერამეტყველებას ეკირა, მოაზროვნეთა გულისყური უფრო ამა თუ იმ რჩევისაკენ იყო მიმართული, ვიდრე თეორიული პრობლემების გაშუქებისაკენ. ასე, მაგალითად, ძველი დროიდანვეა ცნობილი მოთხოვნა, რომ მკაფიო და ხაზგასასმელი სიტყვები ნოქციულ იქნეს ფრაზის ბოლოს, რათა კი არ იკლებდეს, არაეღ იზრდებოდეს მეტყველების შემოქმედებითი ძალა; არსებითად, ასეთივეა მოთხოვნა, რომ მრავალგზის არ იქნეს გამეორებული ბგერა ს, რადგან ბერძნები მას კეთილზმოვნად არ თვლიდნენ; ამავე გარემოებით არის შეპირობებული ის მოთხოვნაც, რომ დაუშვებელია თანხვედრა ერთი სიტყვის დაბოლოებისა მომდევნო სიტყვის დასაწყისთან და ა. შ. რასაკვირველია, ამ — და სხვა ამ რიგის — რჩევას შემდგომში თეორიული დასაბუთების ცდაც ახლავს, მაგრამ, როგორც უკვე აღინიშნა, პირველ ხანებში ამდაგვარ მოთხოვნათა განხილვა თეორიულ სიბრტყეზე არ მიმდინარეობდა.

§ 3. მხოლოდ თანდათანობით გამოიკვეთა თეორიულ პლანში სტილის საკითხების გაშუქების საპიროვნება და ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია არისტოტელის დამსახურება. არისტოტელმა გაითვალისწინა წინამორბედ და თანამედროვე ავტორთა მსჯელობანი სტილის შესახებ და ჩამოაყალიბა სტილის შედარებით გამართული თეორია.

სტილის საკითხებზე არისტოტელის თვალსაზრისის გასათვალისწინებლად ჩვენთვის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია ნიკი „რიტორიკის“ მესამე წიგნის პირველი ნაწილი და „პოეტიკის“ ზოგიერთი ადგილი.

§ 4. „რიტორიკაში“ არისტოტელი მიუთითებს რამდენიმე საკითხზე, რომლებიც უნდა იქნეს განზილული ორატორულ მეტყველებაზე მსჯელობის დროს. ეს საკითხებია: ა) საიდან წარმოიშობა და მომდინარეობს დარწმუნების საშუალებანი? ბ) როგორია და როგორი უნდა იყოს სტილი? და გ) როგორ უნდა აიგოს მეტყველების ნაწილები?

¹ ი. არისტოტელი, პოეტიკა, ს. დანელიას თარგმანი, წინასიტყვაობა და კომენტარები, თბილისი, 1941 წ.: А р и с т о т е л ь, Р е т о р и к а, к н и г а т р е т ь я, пер. Платоновой; Сб. Античные теории языка и стиля, М.-Л., 1936 г.; Сб. Античные мыслители об искусстве, изд. второе, 1938 г.

§ 5. როგორც ჩანს, მკვერმეტყველებისადმი არისტოტელის მიდგომაც პრაქტიკულია: საკითხი ეხება მსმენელის დასარწმუნებელ საშუალებებს, იმას, თუ რანაირადაა შესაძლებელი მსმენელის ვადმოყვანა იმ პოზიციასზე, რომელსაც მკვერმეტყველი იცავს, იმას, თუ რანაირად შეიძლება იქნეს გამოწვეული და შემუშავებული მსმენელში ესა თუ ის შეხედულება. არისტოტელი პირდაპირ ამბობს, რომ სტილი, როგორც ასეთი, თავის თავშივე კი არ შეიცავს კვემპარიტებას, არამედ იგი აუცილებელია დარწმუნება-დამტკიცებისათვის; არისტოტელის შეხედულებით, თვით სტილი არაფერს კვატებს აზრის კვემპარიტებას, ის მხოლოდ უფრო მისაწვდომად ხლას აზრს. მართალია, რაიმეს გარკვევისათვის აქვს მნიშვნელობა იმას, ამბობს არისტოტელი, ასე ვიტყვი, თუ ისე, მაგრამ არც ისე დიდა ამის მნიშვნელობა, როგორც ფიქრობენო. გამოთქმის ნაირობა გარეგნულ მხარეს განეკუთვნება და მსმენელს ეხება. ასე რომ, სტილისათვის განსაკუთრებული ღირებულების მინიჭება იმის შედეგია, რომ მსმენელი ახლა სწორედ გარეგნულ მხარეს აქცევს ყურადღებასო. უკანასკნელ გარემოებას არისტოტელი მსმენელის ზნეობრივი დაცემის გამოხატულებადაც კი თვლის. მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ფაქტია: მეტყველებამ რომ საჭირო შთაბეჭდილება მოახდინოს, არ არის ჭაკმარისი მხოლოდ იმის ცოდნა, თუ რა უნდა ითქვას, არამედ აუცილებელია ეს სათანადოდ ითქვას.

ამგვარად, მართალია, არისტოტელი გზადგზა სტილის თეორიულ საკითხებსაც ეხება, მაგრამ სტილის განხილვა მას მომეტებულად მაინც პრაქტიკულ-გამოყენებითს პლანში აქვს მოკემული: არისტოტელის უპირველესი მიზანი იმში მდგომარეობს, რომ დაახასიათოს ის საშუალებანი, რომლებიც უზრუნველყოფენ ზემოქმედებას მსმენელსა და მკითხველზე. მეცნიერების ამოცანა ამ საშუალებათა დახასიათებაში მდგომარეობს. მოხდენილი და დახვეწილი გამოთქმების შექმნა ნიჭიერი ანდა უკვე გაწაფული ადამიანის საქმეა, ხოლო მეცნიერების საქმეა იმის ჩვენება, თუ რაში მდგომარეობს ამნაირი გამოთქმების თავისებურებანიო, — ამბობს არისტოტელი.

§ 6. პირველი და მთავარი მოთხოვნა, რომელსაც სტილი უნდა აკმაყოფილებდეს, ეს მისი სიცხადე ანუ სინათლეა. სტილის ღირსება მის სიცხადეში მდგომარეობსო, — წერს არისტოტელი და ამის საბუთად ის იმაზე მიუთითებს, რომ, თუ მეტყველება ნათელი არ არის, მაშინ იგი თავის მიზანს ვერ აღწევს. არისტოტელის მიხედვით, მეტყველების ყველა სხვა მხარე — დაწყებული სიტყვათა ბგერითი შედგენილობით და დანთავრებული მეტყველების რიტორ-

თა და აერიოდებით — სტილის ამ ძირითადი ღირსების თვალსაზრ-
სით უნდა იქნეს განხილული და შეფასებული.

სიცხადისა თუ სინათლე-მკაფიობის მოთხოვნას ანტიკურ სტი-
ლისტიკაში არისტოტელამდეც აყენებდნენ (მაგალითად, მწერლები
ისოკრატეს სკოლიდან, როგორც ამას კვინტილიანე აღნიშნავს), მაგ-
რამ საგულისხმო ისაა, რომ ნამდვილად არისტოტელმა დაუქვემდ-
ბარა მეტყველების ყველა ზევა თვისება სიცხადის პრინციპს და
უკანასკნელით განაზღვრა მათი მნიშვნელობა-ღირსება.

თავის შრომაში არისტოტელი ჩერდება ისეთ შემთხვევებზე,
რომლებიც ხელს უშლიან სტილის სიცხადეს, ე. ი. იწვევენ მეტყვე-
ლების გაბუნდოვანებას აქედან გამომდინარე შედეგით: შთაბეჭდა-
ლების შესუსტებით. მათ შორის იგი აღნიშნავს, მაგალითად, კავში-
რების არამართებულ ხმარებას, აღწერითი გამოთქმების გამოყენე-
ბას, ნაცვლად საგნის უშუალო სახელისა, ორაზროვან გამოთქმებს
(თუ ეს განზრახ არ არის მომარჯვებული), ზოგად-ზოგადი ფრაზე-
ბით ლაპარაკს, ორი სხვადასხვა ცნებისათვის ისეთი გამოთქმის გა-
მოყენებას, რომელიც ორივეს არ უდგება (მაგალითად, არ ივარგებს,
თუ ვიტყვი „ბგერა დაინახა“, მაგრამ შეიძლება ითქვას „ბგერა
შენიშნა“) და ა. შ.

§ 7. არისტოტელი საგანგებოდ განიხილავს მეტყველების სტი-
ლის რავგარობის საკითხს იმის მიხედვით, თუ რა საგანზეა ლაპა-
რაკი. ის წერს, რომ სტილი მაღალი ან დაბალი კი არ უნდა იყოს,
არამედ უნდა შეეფერებოდეს მეტყველების საგანს. ამ პრინციპის
შესაბამისად ამბობს არისტოტელი, რომ პოეტური სტილი, მართა-
ლია, არ არის დაბალი სტილი, მაგრამ ის არ შეეფერება ორატორულ
ნეტყველებას, რომელიც აგრეთვე არ არის დაბალი სტილის ნაშ-
ეი. ეს გარემოება კი შეპირობებულია მით, რომ, საერთოდ, მხოლოდ
ბუნებრივს შეუძლია დარწმუნება, ხოლო ხელოვნური კი, პირიქით,
არადამარწმუნებელია. არისტოტელი მიუთითებს, რომ სტილის შერ-
ჩევა მოითხოვს საგანგებო დაკვირებას. წინასწარ არის მოსაფიქრე-
ბელი. თუ ისეთნაირადვე რა მოუხდება მოხუცს, როგორც ქაბუქს
უდგება მეწამული ფერის წამოსასხამი, ვინაიდან ერთსა და მეორეს
ერთი და იგივე არ შეეფერება. არისტოტელი საგანგებოდ ჩერდება
ამ მომენტზე მაშინაც, როდესაც პროზაულსა და პოეტურ მეტყვე-
ლებათა შორის არსებულ განსხვავებას ეხება. ამ შემთხვევაშიაც
იურობს იგი, რომ უიოგო იქნებოდა, თუ ადამიანი ერთობ უმნიშ-
ნლო საგნებზე მაღალ-მაღალი სიტყვებით ილაპარაკებდაო.

ამასთან დაკავშირებით ისიც აღსანიშნავია, რომ მეტყველების
ახლობა თვით მეტყველ სუბიექტსაც უნდა შეეფერებოდეს. მაგალი-

თად, წერს არისტოტელი, ჰიპერბოლებს ხშირად მიმართავენ ატრ-
კელი რიტორები, მაგრამ ხანშიშესული კაცისათვის მათი გამოყენება
არ არის შესაფერისიო. საერთოდ, არისტოტელი არა ერთხელ იმე-
ორებს იმ აზრს, რომ სტილი უნდა შეეფერებოდეს საგნების ბუნე-
ბას, ვინაიდან მხოლოდ ჰაშინ არის შესაძლებელი, რომ მან ნამდვი-
ლად ასახოს, გამოხატოს საგანთა ხასიათი.

§ 8. ორატორული მეტყველების სტილი და პოეზიის სტილი,
როგორც ფაქტები მოწმობენ, ურთიერთისაგან სავსებით განსხვავ-
დებიანო, ამბობს არისტოტელი. თვით ტრაგედიის ავტორებიც კი
აღარ სარგებლობენ ახლა იმ საქციელებით, რომელთაც უწინ იყენებდ-
ნენ; ისინი ტეტრამეტრიდან გადავიდნენ იამბებზე, იმიტომ, რომ
ყველაზე მეტად იამბი უახლოვდება სალაპარაკო ენას. მათ, ტრაგე-
დიის ავტორებმა, უკუაგდეს ყველა განოთქმა, რომელიც სალაპა-
რაკო ენას არ შეეფერება, უკუაგდეს გამოთქმები, რომლებითაც
თავდაპირველად ისინი ამკობდნენ თავიანთ თხზულებებს. თუკი
ასე იქცევიან ტრაგედიის ავტორები, მით უფრო მეტად მოეთხოვე-
ბათ ეს ორატორებს, რადგან სასაცილოა იმ აღამიანებისადმი მიბაძ-
ვა, რომლებმაც თვით აიღეს ხელი მასზე, რაააც ახლა სხვები
ბაძავენ.

ამგვარად, არისტოტელის მიხედვით, კარგია ის სტილი, რომელიც
ნათელია და შეეფერება გამოსასახავ საგანს.

§ 9. მაგრამ როგორ შეიძლება იქნეს მიღწეული სტილის ეს სა-
ნათლე და ის, რომ იგი საგანს შეეფერებოდეს?

არისტოტელი ჩამოთვლის და ახასიათებს ასეთ პირობათა მთელ
წყებას. როგორც უკვე ითქვა, აზრს აბნელებს ორაზროვანი გამოთქ-
მები, თუ ისინი განზრახ არ არის გამოყენებული; ბუნდოვანება
შეიძლება იმის შედეგიც იყოს, რომ გამოყენებულია ზოგად-ზოგადი
ფრაზები, როგორც ამას წინასწარმეტყველები სჩადიან, რათა შეე-
დომა რაც შეიძლება ნაკლებად იქნეს მოსალოდნელი; ბუნდოვან
მეტყველებასთან გვაქვს საქმე მაშინაც, თუ აღამიანი ერთბაშად
მოიწადინებს ბევრის თქმას და დასაწყისშივე არ მიაქცევს იმას,
რაც საჭიროა.

„რიტორიკაში“ არისტოტელი მიუთითებს იმ საშუალებებზე,
რომლებიც მეტყველების სტილს აღმკობესებენ ნსმენელსა და
მკითხველზე შთაბეჭდილების მოზდენის თვალსაზრისით.

რაკი სტილის ვარგისობას განსაზღვრავს ის, თუ რამდენად
შეეფერება იგი გამოსახატავ საგანს, თუ ეს არის მისი ბუნებრიობის
პირობა, სრულიად უეჭველია, რომ კარგი სტილისტი ის აღმოჩნდე-
ბა, ვისი მეტყველებაც პრეტენზიულობისაგან იქნება თავისუფა-

ლი. ამიტომ წერს კიდევ არისტოტელი, რომ თავის ოსტატობას ეს ფარავს კარგად, ვინც თავის სიტყვას ყოველდღიური სასაუბრო მეტყველებიდან აღებულ გამოთქმათაგან ადგენსო, და ამის პირველ ნიმუშად ევროპიდეს ასახელებს.

მაგრამ ასეთი გზა ყოველთვის და ყველა შემთხვევაში როდია ეფექტური. როდესაც საგნები და პიროვნებანი რამდენადმე დაკვილებული არიან ცხოვრების პროზიდან, მაშინ საჭიროა ენას მიეცეს უცხოური იერი, რადგან ადამიანებში გაოცებას იწვევს ის, რაც შორიდან მოდის, ხოლო ის კი, რაც გაოცებას აღძრავს, სასიამოვნოა. ასეთი ენა გამოსადეგია პოეზიაში, ვინაიდან, საერთოდ, პოეზიის საგანი უფრო ამაღლებულია.

§ 10. არისტოტელის მიხედვით, სტილს მაშინ აქვს საჭირო თვისებანი, როდესაც იგი გრძნობებითაა სავსე, როდესაც საგანი ნამდვილად განცდილია, როდესაც მეტყველი მნიშვნელოვან საგანზე არ ლაპარაკობს ზერელედ და წვრილმანებზე კი ამაღლებულად და საზეიმო სიტყვებით, და როდესაც უბრალო და მარტივ სიტყვასთან არ არის მიკერებული „საკაული“. ეს ნიშნავს, რომ კარგი სტილისათვის დამახასიათებელია ის, რასაც ჩვენ ზომიერებას ვუწოდებთ.

§ 11. არისტოტელი საგანგებოდ ეხება მეტყველების რიტმისა და მეტრის საკითხებს. იგი მათ უწოდებს სტილის ფორმას. არისტოტელის აზრით, სტილი არც მეტრული უნდა იყოს და არც ურიტმო. როდესაც სტილი მეტრულია, მეტყველებას არ მოეპოვება დამარწმუნებლობა, ვინაიდან გამოგონილის შთაბეჭდილებას ახდენს და, ამასთანავე, იწვევს მსმენელის ყურადღების გადატანა-გადანაცვლებას მსგავს ელემენტთა ამაღლება-დადაბლებათა გამეორებაზე. მეტრულობა მეტყველებას ლექსად აქცევს და მსმენელი ამაში ხედავს მის ნაძალადეობას. იგივე არ შეიძლება ითქვას რიტმის შესახებ. რიტმს მოკლებულ სტილს დაუმთავრებელი სახე აქვს, ხოლო საჭიროა, რომ მას ჰქონდეს დამთავრებული სახე, რადგან ყველაფერი. რაც დაუმთავრებელია, არასასიამოვნოა და გაუგებარი. დამთავრებულ სახეს კი სტილს აძლევს რიტმობრივი შესაბამისობა, ხოლო რიტმის მოვალეობას კი სტილის შემთხვევაში სწორედ რიტმი ასრულებს.

§ 12. „რიტორიკაში“ არისტოტელი ვრცლად ახასიათებს და ასაბუთებს ორ სტილს, რომელთაგან ერთს იგი უწყვეტ სტილს უწოდებს, ხოლო მეორეს — პერიოდულს. უწყვეტი ეს ისეთი სტილიაო, ამბობს არისტოტელი, რომელსაც არ უჩანს ბოლო (დასასრული), უკეთუ არ მთავრდება ის საგანი, რომელზედაც ლაპარაკია.

ეს სტილი, ასე ვთქვათ, დაუსრულებელი მეტყველებითი ფორმაა, ხოლო უსიამოვნოა, როდესაც ვერ ვგრძნობთ დასასრულს, ე. ი. ვერაზურს ვერ ვუაზლოვდებით. უწყვეტი სტილი უსიამოვნოა სწორედ თავისი დაუსრულებლობის გამო, ვინაიდან ადამიანს სურს დასასრულის დანახვა. უწყვეტი სტილისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას და გამოწვეულ განცდას არისტოტელი ადარებს მორბენალის მდგომარეობას. მორბენალებს, ამბობს არისტოტელი, ღონე ეცლებათ და სული ესუთებათ მოსახვევებში—მაშინ, როდესაც ადრე ისინი ვერ გრძნობდნენ დალილობას, რადგან მანამდე გასარბენი მანქანის საზღვარს ხედავდნენო. სწორედ ანის ანალოგიურია უწყვეტი სტილი: მის დასასრულს ვერ ვხედავთ — ეს გექანცავს და უსიამოვნო გრძნობას იწვევსო.

პერიოდული სტილის დახასიათებისას არისტოტელი განმარტავს, თუ რა არის პერიოდი. მის ქვეშ იგი გულისხმობს ისეთ ფრაზას, რომელსაც თავისთავად ეტყობა, რომ აქვს დასასრული, ფრაზას, რომლის ზომას ადვილად ვხედავთ და ვწვდებით. ასეთი სტილი არსებითად განსხვავდება უწყვეტი სტილისაგან. თუ უკანასკნელო, როგორც ვთქვით, უსიამოვნოა, პერიოდული სტილი სასიამოვნოა და გასაგები. სასიამოვნოა ის იმიტომ, რომ მსმენელს ყოველთვის ჰგონია, რომ რაღაცას სწვდა, რომ მისთვის რაღაც დამთავრდა; ხოლო გასაგებია ასეთი სტილი იმიტომ, რომ იგი ადვილად დასამახსოვრებელია. პერიოდებისაგან შემდგარ მეტყველებას აქვს რიცხვი, რიცხვი კი უფრო ადვილად დასამახსოვრებელია. უკანასკნელი გარემოების საილუსტრაციოდ არისტოტელი მიუთითებს იმაზე, რომ ლექსებს უკეთ იმახსოვრებენ, ვიდრე პროზას, რადგან ლექსებს აქვს რიცხვი, რომლითაც შესაძლებელია მათი გასოვნა.

მაგრამ არც ამით ამოიწურება პერიოდული სტილის ყველა თვისება. იმისათვის, რომ სტილი ნამდვილად შეიცავდეს პერიოდული სტილის ყველა ღირსებას, საჭიროა რიგი მომენტის გათვალისწინება. ამ მხრივ, პირველ ყოვლისა, აუცილებელია, რომ თვითონ პერიოდი კი არ იხლიჩებოდეს, არამედ მთავრდებოდეს ანართან ერთად. ამის გარდა, საჭიროა, რომ პერიოდი, ისევე როგორც მისი წევრები, არც შეკვეცილი იყოს და არც გაქიანურებული. საქმე ისაა, რომ მოკლე ფრაზა ხშირად იწვევს მსმენელის ბორძიქს. მართლაცდა, როდესაც მსმენელი ჯერ კიდევ წინ მიისწრაფვის, იმ საზღვრისაკენ. რომლის შესახებ მას თვითონ აქვს წარმოდგენა, მოკლე ფრაზის გამო, — მეტყველების შეწყვეტისა ანდა მოკვეცის გამო, — უკან ვარდება. ამ შემთხვევაში ის წინააღმდეგობას ხვდება და თითქოს ბორძიკობს. აი, ეს ნაკლი აქვს მოკლე ფრაზას. მაგრამ გაქი-

ნურებულა, გრძელი ფრაზებიც არ ვარგა, რადგან მაშინ მსმენელი უკან რჩება. აქ ჩვენ იმის მსგავს მდგომარეობასთან გვაქვს საქმიე, როდესაც აღამიანები სეირნობენ და სეირნობისას ზოგიერთნი სტილდებიან დანიშნულ საზღვარს: ამით ისინი უკან იტოვებენ მათ, რომლებიც მათთან ერთად სეირნობენ.

§ 13. ამგვარ სტილთა შედარებით ზოგად დახასიათებასთან ერთად არისტოტელი კონკრეტულ მითითებებსაც იძლევა სტილის გამომუშობებისებელ საშუალებათა შესახებ. მაგალითად, ის ამბობს, რომ მეტყველებაში უკეთესია ისეთი გამოთქმები, რომლებიც საგანს თვალსაჩინოდ გვიდგენენ, ხოლო გამოთქმის თვალსაჩინოება არის საგნის გამოსახვა მის მოქმედებაში. ე. ი. ისეთი გამოთქმების შერჩევაა საჭირო, რომლებიც საგანს მისი მოქმედების პროცესში გამოხატავენ.

§ 14. ჩვენთვის ისიც საინტერესოა, რომ არისტოტელი არ ივიწყებს მოულოდნელობის მნიშვნელობას სტილისაგან მიღებული სიამოვნებისათვის. ლექსის მაგალითზე ამბობს ის, რომ ხშირად სიამოვნების წყარო ისაა, რომ ლექსი ისე არ მთავრდება, როგორც ამას მკითხველი მოელოდაო.

§ 15. არისტოტელი მხედველობიდან არ უშვებს არც მეტყველების კონტრასტულ წყობას ანუ კონტრასტულ პერიოდებს. მათ იგი უწოდებს ურთიერთდაპირისპირებულ პერიოდს, რომლის ყოველ წყვილ წევრში ერთი საწინააღმდეგო დგას მეორის გვერდით ანდა ერთი და იგივე წევრი უერთდება ორ საწინააღმდეგოს (მაგალითად: „მან სამსახური გაუწია ამათაც და იმათაც, მათაც, ვინც დარჩა, და მათაც, ვინც მას გაჰყვა“). არისტოტელი გარკვეულად იწინებს ასეთ პერიოდს, რადგან ურთიერთდაპირისპირებული პერიოდები მეტად გასაგებია საერთოდ, ხოლო თუ ისინი ერთიმეორის გვერდით დგანან, ამით კიდევ უფრო გასაგები ხდებიანო.

§ 16. საგანებოდ ენება არისტოტელი შედარებისა და მეტაფორის მნიშვნელობას სტილისათვის, ისევე როგორც ჰიპერბოლების მნიშვნელობას, ოღონდ უკანასკნელთა გამოყენების შეზღუდვაში განსაკუთრებული ზომიერების დაცვის საჭიროებას აღნიშნავს.

§ 17. არისტოტელი ჩერდება იმ განსხვავებაზე, რომელიც, მასი აზრით, ზეპირსა და წერილობითს მეტყველებას შორის შეიმჩნევა. წერიითი მეტყველების სტილი, ამბობს არისტოტელი, ყველაზე ზუსტია, ხოლო პოლემიკური (ზეპირი) სტილი — ყველაზე აქტიურია. რომ ეს სტილები ერთმანეთისაგან მართლაც გამოირჩევა, კარგად ჩანს მათი ურთიერთშედარებიდან: ზეპირი შევიძრების წესით მიმდინარე მეტყველების წერილობითი ტექსტი რომ ავიღოთ, ისინი

ჩვენ მშრალად მოგვეჩვენება. ასევე, ორატორთა სიტყვები, მაშინაც კი, როდესაც მათ წარმატება ხვდათ, წერილობით ფორმაში ოსტატური სიტყვების შთაბეჭდილებას არ ახდენენ. ამის მიზეზია, მაგალითად, ის, რომ კავშირებით შეუერთებელი გამოთქმები და ერთი და იმავეს გამეორება ჰამართლიანად არის უკუგდებულ. წერილობითს მეტყველებაში, ხოლო ზეპირმეტყველებაში კი არა. პირიქით, მათ ორატორები ხშირადაც მიმართავენ, რადგან დეკლამაციის სხვადასხვა ხერხის მომარჯვება სწორედ მათ გულისხმობს.

§ 18. არისტოტელი სტილის გაუმჯობესებისაკენ მიმართულ სხვა მრავალ შენიშვნასაც გვაწვდის, მაგრამ ჩვენ მათზე აღარ შევჩერდებით. არსებითი მნიშვნელობა ჩვენთვის იმას აქვს, რომ არისტოტელი სტილის წინაშე დარწმუნების ამოცანას აყენებს და ამას შესაბამისად მოითხოვს, რომ სტილი შეეფერებოდეს საგანს, ზომიერებას ამჟღავნებდეს და თავისუფალი იყოს ყოველგვარი პრეტენზიულობისაგან. მართლ ამ პრინციპების წამოყენებამ და დასაბუთებაც კი გვითვალისწინებს იმ მნიშვნელობას, რომელიც სტილის შესახებ არისტოტელის მოძღვრებას უნდა მიეკუთვნოს.

სამი სტილის თეორია¹

§ 19. მიუხედავად იმისა, რომ მოძღვრება სამი სტილის შექაზებ ანუ ე. წ. სამი სტილის თეორია ახალ საუკუნეებში ჩამოყალიბდა, მისი ამოსავალი დებულება უკვე მოიპოვება სტილის თაობაზე გამოთქმულ უძველეს შეხედულებებში.

ეს თეორია ამოზრდილია იმ თვალსაზრისიდან, რომლის მიხედვით, მეტყველების ყოველი ფორმა უნდა შეეფერებოდეს იმას, რაც მეტყველების საგანს შეადგენს. ამ ზოგადი და თავისთავად მართებული დებულებიდან შემდგომში ჩვენ მივიღეთ ისეთი მოძღვრება, რომელმაც მეტყველების გარკვეული სახეობა სავალდებულოდ მიიჩნია გარკვეული სფეროს საგანთა და მოვლენათა წყებისათვის. ე. ი. წამოყენებულ იქნა მოთხოვნა, რომ მხოლოდ მეტყველების ამდაგვარი — და არა სხვაგვარი — ფორმის გამოყენება არის დასაშვები ამა თუ იმ შემთხვევაში. ამგვარად, სტილის ანალიზი ამ მოძღვრებაში შეცვლილ იქნა კატეგორიული მითითებით, თუ რა შეიძლება და რა არ შეიძლება. ეს ნიშნავს, რომ ლიტერატურული ცხოვრების მიმართ სამი სტილის თეორიამ. ასე ვთქვათ. საკანონმდებლო ფუნქცია იკისრა.

¹ ძირითადი წყაროები და ლიტერატურა: М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. VII, М.-Л., 1952 г.; История французской литературы, М.-Л., т. I, 1946; А. И. Ефимов. История русского литературного языка, М., 1954.

საქმე ის კი არ არის, რომ ამ თეორიამ მეტყველების ნაირსახეობათა დაჯგუფება მოახდინა და მათი წარმოღვევა სცადა სამი ძირითად სახეობად, არამედ ნთავარი ისაა, რომ მეტყველების ამ სამი სახეობის აღიარებითა და დაკანონებით შეცვალა მან ერთიანი სალიტერატურო ენისათვის ბრძოლა.

მართლაცდა, თავისთავად, მეტყველების სამი თუ მეტი სტილუს გამოყოფა არც ახალია და არც უარსაყოფი. პირიქით, მეტყველებაზე დაკვირვება ადასტურებს კიდევ მათს არსებობას. მაგრამ საკითხი ეხება არა სტილთა, როგორც ასეთთა, გამოყოფას, არამედ იმას, რომ ერთი ენის შიგნით ყოველ მათგანს თავ-თავისი სფერო აქვს მიჩენილი და ამით მოხსნილია ერთიანი ენის საჭიროების საკითხი. სწორედ ამაში მდგომარეობს სამი სტილის თეორიის არსი, როგორც ეს შემდგომ ხანაში იქნა გააზრებული.

§ 20. როგორია სამი სტილის თეორიის ძირითადი დებულებანი?

ამ თეორიის წარმომადგენელთა თავდაპირველი მსჯელობა მართვისა და ყოველდღიურ დაკვირვებათა გათვალისწინების შედეგია. სახელდობრ, ისინი ამჩნევდნენ, რომ არსებობს განსხვავება ჩვეულებრივს სასაუბრო, სალაპარაკო ენასა და ლიტერატურული ნაწარმოებების ენას შორის; განსხვავებულია სალაპარაკო ენა იმის მიხედვითაც, თუ ვინ მეტყველებს — რომელი სოციალური ფენის წარმომადგენელი, განათლების რა საფეხურზე მდგომი და ა. შ.; განსხვავებულია ნაწარმოების ენა იმის მიხედვით, თუ როგორია მისი მიზანდასახულობა, გვარი და ჟანრი: პროზაული თუ ლექსითი, ეპიკური, დრამატული თუ ლირიკული და ა. შ. ერთი სიტყვით, ამ თეორიისათვის საყრდენია ფაქტიური ენობრივი ვითარება, და ეს ნაშინაც, როდესაც მისი დამცველნი ამ ვითარებაში სათანადოდ ვერ ერკვეიან.

მხოლოდ ამ თვალთ თუ შევხედავთ ზემოხსენებულ თეორიას, უეჭველი იქნება მისი მნიშვნელობა: მასში მოცემულია რთული და მრავალფეროვანი ენობრივი მასალის კლასიფიკაციის ცდა. მართალია, ამ თეორიამ ვერ იპოვა შესაფერისი საკლასიფიკაციო ნიშანი, მაგრამ მეტად საყურადღებოა თვით ფაქტი კლასიფიკაციის საჭიროების აღიარებისა.

§ 21. ენობრივი კლასიფიკაციის ცდას სამი სტილის თეორიაში თავიდანვე დაჰყვა ერთი ძირითადი, არსებითი ხასიათის ნაკლი. სახელდობრ: ეს ცდა განაზღვრული და სავსებით შეპირობებულია იყო იმ მიზნით, რომ დაწესებულიყო, თუ რა სახის, როგორი მეტყველება არის შესაფერისი ამა თუ იმ შემთხვევისათვის. როგორც ჩანს, სამი სტილის თეორიაში ენობრივი მოვლენების კლასიფიკა-

ციხსა და შეფასების პრინციპი თვით ენობრივ მასალაში კი არ იქნა აღმოჩენილი, არამედ მასში გარედან შევიდა. ამან შექმნა საკლასი-ფიკაციო პრინციპის თავზემოხვევის რეალური საფრთხე.

ამ საფრთხემ მაშინვე გამოამჟღავნა თავი, როგორც კი მოთხოვნილ იქნა ენიდან „უბრალო“ სიტყვების გაძევება იმ მოტივით, რომ ისინი „მდაბალნი“ არიან. ეს უკვე იმას ნიშნავდა, რომ სამი სტილის თეორია მაღალი წოდების სამსახურში ჩადგა. ამ შემთხვევაში კი თანმიმდევრული მსჯელობა უკვე იმას მოითხოვდა, რომ ლიტერატურიდან განდევნილიყო ის სიტყვები და გამოთქმები, რომლებაც ამ წოდების ყურთასმენას ასე თუ ისე ეხამუშებოდა. ასეთი მიდგომის ბუნებრივი და აუცილებელი შედეგი ის იყო, რომ სამი სტილის თეორია გადაიქცა ბორკილად სალიტერატურო ენის განვითარებასათვის: ნაცვლად იმისა, რომ ხელი შეეწყო პოეტური მეტყველებას ჩარჩოების გაფართოებისათვის, ამ თეორიამ, პირიქით, შეზღუდა და დაავიწროვა პოეტური მეტყველების სარბიელი¹. ფაქტურად, საქმე ეხებოდა არა იმას, რომ ამ თეორიის სახელით ამა თუ იმ მართლაც უგვანო და ჰკაბრეზული სიტყვისა თუ გამოთქმის გამოყენებას გმობდნენ, არამედ არსებითი ის იყო, რომ ელობებოდნენ სასაუბრო მეტყველების შექრას სალიტერატურო ენაში.

ამგვარად, მიითვისეს რა, ასე ვთქვათ, საკანონმდებლო ფუნქცია, ამ თეორიის ქვაზიწარმომადგენლები ბოლოსდაბოლოს აფერხებდნენ სალიტერატურო ენის განვითარებას და, თუ სინამდვილეში მათ ეს ვერ შეძლეს, თუ მათ ამას ვერ მიაღწიეს, ეს უკვე მათი ნების გარეშე მოხდა: შექმნილი სოციალურ-ეკონომიური პირობებით და თვით ენის განვითარების კანონთა ძალით განხორციელდა სალიტერატურო ენის განვითარება.

როგორც აღინიშნა, სამი სტილის თეორია იმით კი არ შემოიფარგლა, რომ უკვე მიგნებულ სტილთა დახასიათება ეწარმოებინა, არამედ მან ისე გააფართოვა თავისი მოქმედების არე, რომ ნორმატიული სახე მიიღო. მისი ეს სახე განსაკუთრებით მაშინ გამომჟღავნდა. როდესაც ამ თეორიის სახელით მისმა წარმომადგენლებმა ამა თუ იმ ლიტერატურული ყანრის ნაწარმოებებს მტკიცედ შემოიფარგლული ენობრივი ნორმები დაუდეს.

§ 22. სამი სტილის თეორია რუსეთში მ. ლომონოსოვის სახელთანაა დაკავშირებული. ეს თეორია მან ჩამოაყალიბა ნაშრომში — „Предисловіе о пользе книг церковных в российском языке“²

¹ შტრ. История французской литературы. т. I. М.-Л. 1946, стр. 375—383.

² М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, 1952, стр. 527—528.

ამ პატარა მოცულობის სტატიაში ლომონოსოვის მიზანია რუსული ლიტერატურული ენის ისეთი სისტემის შექმნა, რომელშიაც შერწყმული იქნებოდა რუსული საეკლესიო-წიგნურისა და ხალხური მეტყველების ფორმები. ამით ლომონოსოვი რუსული სალიტერატურო ენის განთავისუფლებას მოითხოვდა მოძველებული საეკლესიო სლავიზმებისაგან, ერთი მხრივ, და ზედმეტი უცხოური სიტყვებისაგან, მეორე მხრივ. მისი მოძღვრება სამი სტილის შესახებ შეეხებოდა მეტყველების სწორედ ამ სფეროს და არა საეკლესიო სლავიზმებითა და უცხოური სიტყვებით დატვირთულ მეტყველებას. ეს ნიშნავს, რომ ლომონოსოვის სამი სტილის თეორია თავისი მიზანდასახულობით მოწინავე იყო, რადგან მხედველობაში ჰქონდა რუსული სალიტერატურო ენა და მასში შემოჭრილ უცხო და მოძველებულ ელემენტებს ამ ენის გარეშე აყენებდა, მისი განვითარების შემფერხებლად თვლიდა.

§ 23. ლომონოსოვის მიხედვით, რუსულ ენაზე დაკვირვება მოწიხობს, რომ უნდა გავარჩიოთ სამი სახის სტილი: მაღალი, საშუალო და დაბალი. სამივე ეს სტილი რუსული ენის სტილებია: ყოველი მათგანი გასაგებია რუსებისათვის, ოღონდ პირველს, მაღალ სტილს, განეკუთვნება ისეთი სახის მეტყველება, რომელიც დამახასიათებელი იყო ძველი სლავებისათვის, მაგრამ დღესაც გასაგებია (ლომონოსოვი ასახელებს მაგალითებს — бог, слава, рука, пыне, починтай).

მეორე, საშუალო, სტილად ლომონოსოვი მიიჩნევს ისეთ სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომლებიც, მართალია, საერთოდ მაინცდამაინც არ იხმარება, მაგრამ ცნობილია ყველა წიგნიერი კაცისათვის. ასეთებია სიტყვები — отверзаю, господень, взываю, насажденный. ამ სტილიდან ლომონოსოვი გამორიცხავს ხმარებიდან გამოსულსა და მეტად მოძველებულ სიტყვებს — обаваяю, рясны და მისთ. საშუალო სტილში შეიძლება შეტანილ იქნეს მაღალ სტილში გამოყენებული ზოგიერთი სიტყვა და გამოთქმა, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში საჭიროა სიფრთხილე, რათა ენამ გაბღენძილას (надутый) შთაბეჭდილება არ დატოვოს. იგივე ითქმის მდაბალი სიტყვების გამოყენების შესახებაც: მათი ხმარება შეიძლება, მაგრამ თავიდან უნდა იქნეს აცილებული სიბილწემდე დაშვება.

მესამე, დაბალი, სტილი არ გვხვდება შემონახულ სლავურ საეკლესიო წიგნებში. ამ სტილის ნიმუშია სიტყვები — говорю, руюсь, который, пока, лишь... ეს სტილი საშუალო სტილის ენობრივ მასალასაც შეიცავს, მაგრამ საეკლესიო თავისუფალია ძველი სლავური სიტყვებისა და გამოთქმებისაგან. ამ სტილში შეიძლება დაეთმოს

ადგილი უბრალო, მდაბიო სიტყვებსაც, მაგრამ გარკვეული შერჩევით (по рассмотрению).

§ 24. ასეთია მეტყველების ის მთავარი სტილები, რომელთაც ლომონოსოვი ასახელებს და ახასიათებს. მაგრამ იგი მსჯელობს: მხოლოდ ამ საფეხურზე არ ჩერდება: ლომონოსოვი ყოველი სტილის გამოყენების სფეროზეც მიუთითებს. იგი ფიქრობს, რომ თვით საგანი მეტყველებისა განსაზღვრავს თავისათვის შესაფერისი სტილის შერჩევას და ამიტომ აღნიშნავს, თუ რანაირი სტილი შეეფერება ნაწარმოებთა ამა თუ იმ სახეობას. ლომონოსოვის თქმით, მაღალი სტილით „უნდა იქმნებოდეს გმირული პოემები, ოდები, პროზაული სიტყვები მაღალ მატერიებზე (о важных материях), რითაც ისინი ჩვეულებრივი უბრალოებიდან დიად ბრწყინვალებამდე მაღლდებიან“ („от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются“).

საშუალო სტილი, ლომონოსოვის აზრით, შესაფერისია თეატრალურ თხზულებათათვის, „რომლებშიაც საჭიროა ჩვეულებრივი ადამიანური სიტყვა..., მეგობრული გალექსილი წერილები, სატირები, ეკლოგები და ელეგიები მომეტებულად ამ სტილს უნდა იცავდნენ. პროზაში ისინი შესაფერისნი არიან ღირსშესანიშნავ საქმეთა და კეთილშობილ მოძღვრებათა აღსაწერად“.

მაღალი სტილი გამოიყენება კომედიებში, გასართობ ეპიგრამებში, სიმღერებში, მეგობრულ წერილებში და საყოფაცხოვრებო შემთხვევების აღწერის დროს.

§ 25. ასეთ რჩევას იძლეოდა ლომონოსოვი. მაგრამ იგი შორს იყო იმ აზრისაგან, რომ შეეზღუდა მწერალი და იგი გადაექცია ამ რჩევის ბრმა მიმღევრად. პირიქით, ლომონოსოვი საგანგებოდ აღნიშნავდა მწერლისათვის იმ უნარის საჭიროებას, რომელიც მას შესაძლებლობას მისცემდა გემოვნებით შეეზავებინა სხვადასხვა ენობრივი სტილის დამახასიათებელი თავისებურებანი. მან გარკვეულად აღნიშნა გავრცელებული, „სასაუბრო“ სიტყვებისა და გამოთქმების შემოტანის აუცილებლობა სალიტერატურო ენაში. ამიტომ იყო, რომ მან განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა ე. წ. საშუალო სტილს, რომელიც საყოველთაოდ გასაგები იყო და კარებს უღებდა, იწოვდა ჩვეულებრივს ხალხურ მეტყველებას. ლომონოსოვი ამით იცავდა ზომიერების პრინციპს.

§ 26. აქედან ცხადია, თუ თავის დროზე რა მნიშვნელობა ჰქონდა სამი სტილის თეორიას სალიტერატურო ენის ნორმალიზაციისთვის. ისტორიული თვალსაზრისით სრულიად უეჭველია მისი პროგრესული ხასიათი. მაგრამ თუ შემდგომში ამ თეორიას უკიდურესი

ხასიათი მიეცა, თუ იგი გამოყენებულ იქნა მწერალთა დამორგუნველ იდეოლოგიურ იარაღად; ეს უკვე ამ თეორიის ავტორთა თავდაპირველადი მიზანდასახულობის ნამდვილ დამახინჩებას გამოხატავდა.

სტილის შესწავლის თანამედროვე მდგომარეობიდან

§ 27. ზევით უკვე ითქვა, რომ ინთავითვე არ მიქცევია სათანადო ყურადღება სტილის ცნების განსაზღვრას: სიტყვაზამარებაში „სტილი“ მომეტებულად მომარჩევებული იყო ნაწარმოების მოსაწონი ანდა ნაკლოვანი მხარეების აღსანიშნავად ანდა იმისათვის, რომ მეტყველების ფაქტები დაეჭვფებინათ. ეს უქველად იმას კი არ მოწმობს, რომ ზედმეტად თელიდნენ სტილს ცნების განსაზღვრას, არამედ მხოლოდ იმას, რომ ასეთი განსაზღვრა ვერ ხერხდებოდა.

ქვემოთ ჩვენ სანიმუშოდ შევებებით, ერთი მხრივ, რამდენიმე ისეთ ავტორს, რომელთა შეხედულებებმა გარკვეული დალი დაასვეს სტილის საკითებზე მსჯელობას და, მეორე მხრივ, ავტორებს, რომლებიც სტილის შესწავლის თანამედროვე დონეს გამოხატავენ.

§ 28. როგორც მოსალოდნელი იყო, განსაკუთრებით ჰეგელის ესთეტიკურ სისტემაში დადგა საკითხი სტილის ცნების განსაზღვრის აუცილებლობის შესახებ. და ამ ფილოსოფოსმა მართლაც მოგვაწოდა ამ ცნების დახასიათება თავისი „ესთეტიკის“ კურსში¹. ჰეგელისათვის ამ შემთხვევაში ის პრინციპია მთავარი, რომელიც მას ხელოვნების მიზნის შესახებ აქვს გაანოქმული: „ხელოვნების მიზანი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ უკუაგდოს, როგორც ყოველდღიური ცხოვრების შინაარსი, ისე ამ ცხოვრებაში მისი გამოვლენის წესი, და სულიერი ქმედობის გზით, რომლის წყაროსაც ხელოვანის შინაგანი სამყარო წარმოადგენს, გამოყოს ამ ყოველდღიური შინაარსიდან მხოლოდ ის, რაც მასში თავისთავად გონიერია, მისცეს რა შემდეგ ამ გონიერ შინაარსს მისი ქვეშარიტი გარეგანა ფორმა“.

ამ თვალსაზრისის შესაბამისად, ჰეგელს არ აკმაყოფილებს მხატვრული ნაწარმოების „ობიექტურობის“ მათხოვნის ისეთი გაგება, რომლის თანახმად „მხატვრულ თხზულებაში ყოველმა შინაარსმა უნდა მიილოს ამ ნაწარმოების გარეშე უკვე არსებული სინამდვილის ფორმა და ჩვენს წინაშე წარმოსდგეს ამ ჩვენთვის ნაცნობი გარეგანი ფორმით“. ჰეგელისათვის არც „ობიექტურობის“ ისეთი სახეობაა

¹ Гегель. Лекции по эстетике, кн. первая, пер. В. Г. Столпнера, Соч., т. XII. М., 1936, стр. 9 — 307.

სრულყოფილი, რომელიც „თავის მიზნად გარეგნულს, როგორც ასეთს, კი არ სახავს, არამედ ხელოვანი თავისი სულიერი განცდის მთელი ძალით ეუფლება თავის საგანს. მაგრამ ეს შინაგანი ენოციური ცხოვრება იმდენად დაფარული და კონცენტრირებული რჩება, რომ იგი ვერ აღწევს გაცნობიერებულ მკაფიოებაზე და არ ძალუძს ნამდვილი გაწლა“.

ჰეგელის აზრით, უნდა ვცნოთ, რომ „სუბიექტური გამოთქმის მხრივ განხილული ქეშმარიტი ობიექტურობა იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვანის შთამაგონებელი ნაწილი შინაარსიდან არაფერი არ უნდა შეჩერდეს სუბიექტურ შინაგან განცდაში, მთელი ეს მანარსი უნდა გაიშალოს და ამასთანავე გაიშალოს იმ სახით, რომ იმდენადვე ცხადად იქნეს ნაჩვენები შერჩეული საგნის ზოგადი სული და სუბსტანცია, რამდენადაც თავისში იქნება დასრულებული ინდივიდუალური გაფორმება და გამოსახვის მთელი ამ ხასიათის მიხედვით ნოცემული ინდივიდუალური ფორმა გაიასქვალება გამოსახატავი საგნის ნოცემული სულითა და სუბსტანციით. რადგან ართქმული არ წარმოადგენს უდიადესსა და უმძვენიერესს“.

ჰეგელი შენიშნავს, რომ მხატვრული ასახვისას ხელოვანი, რომელიც „თავისი შინაგანი ენოციური ცხოვრებისა და თავისი ცოცხალი ფანტაზიის წყაროებით იკვებება“, ერწყმის საგანს, და სწორედ ეს გარემოება, — ხელოვანის სუბიექტურობის ერთიანობა გამოსახვის ქეშმარიტ ობიექტურობასთან, — განმობატავს ორიგინალობის ცნების არსს. ამ ცნების შინაარსის გასათვალისწინებლად ჩერდება ჰეგელი მანერისა და სტილის ცნებათა დაბასიათებაზე.

§ 29. ჰეგელის განმარტებით, მანერა არის ხელოვანის კერძოული და ამიტომ შემთხვევითი თავისებურებები, რადგან უკანასკნელნი არ გამომდინარეობენ თვით საგნის ხასიათიდან; მანერა საგანთა აღქმის წესი და შესრულების შემთხვევითი თავიებებულებაა, რომელიც მხოლოდ ცალკეული ხელოვანისთვისაა დამახასიათებელი. ეს თავისებურება შეიძლება ისეთი აღმოჩნდეს, რომ ხელოვანი დაემორჩილოს თავის შემოსლულ სუბიექტურობას და ამით პირდაპირ წინააღმდეგობაში მოვიდეს იდეალთან. ამასთანავე, მხატვრული აღქმის და შესრულების ასეთი სპეციფიკური ხასიათი, ზშირი გამეორების წყალობით, იქცევა ჩივილად და ხელოვანის მეორე ბუნებად. რაც ქმნის იმის საფრთხეს, რომ იგი გადაივარდეს უსულგულო და ამის გამო უშინაარსო გამოვლიბად, — მექანიკურ ხარხად. როდესაც ეს საფრთხე იქცევა სინამდვილედ, მაშინ ხელოვნება უბრალო ვიზუალურობისა და ხელოსნობის გაწადვის

დონემდე ეშვება. ეს რომ ასე არ მოხდეს, მანერა უნდა გაფართოვდეს, რათა არ გაქვავდეს და შიშველ ჩვევად არ იქცეს საგნის დახასიათების საშუალებები. არ გქონდეს არავითარი მანერა — აი რაში მდგომარეობს ერთადერთი დიადი მანერაო, ამბობს ჰეგელი.

§ 30. ტერმინით „სტილი“ ჰეგელი აღნიშნავს „მხატვრული გამოსახვის განსაზღვრებებსა და კანონებს, რომლებიც ხელოვნების ამ სახეობის ბუნებიდან გამომდინარეობენ, რომელშიაც საგანი მხატვრულ გამოხატულებას პოულობს“. სტილი „მხატვრული გამოსახვის ისეთი გზაა, რომელიც იმდენადვე ექვემდებარება მსაალით ნაკარნახევ პირობებს, რამდენადაც ხელოვნებათა გარკვეული სახეობების მოთხოვნილებასაც შეესაბამება და საგნის ცნების კანონთაგან გამომდინარეობს“.

§ 31. სტილის ეს განსაზღვრა, — განსაზღვრა, რომელსაც ჰეგელი იძლევა, — მეტად ზოგადი ხასიათისაა, იმდენად ზოგადი, რომ ფერხდება მისი მიყენება კონკრეტული მხატვრული მასალისადმი. სტილის ცნების მოწოდებული გაგება დაფუძნებულია ისეთ მომენტიტებზე, როგორიცაა ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობის ბუნებისაგან გამომდინარე კანონები, ერთი მხრივ, და ხელოვანის განცდათა ხასიათი და შინაგანი კანონზომიერება, მეორე მხრივ. მაგრამ ეს მომენტებიც თავის მხრივ გაურკვეველნი რჩებიან და ამიტომ თვით სტილის ცნებაც იმდენად ბუნდოვანია, რომ კონკრეტული კვლევაძიებითი მუშაობისათვის იგი სინამდვილეში ნაყოფიერი არ აღმოჩნდა. მაგრამ, ანასთანავე, ისიც აღსანიშნავია, რომ ჰეგელმა სტილი საგნის კანონზომიერების გამოვლენად მიიჩნია და ამით დაუღო საფუძველი იმ აზრის სრულ გაცნობიერებას, რომლის მიხედვით სტილი თემას უნდა შეესატყვისებოდეს.

§ 32. მიუხედავად ზემოაღნიშნული ზოგადობისა, ჰეგელის შეხედულებას სტილის რაობაზე მაინც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ხელოვნების თეორეტიკოსთათვის. ჩვენთვის, პირველ ყოვლისა, მნიშვნელოვანია ის, რომ მათ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს ორ მომენტს: საგნის ბუნებას და ხელოვნების იმ სახეობას, რომელიც ამ საგანს ასახიერებს. ამ ნიადაგზე წარმოიშვა აუცილებლობა ისეთი ცნებების შემოტანისა, როგორიცაა მასალის სტილი, ტექნიკის სტილი, ფორმის სტილი, თუმცა თვით ძირითადი ცნება სტილისა ნათლად განსაზღვრული არ ყოფილა.

§ 33. მეოცე საუკუნის დასაწყისშიც სტილის საკითხებისადმი ამგვარი მადგომის ერთ-ერთ მკაფიო გამოხატულებას წარმოადგენს

ბ რო დ ე რ ქ რ ი ს ტ ი ა ნ ს ე ნ ი ს თ ხ ზ უ ლ ე ბ ა — „ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა : თ ი ლ ო ს ო ფ ი ა “¹.

ეს ავტორი თავიდანვე აღნიშნავს, რომ „ჩვენ ჯერ კიდევ არ გვაქვს მთავარი განსაზღვრება თვით სიტყვისა „სტილი“. მასწავლებლის ხეობა, ამბობს იგი, ნაწარმოების განსხვავებულ ფაქტორთა ისეთი შეთანხმება. როდესაც არც ერთი არ უშლის ხელს მეორეს, თითოეული ეხმარება მეორეს მისი ამოცანების განხორციელებაში და ხდება ყველა ელემენტის კოოპერაცია მთლიანის შესაბამისად. ამიტომ სტილის მოქმედება — და ამავე დროს მისი მიზანი — ორგვარია. პირველია დისპარმონიის თავიდან აცილება: თუ ელემენტები არ არის შეთანხმებული, წარმოიშობა უწყესრიგო სიჭრელე, თითქოს სხვადასხვა ხმა ერთბაშად ლაპარაკობდეს, ერთმეორისადმი ანგარიშგაუწიველად: ამ შემთხვევაში აუცილებელია სტილი. აგრეთვე აუცილებელია ის კიდევ იმისათვის, რომ გააძლიეროს საერთო მოქმედება, შთაბეჭდილების ძალა.

როგორც ვხედავთ, ამ განსაზღვრაშიც არსებითად ლაპარაკია არა პირდაპირ იმაზე, თუ რა არის სტილი, არამედ უმთავრესად იმაზე, თუ რატომ არსებობს იგი, იმაზე, თუ რას იწვევს იგი. რასაკვირველია, აქედანაც ისახება თვით სტილის საკუთრივი შინაარსი, მაგრამ ეს მხოლოდ ნიშნებაა და არა სტილის ცნების განსაზღვრა. ყოველ შემთხვევაში, უეჭველია, რომ სტილის ცნების დახასიათებისას ამოსავლად აქაც ტელეოლოგიური პრინციპია მიჩნეული.

§ 34. სტილის მთლიანობა. ქრისტიანსენის მიხედვით, მაშინ განხორციელდება, თუ მხედველობაში იქნება მიღებული მასალის ხასიათი. შემოქმედების ამოსავალია წინასწარ მოცემული, განსაზღვრული მასალა. ნაწარმოების სხვა ფაქტორები ამ მასალის ხასიათს უნდა შეეგუოს. ამაში მდგომარეობს ის, რასაც მასალის სტილს უწოდებენ. ის არის სტილის ერთიანობის შემაპირობებელი შეგუების ცენტრი: ბრინჯაო მასვე არ იძლევა, რასაც ხე ანდა მარმარილო.

სტილისტური ერთიანობის თვალსაზრისით ტექნიკაც მოითხოვს ყურადღებას. ინტერუმენტის თავისებურება და მისი გამოყენების საშუალებები თავის ბეჭედს ასევე მხატვრულ ნაწარმოებს. ამ აზრით ლაპარაკობენ ტექნიკის სტილზე: კსილოგრაფიის სტილზე, ზეთის-საღებავებით ფერწერის სტილზე და ა. შ.

¹ В. Христьянсен. Философия искусства. Пер. Г. П. Федотова, под ред. Е. Амичкова, изд. „Шиньоник“, часть четвертая. Стиль, стр. 161—194.

იმავე ერთიანობის დასაცავადაა საჭირო, რომ ერთი ფორმა მეორეს შეეგუოს — იქნება ეს ფერთა შეხამება, სივრცით მოხაზულობათა შეთანხმება თუ მათი კომბინაციის გათვალისწინება. ფორმათა ამ შეგუებაში მდგომარეობს „ფორმის სტილის“ შინაარსი.

§ 35. ასეთია ქრისტიანსენის შეხედულება სტილის შესახებ. როგორც ვხედავთ, არსებითად, ეს ავტორიც ვერ სცილდება ზოგადი მსჯელობის ფარგლებს. მართალია, იგი საგანგებოდ არ ჩერდება მეტყველების სტილზე, მაგრამ იგი მასაც გულისხმობს. როდესაც სტილის საერთო სქემას გვაწვდის. უმთავრესი ჩვენთვის ამჟამად ისაა, რომ მისი ამოსავალი დებულება იმ მასალის მიღმა ძევს, რომელსაც დებულება ეხება: ქრისტიანსენის პრინციპი, როგორც ითქვა, ტელეოლოგიურია. ეს გარემოება რეალურ საფრთხეს ქმნის მეცნიერული კვლევა-ძიებისათვის, რადგან ეს უკანასკნელი იმ შექანიზმის დადგენისავე მისწრაფვის, რომელიც საგნის შინაგან კანონზომიერებას გამოხატავს. საერთოდ კი უნდა ითქვას, რომ მხატვრულ ნაწარმოებთა კონკრეტული ანალიზის და ამის ნიადაგზე დასკვნათა გამოტანის უგულებელყოფამ სტილის კვლევა შეაფერხა, რამდენადაც წინასწარ მიღებულ თეორიათა შესაბამისად მსჯელობა შეენაცვლა ფაქტიური მასალის გულდასმითა და ყოველმხრივ დამუშავებას.

§ 36. ლიტერატურული სტილის რაობისა და მასთან დაკავშირებულ საკითხთა კვლევის თანამედროვე მდგომარეობას გამოხატავს ლიტერატურათმცოდნეების — ი. პეტერსენისა და ვ. კაიზერის ნაშრომები.

საგანგებოდ და ვრცლად ჩერდება ამ რიგის საკითხებზე იულიუს პეტერსენის თავის დიდ შრომაში „მეცნიერება პოეზიის შესახებ“¹.

ჩვენთვის პოზიტიური მნიშვნელობა არა აქვს ამ ავტორის აზრს. რომ სტილი არის ისეთი ფორმირება და სრულქმნილი ფორმის აზრი (ausgebildeter Formsinne). რომელიც ტემპერამენტიდან და ზეშთაგონებიდან (Eingebung) გამომდინარეობს: ასევე მიუღებელია მისი შეხედულება, რომ სტილი წარმოადგენს ყველა თაობის რელატიურ იდეალს, ანდა აზრი, რომ სტილში ობიექტური სულის (objektiven Geisten) გამოვლინების ფორმები უნდა ვიგულისხმოთ.

ეს — და ამ ავტორის სხვა ამდაგვარი — მოსაზრება კი არ არის ჩვენთვის მნიშვნელოვანი. არამედ ფასეულია ის ცალკეული შენიშვნები. რომლებიც მის წიგნში გვხვდება.

¹ Julius Petersen. Die Wissenschaft von der Dichtung, Berlin 1944, S. XX+663.

§ 37. პეტერსენი თავიდანვე აღნიშნავს, რომ სტილი პატარა-პატარა ჭუჭყურტანების თუ სარკმელების (kleine Fenster) საშუალებით გარედან გვახედებს ნაწარმოების შიგნით და ამიტომ იგი ნაწარმოების ყველაზე უფრო მეტად თვალსაჩინო მხარეა. სტილის თავისებურებაზე მისათითებლად პეტერსენი მას აღარებს ტექნიკას და მათ შორის იმ განსხვავებას ხედავს, რომ ტექნიკა წინასწარი ვარაუდითა და გამოთვლით ხელმძღვანელობს, ხოლო სტილი განუზრახველსა და უნებლიე ფორმირებას (unwillkürliche Formgebung) წარმოადგენს¹. პეტერსენი შემდგომაც იმეორებს, რომ ნამდვილ მხატვრულ ნაწარმოებში სტილი მოცემულია, როგორც იდეის ბატონობით შეპირობებული ავტომატური ფორმირება შინაარსისა, ხოლო როდესაც ეს ასე არ არის, ე. ი. თუ წინასწარი განზრახვა ანუ ხერხთა შეგნებული გამოყენება იჩენს თავს, მაშინ უკვე არსებობს იმის საფრთხე, რომ სტილი მანერად გადაიქცეს.

§ 38. მანერის ქვეშ პეტერსენი გულისხმობს უცხო სტილისადმი შიბაძვას ანდა უკვე არაერთგზის გამოყენებული საკუთარი სტილისატური საშუალებების საგანგებო და ხაზგასმულ გამეორებას. პირველ შემთხვევაში, შეიძლება პაროდიაც მივიღოთ, რამდენადაც პაროდია სწორედ სხვა ხელოვანის სტილისაგან აშკარა დამოკიდებულებას გამოხატავს (ავტორი ამბობს, რომ ცოტა თუ ბევრად შეგნებულ პაროდიასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ძველი ღროის მწერალთა სტილით წერაში ვარჯიშობით ერთობიანო), ხოლო საკუთარი სტილისატური ხერხების არასასურველი, მაგრამ სავალდებულოდ მიჩნეული გამეორება ოსტატობის გამომჟღავნების სურვილს ააშკარავებს და შეგნებულ ენობრივ ტექნიკად (bewußten Sprachtechnik) იქცევა².

§ 39. უკვე ამის მიხედვითაა ნათელი, თუ რა განსხვავებას ხედავს პეტერსენი სტილსა და მანერას შორის. მისი შეხედულებით, სტილი შეუგნებელი ტექნიკაა (unbewußte Technik), ხოლო მანერა შეგნებული ენობრივი ტექნიკა. ამიტომ არ ეთანხმება იგი ი. ნადლერს, რომელიც ენას ახასიათებს, როგორც უნებლიეა, ხოლო სტილს ნებისმიერად მიიჩნევს³. უფრო სწორი იქნებოდაო, ამბობს პეტერსენი, თუ ვიტყოდით. რომ ის, რაც სასურველია ენისათვის, — სავალდებულოა სტილისათვის.

¹ იქვე, გვ. 195.

² იქვე, გვ. 196.

³ იქვე, გვ. 195. ავტორი მიუთითებს J. A. Nadler-ის შრომაზე Das Problem der Stilgeschichte. In Ermatingers Philosophie der Literaturwissenschaft, Berlin, 1930, S. 376—397.

პეტერსენის თანახმად, სტილის ცნება ისეთ მთლიანობას გულისხმობს, რომელიც ბუნებრივს თავის მთლიანობაშივე გამოხატავს. ის წერს, რომ სტილზე უნდა ვილაპარაკოთ მაშინ, როდესაც შესაძლებელია მრავლიანობის ერთიანობა და, ამასთანავე, გამოკვეთილია ამ მთლიანის წევრთა ფორმები. რამდენადაც ყოველი წევრის ეს ფორმები მთლიანობის ნიშანს უნდა ატარებდეს, ამდენად, პეტერსენიან აზრით, სრული საფუძველი ჰქონდა მხატვარ ანსელმ ფორბახს, რომ სტილი გაეგო, როგორც „მართებული გამოტოვება (უკუგდება) არაარსებითისა“ („Das richtige Weglassen des Unwesentlichen“) ¹.

§ 40. მიუხედავად იმისა, რომ სტილის ცნების გარკვევა საჭიროა ხელოვნების ყოველი დარგისათვის, განსაკუთრებით თავისებური პრობლემები დგას ლიტერატურული სტილის შესახებ მსჯელობისას. პეტერსენის თქმით, სტილის კვლევის ძველი ტიპისათვის დამახასიათებელია მაგალითების შეგროვება ნათელი და გამართული სახელმძღვანელო პრინციპის გარეშე. ეს კი ჰგავს ჰცენარეთა ბიოლოგიის გარეშე ჰერბარიუმის შედგენას. ² ასეთი გზა ვერ უზრუნველყოფს სტილის ერთიანი და მრავალმხრივი, ნათელი და სრულყოფილი სისტემის შექმნას.

ბოლო ხანებში სტილისტიკა განთავისუფლდა ანტიკური რიტორიკის გაქვევებული სტილის ფიგურებისაგან. ეს მოხდა, პირველყოფისა, იმ პრინციპის აღიარების წყალობით, რომ ყოველი ენა თავისი სტრუქტურით განაპირობებს სხვადასხვა სტილის სახეობათა შექმნა-ჩამოყალიბებას. ასე რომ, დღეს კვლევა ყოველი ენის სტილის იზოლირებული განხილვისაგან, თითქოს მიმართულია, წერს პეტერსენი. იგი მიუთითებს რიგ ნაშრომებზე ³, რომლებშიც აღნუსხულია ყველა საშუალება მახვილსიტყვაობისა, ბგერებითა და სიტყვებით თანაშისა, სიტყვათშეერთებისა და დაჯგუფებისა და ა. შ. მაგრამ, მისი აზრით, ამნაირ აღწერითს მეთოდს არ შეუძლია შეიქმნოს ნამდვილი სტილი, ე. ი. არ შეუძლია ნათელყოფს გამოხატვის ფორმის ერთიანობა და მისი შინაგანი კანონი. ეს, პეტერსენის მიხედვით, შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ. თუ მარტოდონ ენობრივი ფორმების კვლევით კი არ შემოვიზღუდებით, არამედ მათ ფსიქიკურ დამოკიდებასა და შეპირობებულობას დავასაბუთებთ ⁴. მაშასადამე,

¹ იქვე, გვ. 197.

² იქვე, გვ. 207.

³ მაგ., ვუსტავ როეთეს (Gust. Roethe) წიგნზე—Goethes Campaign in Frankreich. Berlin, 1919).

⁴ Jul. Peteresen. იქვე, გვ. 209.

ლიტერატურული სტილის შესწავლა მასალის ანალიზს მოითხოვს, როგორც ენობრივის, ისე ამ უკანასკნელში მონაწილე სხვა ფაქტორების თვალსაზრისითაც.

§ 41. ასეთია ამ ავტორის ჩვენთვის მნიშვნელოვანი მთავარი მოსაზრებანი. ამასთანავე, იგი დაბეჭილებით აღნიშნავს, რომ, ვიდრე ზემოგადმოცემული თვალსაზრისით არ არის მოპოვებული კონკრეტული მასალა, — ე. ი. ხანამ არ არის შეგროვილი მასალა პერსონალურ და ცალკეულ ნაწარმოებთა სტილების შესახებ, — ვიდრე ამ მიმართულებით ანალიზსა და კრიტიკას თავისი საქმე არ გაუკეთებია. მსნამდე ნაადრევია კლასიფიკაცია და ნამდვილი ახსნის ცდა. ჯერჯერობით კი, — ამბობს პეტერსენი, — სტილისტიკის ძირითადმა ცნებებმა თავიანთი ვარჯისობის გამოცდა უნდა დაიჭირონ¹.

§ 42. ვ. კაიზერიც² აღნიშნავს, რომ უკვე დათვლილია დღეები იმ სტილისტიკისა, რომელსაც ანტიკური რიტორიკა კვებავდა. სახელდობრ, მოძველდა კვლევის ის გზა, რომელიც სტილის ნათელსაყოფად „ენობრივ სამკაულებს“ აღწესხავდა, ჯერ კიდევ ანტიკურ რიტორიკაში ცნობილ ფიგურებზე ჩერდებოდა და თვლიდა, რომ ლექსთწყობა არის მხოლოდ ამ საშუალებათა გაცნობიერებულა, წინასწარ განზრახული გამოყენება³.

კაიზერის მიხედვით, სტილის კვლევა ახლა უფროდაუფრო იმსკვალება იმ თვალსაზრისით, რომელიც სტილის ცნებაზე მსჯელობას მთელი ლიტერატურის ისტორიის საკითხთა შუაგულში აქცევს. ასეთ ტენდენციაზე მისათითებლად კაიზერი იმოწმებს ავტორებს, რომლებიც სტილს მიიჩნევენ ლიტერატურული კრიტიკის ერთადერთ საგნად და ლიტერატურის ისტორიის ნამდვილ ამოცანას იმაში ხედავენ, რომ მოხერხდეს ყოველი სტილის დახასიათება, მათი შეფასება, მათი განლაგება და ურთიერთობის განსაზღვრა⁴.

მართალია, სრულიადაც არ არის მიღწეული შეთანხმება სტილის ცნების გაგებაში. მაგრამ, გაგებათა ნაირობისდა მიუხედავად, მაინც შეიძინევა მათი დამახლოებელი მომენტები.

§ 43. ახლა სტილის კვლევაში ერთგვარი ბიძგის მნიშვნელობა მოიპოვა ენათმეცნიერებაში, ფილოსოფიასა და ხელოვნებათმცოდნეობაში ფეხმოკიდებულმა თვალსაზრისმა. კერძოდ, სტილისტიკისათვის საგულისხმო აღმოჩნდა სოსიურის მოძღვრება, რომელიც

¹ იქვე, გვ. 214.

² Wolfgang Kayser. Das Sprachliche Kunstwerk. Eine einföhrung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1948.

³ იქვე, გვ. 272.

⁴ იქვე, გვ. 271.

ენის ორ ასპექტს აღნიშნავს — ენობრივ ასპექტს, ენას. როგორც Ergons-ს, როგორც სისტემას, როგორც სოციალურ ფენომენს და ენას. როგორც „ენერგიას“, როგორც სიტყვას, როგორც მის ინდივიდუალურ გამოყენებას¹. თანამედროვე სტილისტიკაში განსაკუთრებით ამ მეორე ასპექტმა გაამახვილა ყურადღება „პიროვნული“ სტილის („personlichen Stil“) კვლევისადმი, თუმცა ამ მხრივ ჯერ-ჯერობით კიდევ არ არის მოპოვებული მნიშვნელოვანი შედეგები.

ხელოვნებათმცოდნეობის მიღწევებმა და შეცდომებმაც გარკვეული როლი შეასრულეს ლიტერატურათმცოდნეობით სტილისტიკაში. ხელოვნებათმცოდნეობაში სტილი თავიდანვე გაგებული იყო როგორც სხვადასხვა გარეგანი ფორმის მსგავსება. როგორც მათი შინაგანი ერთიანობა. რაც ფორმათა ერთნაირ ანაბეჭდობაში ვლინდებოდა. ამ საფუძველზე, სტილის ცნება, უპირველეს ყოვლისა, უკავშირდებოდა ეპოქებს და ეპოქის სტილზე მსჯელობა გადადიოდა ლაპარაკში გარკვეული სტილების (ახალგაზრდული სტილი, მოხუცებულობის სტილი) შემცველ უძველეს ხანებზე. ასეთი მიდგომა თავის მხრივ იწვევდა მსჯელობას სხვადასხვა ტომის, ეროვნების, რასის და მსოფლიოს ნაწილთა სტილებზეც კი. ხელოვნებათმცოდნეობისათვის ამ დამახასიათებელი მიდგომის გამოყენებამ სტილის ლიტერატურულ კატეგორიას მაინცდამაინც დადებითი ვერაფერი მისცა, გარდა იმ მითითებისა, რომ მომავალი სტილისტური კვლევა-ძიება ცალკეულ პიროვნებათა სტილის შესწავლის ვზით უნდა წარიმართოს².

§ 44. პეტერსენისა და კაიზერის ამ წიგნებში მოცემული მიმოხილვებიდანაც ჩანს თანამედროვე სტილისტიკის განვითარების დონე. სახელდობრ, ამჟამაა. რომ ჯერ კიდევ არათუ არ არის მიღწეული საერთო შეთანხმება სტილის ცნებისა და სხვადასხვა სტილისტურ კატეგორიათა შესახებ. არამედ მათი შინაარსით თით ცალკეული ავტორების ნაშრომთა ფარგლებშიც კი არ არის ნათლად წარმოდგენილი. პეტერსენიცა და კაიზერიც აღნიშნავენ, რომ ძველი სტილისტური კვლევა-ძიებისათვის სახელმძღვანელო თეორიული პრინციპების უქონლობა იყო დამახასიათებელი. ამათანავე, ისინი მიუთითებენ ამჟამად ნათლად გამოხატულ ტენდენციაზე შესწავლილ იქნეს არა ყოველი ენისათვის დამახასიათებელი სტილი, არა სტილი საზოგადოდ, არამედ სტილი ცალკეული ენებისა. რადგან სტილის რაობას ამ ენების სტრუქტურული თავისებურებანი განსაზღვრავენ (აქედან: სტილისტიკა გერ-

¹ იქვე, გვ. 274—275.

² იქვე, გვ. 278—279.

მანული ენისა, ფრანგული ენისა და ა. შ.). ამასთან დაკავშირებით, ძალიან საგულისხმოა, რომ, ამ ავტორების თანახმად, ლიტერატურული სტილის კვლევა წარმატებას მხოლოდ პიროვნებათა სტილზე დაკვირვების გზით მიადევებს, ხოლო კაიზერის მიხედვით, ინდივიდუალური სტილის ანალიზი ზოგადად სტილისტიკამ მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება შეამზადოს¹.

§ 45. საბჭოთა ენათმეცნიერებასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში სტილის კონკრეტული საკითხებისადმი ინტერესი განსაკუთრებით გაცხოველდა ამ უკანასკნელი ათეული წლის განმავლობაში და ამ მხრივ ახლა საკმაოდ ფართო ლიტერატურაც მოიპოვება². საგანგებოდ აღსანიშნავია, რომ 1954 წელს სპეციალური დისკუსიაც კი გაიმართა სტილისტიკის საკითხების ირგვლივ ეურნალ „Вопросы языкознания“-ს ფურცლებზე.

§ 46. ენათმეცნიერები აღნიშნავენ, რომ სტილისტიკის საკითხთა დიდი მნიშვნელობისდა მიუხედავად. მათი ადგილი ენათმეცნიერებაში ჯერ კიდევ სავსებით ნათელი არ არის³. ენათმეცნიერებს, ისევე როგორც ლიტერატურათმცოდნეებს, ჯერჯერობით არ მიაჩნიათ შესაძლებლად მოგვეცნა სტილის ცნების დამსკმაყოფილებელი განმარტება. ამას მოწმობს ამ ცნების დღემდის არსებულ განსაზღვრებათა სრული ბუნდოვანება⁴. მაგრამ ეს მანც არ უნდა ჩაით-

¹ იქვე, გვ. 275.

² იხ., მაგალითად, არნ. ჩიქობავა. ზოგადი ენათმეცნიერება, ძირითადი პრობლემები, თბილისი, 1945 წელი; მისივე—ენათმეცნიერების შესავალი, 1952 წელი; А. Н. Гвоздев. Очерки по стилистике русского языка, М., 1954 (მეორე გამოცემა 1955 წლისა); А. И. Ефимов. История русского литературного языка. Курс лекции. М., 1954; E. Riesel. Abriss der deutschen Stilistik, М., 1954.

³ არნ. ჩიქობავა წერს: სტილისტიკის „ადგილი ენათმეცნიერების სხვა დარგებს შორის გარკვეული ჯერ კიდევ არ არის“ („ენათმეცნიერების შესავალი“, გვ. 312). ვ. ვინოგრადოვი აღნიშნავს: „სტილისტიკის, როგორც ლინგვისტური დისციპლინის, პრინციპები და ამოცანები დღემდე არ არის სავსებით ნათელი, გაურკვეველია ამ მეცნიერების ძირითადი ცნებები და კატეგორიები“ (იხ. მისი სტატია Иные задачи советского литературоведения. Проблемы: Вопросы литературоведения в свете трудов Н. В. Сталина по языкознанию. М., 1951, გვ. 11).

⁴ მაგალითად, განსაზღვრება. რომ „Стиль—это общественно осознанная и функционально обусловленная внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой общественной практике данного народа“ (В. В. Виноградов. „Итоги обсуждения вопросов стилистики“, Вопросы языкознания. 1955, № 1, გვ. 73).

ვალოს გადაულახავ დაბრკოლებად სტილისტიკური კვლევა-ძიების წარმოებისათვის. მართალია, სტილის ცნება საბოლოოდ არ არის ჩამოყალიბებული, მაგრამ საყოველთაოდაა აღიარებული, რომ სტილისტიკამ უნდა შეისწავლოს „გადმოსაცემი შინაარსის (სათქმელის) და გადმომცემი ენობრივი საშუალების ურთიერთობა“¹. დავას არ იწვევს, რომ „სტილისტიკა აანალიზებს ენობრივ საშუალებებს მათ, მნიშვნელობისა და ექსპრესიის მხრივ. იგი ახდენს მათ შეფასებას ვაქოსახატავი შინაარსისათვის მეტად ან ნაკლებად ვარგისობის თვალსაზრისით“ და, რომ ეს „ენობრივი მოვლენებისადმი შეფასებითი მიმართება შეადგენს სტილისტიკის განმსხვავებელ თავისებურებას“². ისიც უეჭველადაა მიჩნეული, რომ „სტილისტიკური მოვლენათა ანალიზი ეყრდნობა ენის ნორმისა და მისი შესაძლო ვარიაციების ცნებას“³. რასაკვირველია, ყველაფერი ეს სტილის შესწავლის გზებზე მიუთითებს ისე, რომ თვით სტილის რაობას არ განმარტავს. სტილისტიკა ეყრდნობა — და არ შეიძლება არ ეყრდნობოდეს — ფონეტიკის, მორფოლოგიის, სინტაქსის ზფეროებს, ხოლო განსაკუთრებით მკვიდროდ კი დაკავშირებულია სემასიოლოგიასთან.

§ 47. გავრცელებული შეხედულების თანახმად, ერთიშეორისაგან უნდა იქნეს განსხვავებული ორგვარი სტილისტიკა: ენათმეცნიერული და პოეტური. რამდენადაც სტილისტიკა „განიხილავს არა-პოეტურ მტკველებას, ყოველდღიურ სასაუბრო თუ მეცნიერულ ნაწარმოებთა ენას“⁴. რამდენადაც იგი იძლევა ამა თუ იმ ენის დახასიათებას მის გამოხატველობით შესაძლებლობათა მიხედვით, ამდენად იგი ენათმეცნიერული სტილისტიკაა. როდესაც სტილისტიკა სწავლობს მხატვრული ნაწარმოების ენას, როგორც მხატვრული გამოვლენის საშუალებას, როდესაც იგი არკვევს პოეტური ენის ექსპრესიულ ფუნქციას, მაშინ, ენათმეცნიერულის ნაცვლად, იგი პოეტურ სტილისტიკას წარმოადგენს⁵.

ასეთ განსხვავებას აღნიშნავენ ენათმეცნიერულ სტილისტიკასა და პოეტურ სტილისტიკას შორის, თუმცა კონკრეტული მასალის ანალიზისას ძნელდება ამ ორი განსხვავებული თვალსაზრისის გამოყენება. ამიტომ ჭერ სრულიადაც არა გვაქვს იმის საფუძველი, რომ

¹ არნ. ჩიქობავა. ენათმეცნიერების შესავალი, 1952, გვ. 312.

² А. Н. Гвоздев. Очерки по стилистике русского языка. 1955, стр. 12.

³ В. В. Виноградов. Итоги общед. вопр. стилистики, Вн, 1955 № 1, стр. 66.

⁴ არნ. ჩიქობავა. იქვე. გვ. 313.

სტილისტიკის საკითხებში ენათმეცნიერული და ლიტერატურათმკოდნეობითი თვალსაზრისების ფაქტიურ გამიჯვნაზე ვილაპარაკოთ.

§ 48. სტილის თაობაზე 1954 წელს გამართულ დისკუსიაში მრავალი, მეტ-ნაკლებად ცნობილი, საკითხი დაისვა. მათ შორის ყველაზე მეტი ადგილი დაეთმო მსჯელობას, თუ რა აბრკოლებს სტილისტიკის საკითხთა დამუშავებას. ასეთ დაბრკოლებებად მიჩნეულიყო, მაგალითად, ის, რომ ა) არ არის დადგენილი სტილისტიკის საგანი, ბ) ერთმეორეს არათუ არ ემთხვევიან. არამედ დიდადაც სცილდებიან ენობრივ ერთეულთა სტილისტური კლასიფიკაციისა და ენობრივი მასალის ფონეტიკური, ლექსიკოლოგიური და გრამატიკული კლასიფიკაციის პრინციპები, გ) ენის სტილისტიკური ნორმები შეუდარებლად უფრო ჩქარა იცვლება, ვიდრე ენის ბგერითა, სიტყვიერი შედგენილობა და გრამატიკული წყობა¹.

§ 49. დისკუსიაში გამოითქვა აზრი, რომ სტილისტიკაზე მსჯელობისას მთავარია საკითხი: პრინციპულად შესაძლებელია თუ არა ენობრივი მასალის ორგანიზაციის თავისებურებათა გამომკვლავლება, შესაბამისად სათქმელის შინაარსისა და მიზნისა. საკითხის ამგვარი დასმა ამ შემთხვევაში შეპირობებული იყო იმით, რომ მეტყველების ანალიზისას ერთმანეთს ვერ აცილებენ ორი სხვადასხვა რიგის პრობლემას — ენათმეცნიერულს (თვით ენობრივი მასალის ორგანიზაციის) და ლინგვისტის კომპეტენციის მიღმა მდებარე (სათქმელის შინაარსისა და მიზნის) პრობლემებს². სწორედ ამავე საკითხის მნიშვნელობას გახაზავდა დისკუსიის სხვა მონაწილე, როდესაც ამბობდა, რომ რთულია სტილის ცნება, რამდენადაც მასში „შედის თვით თემატ, ე. ი. არაენობრივი მოვლენა, თუმცა იგი ყოველთვის ენითაა გამოსატულიო“³.

§ 50. ზოგიერთმა ავტორმა დისკუსიის დასაწყისშივე ექვი შეიტანა „ენის სტილის“ ცნების ვარგისობაში. სახელდობრ, ი. სოროკინი იძლეოდა წინადადებას, რომ „ენის სტილის“ ნაცვლად, შემოღებულიყო ცნება „სტილისტური შესაძლებლობებისა“, რომელთა რეალიზება სხვადასხვანაირად ხდება მეტყველების ამა თუ იმ სახეობაში. ამ ავტორის თანახმად, საფუძველმოკლებულია ტრადიცი-

¹ Р. П. Пиотровский. О некоторых стилистических категориях, Вн. 1954, № 1, стр. 55.

² Г. В. Степанов. О художественном и научном стилях языка, Вн. 1954, № 4, стр. 87.

³ И. С. Ильи́нская. О языковых и неязыковых стилистических средствах, Вн. 1954, № 5, стр. 85.

ული დაყოფა სტილებისა მხატვრულ, მეცნიერულ, პუბლიცისტურ... სტილებად, რადგან მათ გამოხატვის ურთიერთისაგან განსხვავებული ენობრივი საშუალებები არ მოეპოვებათ¹.

§ 51. ზემონათქვამიდან ჩანს, რომ სტილის კვლევის თანამედროვე მდგომარეობა ჯერ კიდევ არ გვაძლევს საშუალებას, რომ რამდენადმე ნათელი წარმოდგენა შევიმუშავოთ სტილისტიკის შესასწავლ საკითხთა წრეზე და ცკი. სტილზე მსჯელობამ მხოლოდ ამ უკანასკნელ ხანებში გადაინაცვლა ზოგადი საკითხების დასმიდან კონკრეტული საკითხების განხილვისაკენ და, თუ საბჭოთა ენათმეცნიერებას ამ მხრივ ზოგიერთი შედეგის აღნიშვნა მაინც შეუძლია, იგივე არ ითქმის ლიტერატურათმცოდნეობის შესახებ.



¹ Ю. С. Сорокин. К вопросу об основных понятиях стилистики, ВЯ, 1954, № 2, 73—78. არსებითად, იგივე ახრია გატარებული ვ. ლევიჩის სტატიაში „О некоторых вопросах стилистики“ (ВЯ, 1954, № 5). აქ ვკითხულობთ, რომ „მხატვრული ლიტერატურის ენა არ შეიცავს ენობრივი სტილისნიშნებს, რამდენადაც იგი არ წარმოადგენს სტილისტურად ერთგვარ მოვლენათა სისტემას, პრინციპულად მოკლებულია ყოველგვარ სტილისტურ დახშულობას და არ ეყრდნობა ენობრივ საშუალებათა სპეციფიკურ სტილისტიკურ იერს“ (გვ. 78—80). მაგრამ ასეთი ახრი მრავალმა ავტორმა სრულიადაც არ შეიწყნარა. მაგალითად, ი. გალპერინი ამბობდა, რომ არაერთი აუცილებლობა არ არის იმისა, რომ უარყოფთ ვნის სხვადასხვა სტილების ობიექტური არსებობა (И. Р. Гальперин. Речевые стили и стилистические средства языка, ВЯ, 1954, № 4, стр. 76).

ნ ა წ ი ლ ი ვ ი ა ვ ე ლ ი

მ ა ზ ყ ვ ე ღ ე ბ ი ს ს ვ ი ღ ი ს
ზ ო რ გ ი ა რ თ ი ჯ ზ ე ნ დ ე ნ ც ი ი ს შ ე ს ნ ა ხ ე ბ .

პრობლემის დაყენება

I. ძირითადი საკითხების წარმ.

§ 52. სტილისტიკის წინაშე იმთავითვე დადგა მეტყველების საშუალებათა მნიშვნელობისა და მათი გამომხატველობითი ძალის პრობლემა. სტილისტიკამ მიზნად დაისახა ენობრივი ფაქტების შესწავლა იმ თვალსაზრისით, რომ გაეთვალისწინებინა ამ ფაქტების შესატყვევისობის საკითხები ადამიანის აზროვნების მიმდინარეობასა და მის კონკრეტულ მიზანდასახულობასთან. ამ ამოცანის შესაბამისად, სტილისტიკის სფეროში შემდეგი ძირითადი საკითხები მოექცა:

ა) რა სახის გამომხატველობითს ფუნქციას ასრულებს გარკვეულ სიტყვათა შერჩევა, რა დანიშნულება განსაზღვრავს მაინცდამაინც ამ გარკვეული ლექსიკით სარგებლობას ადამიანის გაცილებით უფრო ფართო ლექსიკური მარაგიდან?

ბ) რა გამომხატველობითს სახეცვლილებას იძლევა სიტყვა-კონტრესტის მიხედვით, რადარანაირა შინაარსების გაღმაცემა ხერხდება ერთი და იმავე სიტყვით, იმისდა მიხედვით, თუ რა ენობრივ ვითარებაშია იგი გამოყენებული?

გ) რა დანიშნულებას ემსახურება და უპასუხებს სხვადასხვა სახის შესიტყვება, სიტყვათა გარკვეული სახით შეთანხმება, მათი რიგი და თანმიმდევრობა? რა გამომხატველობითს ძალას შეიცავს სიტყვიერ მონაცემთა გარკვეული განლაგება გაბმული მეტყველების ამა თუ იმ მონაკვეთსა და სახეობაში?

§ 53. სტილისტიკის ზემოდასახელებული საკითხები იმდენად რთულ სფეროს შეეხება და ისეთ მრავალფეროვან მასალაზე მუშავდება, რომ თითოეული მათგანი თავის მხრივ შეიცავს უმნიშვნელოვანესი საკითხების რიგს.

ამ საკითხების დაჯგუფება, პირველყოვლისა, წარმოებს იმ თვალსაზრისით, თუ როგორ მეტყველებასთან გვაქვს საქმე—მხატვრულთან თუ ე. წ. „პრაქტიკულთან“, ერთობ მეცნიერულთან თუ

პოპულარულთან და ა. შ. კერძოდ, ეს საკითხები სხვადასხვანაირად დადგენენ პროზაული და ლექსითი მეტყველების მიმართ. ამასთანავე, სხვადასხვა ენაზე დაკვირვებამ აუცილებელი გახადა ამ საკითხების სხვადასხვაგვარად გაშუქება, რამდენადაც ამა თუ იმ ენას განსხვავებული გამომხატველობითი შესაძლებლობა აღმოაჩნდა¹. ამის შესაბამისად, საჭირო შეიქნა ლაპარაკი სხვადასხვა ენის სტილისტიკურ თავისებურებათა შესახებ.

§ 54. როდესაც სტილისტიკა ენობრივ მონაცემს, როგორც ასეთს, იხილავს, იგი ენათმეცნიერებასთან ისე ახლოს დგას, რომ მის დარგად არის მიჩნეული; როდესაც სტილისტიკა სიტყვის მხატვრულ მნიშვნელობაზე ჩერდება, მაშინ იგი ხელოვნების ისტორიასა და თეორიასთან თუ ესთეტიკასთან იმდენად შერწყმულ სახეს ატარებს, რომ მათგან მისი კვლევის საგნის გამოცალკევება ძნელდება²; ხოლო, როდესაც სტილისტიკა ინდივიდუალური მეტყველების ფაქტებს სწავლობს, მაშინ იგი იმდენად ვერ სცილდება კონკრეტულ მოვლენათა აღწერა-კონსტატირებას, რომ უმძიმს ამადღება ზოგადი თეორიის დონემდე.

§ 55. სულ ზოგად ხაზებში, ასეთია სტილისტიკის საკითხთა წრე და ის პირობები, რომლებიც განსაზღვრავს როგორც მისი ობიექტის კვლევის სიძნელეს, ისე მის მონაპოვართა ხასიათს და სტილისტიკის მეცნიერული განვითარების თანამედროვე დონეს.

მეტყველების სტილის რაობა, საზოგადოდ, მისი სხვადასხვა სახეობის თავისებურება, კერძოდ, შეიძლება ასე თუ ისე სრულად წარმოვიდგინოთ მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ფაქტიური მასალა იქნება გააზრებული და კლასიფიცირებული. აღწერა და გადმოცემა იმ ნიშნებისა, რომლებიც ახასიათებდა საუკუნეთა განმავლობაში არსებულ და ურთიერთისაგან განსხვავებულ სტილებს, რასაკვირ-

¹ ასე, მაგალითად, ი. ტურგენევი რუსულ ენას შემდეგნაირად ახასიათებდა: „...ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык“. ანდა: „Куда денут скептика и патристику, чарующий, пошобный язык?“

საგულისხმოა გოგოლის ახრი „რუსული სიტყვის“ შესახებ, რაც მას რუსული ენის სხვა ენებთან შედარების ნიადაგზე აქვს გამოთქმული: „но нет слова которое было бы так замашисто, бойко, так выпядось бы из—под самого сердца, так бы кинуло и животрепело, как метко сказанное русское слово“.

² შტრ. კ. ფოსლერი. პოზიტივიზმი და იდეალიზმი ენათმეცნიერებაში. რუსული თარგმანი. იხ. Хрестоматия по истории языкознания XIX—XX веков. Сост. В. А. Звегинцев, М. 1956 г. стр. 290 — 301.

ველია, სტილისტიკის საპატიო ამოცანაა; სტილისტიკისათვის ასევე მნიშვნელოვანია კონკრეტული საკითხები იმის შესახებ, თუ რა განსხვავებაა სხვადასხვა მწერლის მეტყველებას შორის. მაგრამ ამ რიგის საკითხთა მეცნიერული კვლევა გულისხმობს, პირველ ყოვლისა, იმის გათვალისწინებას, თუ რა შეიძლება წარმოადგენდეს საერთოს, როგორც სხვადასხვა ხანის სტილსა, ისე სხვადასხვა მწერლის სტილს შორის.

ასეთი მიდგომის აუცილებლობას განსაზღვრავს ის გარემოება, რომ მეტყველების სტილი, პირველყოვლისა, ენობრივი ფაქტია. ამის გამო მისი ცალკეული სახეების შესწავლისას საჭიროა მითითება იმ საერთოზე, რომელსაც ექვემდებარება გამოვლენილ სტილთა მთელი მრავალსახეობა.

ანალოგიურად იმისა, რომ არსებობს საერთო სახალხო ენა, თუმცა ამასთან ერთად არსებობდა და არსებობს დიალექტები, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ არსებობს კანონზომიერება, რომელიც დამახასიათებელია მეტყველების სტილისათვის საერთოდ, და ეს კანონზომიერება ძალაშია სტილთა სხვადასხვა სახის მიმართაც.

ისევე, როგორც უნდა ვალიაროთ საერთო-სახალხო ენისადმი დიალექტებისა და ჟარგონების დაქვემდებარებული ხასიათი, პრინციპულად ასევე უნდა გავიაზროთ სხვადასხვა სტილის მიმართება საერთოდ ამა თუ იმ მეტყველებისათვის დამახასიათებელი სტილისადმი.

ამიტომ ვფიქრობთ, რომ წინასწარი დაკვირვების ნიადაგზე უნდა მოხერხდეს ისეთი სავარაუდო თვალსაზრისის გამომუშავება, რომელიც შესაძლებლობას მოკვცემს მივუთითოთ, თუ რა ძირითად კანონზომიერებას ექვემდებარება მეტყველების ყოველი სტილი.

ამგვარი თვალსაზრისის შემუშავებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სხვადასხვანაირ სტილთა შორის არსებულ საერთოსა და მსგავსე მითითებას. ამ საერთოს ნიადაგზე უნდა აიხსნას მათ შორის არსებული განსხვავება—დაპირისპირება; ამ საერთო საფუძვლის გამორკვევამ უნდა გვიჩვენოს ის გზა, რომელსაც მივყავართ სტილთა შორის განსხვავებისაკენ, როგორც ხანათა, ისე ცალკეულ მწერალთა მიხედვით.

§ 56. მაგრამ ამისათვის აუცილებელია იმ უძირითადესი და, ასე ვთქვათ, თავდაპირველადი ვითარების წარმოდგენა, რომელიც განსაზღვრავს მეტყველების სტილის ბუნებას და მის მიმდინარეობას.

მეტყველების ყოველს ფაქტში ჩვენ საქმე გვაქვს, ერთი მხრივ, ისტორიულად და სოციალურად განსაზღვრულ ადამიანთან და,

მეორე მხრივ, სიტყვასთან. მეტყველების მთელი შინაარსი ამ ორი მონაცემის გარეშე არ წარმოიდგინება. მეტყველებაში ამა თუ იმ სახით თავს იჩენს ის თავისებურებანი, რომლებიც ახასიათებს ადამიანს და ენას, როგორც სამეტყველო საშუალებათა ჩამოყალიბებულ სისტემას. უკანასკნელში გაძობატულია ადამიანთა ცნობიერების სხვადასხვა საფეხური, საზოგადოების განვითარების უმნიშვნელოვანესი მომენტები და ამ გარკვეული ადამიანის არსი. რაგვარ სტილთანაც არ უნდა გვეკონდეს საქმე, მასში ჩანს მეტყველის რაობა, რაც მის სიტყვიერ შესაძლებლობათა სახით, მისთვის დამახასიათებელი მეტყველების სახით ვლინდება. ამ უკანასკნელზე დაკვირვების გზით ცდილობს სტილისტიკა იმ პირობების დანახვასა და წვდომას, რომლებიც განსაზღვრავს ამა თუ იმ სტილის საზოგადოებრივ ფუნქციასა და დანიშნულებას.

§ 57. სტილი, რომელიც ასახავს ადამიანის საზოგადოებრივ-კლასობრივ ფიზიონომიას და მის მიზანდასახულობას ამა თუ იმ კონკრეტულ შემთხვევაში, ყალიბდება ენობრივ შესაძლებლობათა მიხედვით და ცალკეული ადამიანის მიერ ამ შესაძლებლობათა გამოყენების უნარის შესაბამისად. რაკი სიტყვა არსებობს, ადამიანი იძულებულია გაუწიოს ანგარიში მის თავისებურებას, ენობრივ სტრუქტურას და მის გარკვეულ კანონზომიერებას. ამგვარად სტილის ერთ-ერთ ძირითად განმსაზღვრელ პირობად გამოდის სიტყვიერი მასალა, საზოგადოდ, და ესა თუ ის სიტყვიერი ფორმა, კერძოდ. მაგრამ, ამასთანავე, ეს სიტყვიერი მასალა, რომლის ფორმათა მრავალფეროვნების შესაძლებლობაა მოცემული, გარკვეულ სახეს იღებს იმის მიხედვით, თუ ადამიანი რას აირჩევს, როგორ ფორმას მისცემს უპირატესობას, როგორ სახეობაზე შეჩერდება, რათა სიტყვიერად გამოხატოს გადმოსაცემი შინაარსი.

ამგვარად, უნდა ვიფიქროთ, რომ მეტყველების სტილის შესწავლისას, პირველ ყოვლისა, გათვალისწინებული უნდა იქნეს ადამიანის ის ტენდენციები, რომლებიც თავს იჩენენ სიტყვიერი მასალის განლაგებისა და შერჩევის დროს. მაგრამ, გარდა ამისა, უნდა იქნეს დახასიათებული ის შესაძლებლობანი, რომელთა შეგებება ძალუძს ენას, რათა ადამიანის ამ ტენდენციათა დაკმაყოფილება მოხერხდეს.

II. ზემოთი და წინააღმდეგობა როგორც დაპირისპირების ობიექტები

§ 58. სტილის საკითხის შესწავლისას სხვადასხვანაირია ღირებულება ზემოთი და წინააღმდეგობისა. თითოეულ მათგანს ურთიერთისაგან გარკვეული თავისებურება ასხვავებს. სტილის

ბუნების, მისი არსის გამორკვევისათვის ზეპირ მეტყველებაზე დაკვირვებას აქვს რიგი უპირატესობა, რომელთაგან, პირველყოფლისა, მისი უშუალობა არის დასასახელებელი. წინასწარი მოუშაღებლობის შემთხვევაში, ზეპირი მეტყველების დროს თავს იჩენს ის სიტყვები, რომლებიც მეტყველის განკარგულებაში ამჟამად და დაუყოვნებლივ წარმოსათქმელად არის მზად. იგივე ითქმის თვით წინადადების გამართვისა, მათი ურთიერთშეხამებისა და, საზოგადოდ, ფრაზის კონსტრუქციის შესახებ. ამ თვალსაზრისით, ზეპირი მეტყველება უფრო მეტი უშუალობით ხასიათდება, ვიდრე წერიითი მეტყველება, რომელიც დამატებითი კონტროლისა და სხვადასხვა შესწორება-ცვლილების ერთგვარი პროდუქტია.

ამ გარემოების წყალობით მეტყველების სტილის შესასწავლად ცოცხალ ზეპირ მეტყველებაზე დაკვირვება თითქოს უფრო ეფექტური უნდა იყოს: ამ დროს ადამიანის მეტყველებაში უფრო ნაკლებ როლს თამაშობს სიტყვების საგანგებოდ შეჩვენების ტენდენცია. მაგრამ მის ამ უპირატესობას ფარავს და აქარბებს ის უპირატესობანი, რომლებიც წერიტს მეტყველებას გააჩნია და რომლებიც სტილის კანონზომიერების გამოსამზეურებლად ხელსაყრელ ნიადაგს ქმნიან.

ჯერ-ერთი, აღსანიშნავია, რომ ზეპირ მეტყველებას, საზოგადოდ, და მისი მიმდინარეობის ყოველ კონკრეტულ შემთხვევას, კერძოდ, განსაზღვრავს ისეთი პირობები, რომლებიც ამ მეტყველისათვის მხოლოდ ამჟამად შეიძლება იყოს გადამწყვეტი. ასე, მაგალითად, შეიძლება ადამიანის მეტყველება სხვაგვარი იყოს იმის მიხედვით, თუ ვინ არის მისი მსმენელი ამჟამად, თუ რა აწუხებს მას ამჟამად, რა:დენად არის იგი მეტყველების გუნებაზე და ა. შ. ერთი სიტყვით, ზეპირი მეტყველების ყოველი ცალკეული ფაქტი ძალიან თავისებური შეიძლება იყოს ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში. ამიტომ უშუალოდ ზეპირ მეტყველებაზე დაკვირვების გზით უფრო ძნელია სტილის ზოგადი რაობის გათვალისწინება. ზეპირი მეტყველებისაგან განსხვავებით, წერიტითი მეტყველება გაცილებით უფრო თავისუფალია ამგვარი მომენტებისაგან. მასში თითქოს უფრო გამოძერწილია საკუთრივ ენობრივი მიზანდასახულება, იგი უფრო ნაკლებადაა დამოკიდებული—თუ შეპირობებული—მეტყველისათვის შემთხვევით გარემოებათაგან.

შემდეგ. ზეპირ მეტყველებაში შემავსებელი მომენტის როლს ასრულებს სხვადასხვა არასიტყვიერი საწუალება: ესტიკულაცია,

მიმიკა... და მეტყველის ტონი¹. ამ აზრით, მრავალ შემთხვევაში ზებირი მეტყველება არ წარმოადგენს სუფთა ენობრივ მონაცემს. მეტყველების სტილის შესწავლისათვის კი სწორედ ეს უკანასკნელი არის საყურადღებო, რადგან ჩამოთვლილი დამხმარე—თუ დამატებითი—საშუალებები მკვეთრად არის განსხვავებული კონკრეტული სიტუაციის მიხედვით. ამ თანმხლები მომენტებისაგან უფროა განთავისუფლებული წერითი მეტყველება და ამიტომ მისი შესწავლა უფრო სიმძლავრით საყრდენს იძლევა სტილის ბუნებაში გარკვევისათვის.

საგულისხმოა ადამიანის მიერ თავის წერითს პროდუქციაში გზადაგზა შეტანილი ცვლილებანი. ეს ცვლილებები ამხეურებს და უშუალოდ გამოხატავს ადამიანის მეტყველების სტილურ ტენდენციებს და, აგრეთვე, იმ ფაქტორებს, რომლებიც თავს იჩენენ წერის პროცესში. ამ ცვლილებათა გათვალისწინება გარკვეულ ნიადაგს ქმნის იმისათვის, რომ წარმოვიდგინოთ, თუ რა ფაქტორები ექიდებიან მეტყველების ბუნებრივს ტენდენციებს და რა სახით მიმდინარეობს ეს ბრძოლა. ამ მომენტის გამომწვეურებას შეიძლება გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდეს სტილის ჩამოყალიბებისა და მისი განვითარების პროცესის გათვალისწინებისათვის. ამ ცვლილებებზე დაკვირვება ცხადყოფს მათი შეტანის აზრსა და დანიშნულებას, იგი გვიდგენს სხვადასხვა მომენტის კიდილს და შესაძლებლობას გვაძლევს შევჩერდეთ უპირატესობამოპოვებულ მომენტზე. ამგვარად, ეს ცვლილებები გამოხატავს სტილის ჩამოყალიბების პროცესს ადამიანის აზრისა და მიზანდასახულების შესაბამისად. ამიტომ მათი გათვალისწინება ხელსაყრელ ნიადაგს ქმნის სტილის ბუნებაზე წარმოდგენის შემუშავებისათვის.

საზოგადოდ კი, წერილობითი მასალა უფრო სანდოა, რადგან იგი ფიქსირებულია და მისი ხელახლა შემოწმება ყოველთვის შესაძლებელია. საგანგებოდ აღსანიშნავია, რომ ასეთ მასალაზე დაკვირვება იძლევა იმის საშუალებას, რომ მეტყველების სტილის ისტორიული განვითარების პროცესი უკეთ იქნეს გათვალისწინებული.

§ 59. ბოლოს, უთუოდ საყურადღებოა, რომ წერილობითი მასალის გამოყენებისას ჩვენ შეგვიძლია უკეთ ვადევნოთ თვალი სტილის განვითარებას, მის თავისებურებას და მის რაობას იმგვარად.

¹ ამ საშუალებათა შესახებ იხ., მაგალითად, შარლ ბალის (Charles Bally) „ზოგადი ლინგვისტიკა და ფრანგული ენის საკითხები“, რუსული თარგმანი, მოსკოვი, 1955, §5 36—50.

რი ნიმუშების მიხედვით, რომელთა შემქმნელნი არიან საზოგადოების ყველაზე უფრო წამყვანი და მოწინავე ადამიანები, მეტყველების დიდი ოსტატები. მათს პროდუქტიაზე დაკვირვება შესაძლებლობას ქმნის ყველაზე უფრო დამაჯერებლად იქნეს წარმოდგენილი როგორც ადამიანის მეტყველების სტილის ჩამოყალიბებაში მონაწილე თითოეული ფაქტორის ადგილი, ისე სტილის ჩამოყალიბების პროცესისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერება. ამიტომ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ამ მასალის გაცნობით უფრო ახლოს მივიღივართ სტილის ბუნებასთან, უფრო ვუახლოვდებით მისი რაობის გამოაშკარავების საფეხურს.

III. ძირითადი პრობლემა და მისი დაყენების უშუალო საფუძველი

§ 60. წერის პროცესში არა ერთგზის უჩენია თავი ერთგვარ განცდას, რომელიც შეიძლება ასე დავახასიათოთ: გარკვეული სიტყვის დაწერა ანდა წინადადების გარკვეულ სახეობაზე შეჩერება იწვევს მოთხოვნილებას, რათა მომდევნოდ შევარჩიოთ რაღაცნაირად მასთან დამსგავსებული სიტყვა ან წინადადება. შემდეგ საჭირო ხდება მივმართოთ საგანგებო ზომებს, რათა მიღწეულ იქნეს ამ მოთხოვნილების მოქმედების დარღვევა ანდა შენელება.

პოეზიის სფეროში ამ განცდის არსებობას რამდენჯერმე გაუსვა ხაზი ა. პუშკინმა. ასე, მაგალითად, „ევგენი ონეგინში“ პოეტი წერს (თავი IV, XLII):

И вот уже тридцат морозы
И серебрятся ересь полей. .
(Читатель ждет уж рифмы. р о з ы ;
На, вот возвыш - ее скорей!)

ანდა(თავი IV, XLIV): Мечты. мечты! где ваша сладость?

Где, вечная к ней рифма, младость?.

ამ ვითარებას შეეხო პუშკინი სხვა შემთხვევაშიც და საგანგებოდაც გამოხატა თავისი დამოკიდებულება მისადმი. ახალ-ახალი რითმების ძიებასთან დაკავშირებით მან აღნიშნა, რომ „Одна (рифма—გ. კ.) вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собой камень. Из-за чувства выглядывает ис-

კუსტოვო. Кому не надоело любовь и кровь, трудный и чудный, верной и лицемерной¹.

პუშკინის ამ დაკვირვებიდან ჩანს, რომ: ა) არის გარკვეული სიტყვები, რომლებიც უნებლიეთ იჩენენ თავს იმიტომ, რომ ჰგვანან წინა სიტყვებს; ბ) ასეთი მსგავსი სიტყვების თავმოყრა ტრადიციითაა განმტკიცებული; გ) მათი ასეთი ხშირი თანაგამოვლენა მომბეჭრებელია და დ) საგანგებო ძიებაა საჭირო, რათა თავიდან იქნეს აცილებული ეს ერთგვარობა.

ხელოვანთა ამ რიგის შენიშვნები კარგად გამოხატავს ადამიანის მეტყველებაში გამოვლენილ ტენდენციებს.

§ 61. ამ ტენდენციათა არსებობაზე მიუთითებს აგრეთვე მკვერ-მეტყველების ყოველ სახელმძღვანელოში წამოყენებული მოთხოვნა, რომ კეთილზმოვანების დაცვის მიზნით უკუგდებულ უნდა იქნეს მეტყველებაში ერთმარცვლოვანი სიტყვების თავმოყრა, მრავალმარცვლოვანი სიტყვათა ზედიზედ გამოყენება, ერთგვარი ბგერებით შედგენილი სიტყვების მოწოდება და ა. შ. ეს ნიშნავს, რომ მეტყველებაში თავს იჩენს ერთიმეორისადმი მსგავსი სიტყვების გამოყენების ტენდენცია და მისი მოქმედების შესაფერხებლად საჭირო ხდება ყურადღების საგანგებო გამახვილება².

§ 62. მეტყველების სტილისათვის ამ ფაქტის მნიშვნელობას აღნიშნავდა უთუოდ პაჟლი, როდესაც წერდა: „დახვეწილი სტილი, რომლის ერთ-ერთი კანონია, ძალიან ხშირად არ იქნეს გამეორებული ერთი და იგივე გამოთქმა, ბუნებრივად მოითხოვს, რომ ერთი და იმავე აზრის გამოსახატავად რაც შეიძლება მეტი საშუალებები არსებობდესო“³.

¹ А. С. Пушкин. Путешествие из Москвы в Петербург, Собр. соч. 1936, т. V, стр. 375. ანალოგიურია ვლ. მაიაკოვსკის სიტყვები: „Когда вы говорите „резвость“, то рифма „резвость“ напрашивается сама собою и, будучи произнесенной не удивляет, не останавливает вашего внимания“. („Как делать стихи?“, Избранное, ОГИЗ, 1948, стр. 415). ეს ფაქტები შეუნიშნავს გოეთეს. პროზის საკითხებზე ეკერმანთან საუბარში მას უთქვამს, რომ ვისაც სათქმელი არაფერია ჰქვ, მას კიდევ შეუძლია ლექსების წერა და რითმების შეგროვება, ამასთანავე, ერთი სიტყვა მეორეს კარნაობს... (Гете, Разговоры с Эккерманом, ч. 1, стр. 285—286).

² ი. ტურგენევი ერთგან წერს: „Помните. однажды Иван Демьяныч увлеченный своею любовью к бийким словам с энергическим окончанием, стал уверять меня, что у него в саду—везде известняк, хворостняк и валезняк“ (И. С. Тургенев. Несчастная, Соч, ГИХЛ, т. VIII, стр. 77).

³ Hermann Paul. Prinzipien der Sprachgeschichte. Halle, 1909, § 173, S. 252.

ერთხელ უკვე ნახმარი სიტყვის ხელმეორედ გამეორებაზე მიუთითებს არნ. ჩიქობავა, როდესაც სტილის საკითხებზე მსჯელობისას შენიშნავს, რომ „ერთ წინადადებაში ხმარებული სიტყვა გვზღუდავს მეორე წინადადების აგებისასო“¹.

საერთოდ, იმ ტენდენციის მოქმედება საკმაოდ თვალსაჩინოა და მასზე ასე თუ ისე მიუთითებენ სტილისტიკისა და პოეტიკის სახელმძღვანელოებშიც. უთუოდ ამ რიგის ფაქტები აქვთ მხედველობაში, როდესაც აღნიშნავენ, რომ, მაგალითად, ეპითეტი განსასაზღვრელი სიტყვისდაგვარად ჟღერსო², ანდა უფრო შორსაც მიდიან და ასკვნიან: „მსგავსად მეღერი სიტყვები პოეტურ ენაში ერთიმეორეს იზიდავენ“³.

§ 63. ზემოაღნიშნულმა დაკვირვებამ თავისი მრავალმხრივი დადასტურება პოვა. თვითდაკვირვების ნიადაგზე უეჭველი გახდა, რომ ანალოგიურ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, მაგალითად, შემდეგს შემთხვევებში.

1) მაშინვე, როგორც კი დაიწერა გარკვეული სიტყვა, ამან უნებლიეთ გამოიწვია მასთან ბგერებით დამსგავსებელი სიტყვის დაწერაც. ასე მოხდა ეს ფრაზებში: ა) „ამგვარი განცდის გადმოცემას. რასაკვირველია, დიდი პოეტური ნიჭი სჭირდება“, ბ) „... ეს შესაძლებელია, პოეტის შეხედულებათა განვითარებაზე — და შესაძლოა შეცვლაზეც კი — მიუთითებდეს“.

ამ მაგალითებიდან ჩანს, რომ სიტყვა „განცდის“ დაწერამ, ასე ვთქვათ, „დაგვაძალა“ მომდევნოდ გვეხმარა „გადმოცენას“ (და არა, მაგალითად, „დაბასიათებას“, აღწერას“...), ისევე, როგორც „ნიკმა“ „სკირდია“ გამოიწვია (და არა, მაგალითად, „უნდა“); მეორე მაგალითში კიდევ უფრო მკვეთრად ჩანს ეს ფსიქიკური პროცესი: აქ ერთი მარტივი გავრცელებული წინადადების ფარგლებში თავმოყრილია ბგერობრივად მსგავსი სიტყვები: „შესაძლებელია—შეხედულებათა—შესაძლოა—შეცვლაზეც“. ვიმეორებთ: ასეთი დამსგავსება სრულიად უნებლიე წარმონაქმნი იყო და საჭირო შეიქნა საგანგებო შეჩერება და თვითიძულება, რათა თავი გვეხსნა ამ ერთფეროვნებისაგან.

2) როგორც კი სიტყვა ავიღე გარკვეულ ბრუნვაში, ამან თითქმის „დამაძალა“, რომ მომდევნო სახელებიც იმავე ბრუნვით წარ-

¹ არნ. ჩიქობავა. ზოგადი ენათმეცნიერება, 1. 1946, გვ. 172.

² М. А. Рыбникова. Введение в стилистику, М. 1937, стр. 202.

³ Б. В. Томашевский. Теория литературы, 1930, стр. 62.

მომედგინა. მაგალითად, ასე იყო ეს შემდეგს წინადადებაში: „ჩვენნი (ს) „ცხოვრების ყვავილი ის“ ავტორის აზრის თანახმად...“ აქ ნათესაობითშია დასმული ზედიზედ ხუთი სიტყვა და ეს, როგორც თვითდაკვირვება მიუთითებს, გამოწვეულია იმით, რომ პირველი ორი სიტყვა („ჩვენის ცხოვრების“) რაკი მაინცდამაინც ამ ბრუნვაშია აღებული, შემდგომი სახელებიც ჩვენს ცნობიერებაში, პირველ ყოვლისა, ასეთი სახით წარმოდგენენ.

3) რაკი ერთხელ ვინმარე გარკვეული ფორმის გამოთქმა—იგი ანეკვიტა და თითქოს თავის გამეორებას „მაძალეზდა“. ამის მაგალითია შემდეგი ზედიზედ მიყოლებული გამოთქმები: „ეს იყო ბრწყინვალე ნიმუში ხელოვნებისა. ეს იყო დიდებული წარმონაქმნი. ეს იყო ხილისაგან მიღებული ბედნიერების სიტყვიერი პროდუქტი. ეს იყო ზეიმი ხელოვანის“ აქ საქმე გვაქვს ოთხ პროზაულ კოლონიასთან ანუ მეტყველების ტაქტთან, და მასში აშკარად ჩანს მეტყველების რიტმის მოწესრიგების ტენდენცია, მისი, როგორც სტილისტიკაში უწოდებენ, ანაფორული წერით აგების ტენდენცია.

4) რაკი წამოვიწყე მოვლენისა თუ საგნის დახასიათება სინონიმების გამოყენებით ანდა დაპირისპირებული სიტყვებით, ამ გზაზე დადგომა ერთგვარ მოთხოვნილებად გადაიქცა. მაგალითად, ერთი ნაწარმოების გმირის დახასიათებისას ჩვენმა შეფასებამ თავდაპირველად ასეთი ფორმა მიიღო: „ეს იყო უგნური, უქეუო, უაზრო და უადგილო საქციელი“. აქ დასახასიათებლად გამოყენებულ პირველ სიტყვას („უგნური“) „წამოვეგო“ დანარჩენი სიტყვები და გარეგნულადაც დამსგავსებული სიტყვების ამგვარი ასხმა კიდევ გაგრძელდებოდა, რომ იმჟამად თავი არ ეჩინა ლექსიკურ შეზღუდულობას.

მეორე შემთხვევაში ასეთი ფრაზა დაიწერა: „(მასთან) ყველაფერი დაჯილდოვდა განცდის უნარით: მთა და ველი, ხე და ყვავილი, ცა და დედამიწა, წყალი და ცეცხლი, არწივი და ბელურა, ქორი და წიწილი, ვეფხვი და მელა, ბუ და ჩხიკვი“. აქაც შეფერხება გამოიწვია მხოლოდ თვითშეფასების იმ დამატებითმა განცდამ, რომ ამგვარად გაშლილი ფრაზა არ იქნებოდა დახვეწილი, იგი დაზინული ფრაზის შთაბეჭდილებას დატოვებდა, ე. ი. შევჩერდი მაშინ, როდესაც მკითხველის პოზიციაზე გადავინაცვლე.

ასეთია წერითი მეტყველების პროცესში წარმოქმნილი განცდის საილუსტრაციო ზოგიერთი ფაქტი. თავისთავად ეს ფაქტები სტილისტიკის სფეროში თავსდებიან, რამდენადაც მათ, როგორც ენობრივ მონაცემებს, დაკისრებული აქვთ ფუნქცია, შეესატყვისე-

ბოდნენ ავტორის მიზანდასახულებას თავიანთი სიტყვიერი შემადგენლობითა და კონსტრუქციით. ეს მაგალითები მოწმობს, რომ ყურადღების საგანგებო გამახვილება აღმოჩნდა საჭირო, რათა წერილი მეტყველება გაგვეთავისუფლებინა გარკვეული, თუ შეიძლება ითქვას, ერთ ფეროვნებისაგან. პირველყოვლისა, ამ მიმართულებით თავისი მნიშვნელობა აქვს დროის ფაქტორს: მეორედ წაკითხვისას, შეფასების თვალსაზრისით რამდენიმე ხნის შემდეგ ნაწერის გადაკითხვისას, აღმოჩნდებოდა ხოლმე მისი ეს ნაკლი და ფრაზის შემადგენლობის დარღვევის მოთხოვნილება წამოიწვედა წინ. მართალია, ყოველთვის ადვილად არ ხერხდებოდა ამ ერთფეროვნების დაპრლევი ცვლილების შეტანა ფრაზაში, მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ფაქტი იმაში მდგომარეობს, რომ გარკვეული დროის შემდეგ ხდებოდა შესაძლებელი სახის შეცვლა ამ „ერთფეროვანი“ წინადადებებისათვის. აქვე აღნიშვნის ღირსია ისიც, რომ ხანდახან უფრო ადვილდებოდა სულ ახალი წინადადების დაწერა, ვიდრე დარღვევა იმ ფრაზის, რომელიც უკვე ფიქსირებული იყო ამ გარკვეული ფორმით.

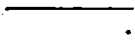
ყველაფერი ის, რაც ითქვა, მოწმობს, რომ მეტყველებისათვის ბუნებრივია მიმსგავსებისაგან ნიდრეკილება, მაგრამ მეტყველების პროცესზე და მის საბოლოო გაფორმებაზე თავის გავლენას ახდენს სხვადასხვა გარემოებით შეპირობებული განმსგავსებების მოთხოვნილება, რომელიც ანელჯბს და აფერხებს პირველის მოქმედებას.

§ 64. ასეთია ის მონაცემები, რომელთაც ცალკეული მნიშვნელების სახით ვხვდებით სიტყვის გამოჩენილ ოსტატთა გამონათქვამებში და, რომელთაც, ამასთანავე, წერითი პროცესის ჩვეულებრივს მიმდინარეობაზე თვითდაკვირვებაც გვაწვდის. ამ ნიადავზე ჩვენ წინაშე დადგა შემდეგი სახის პრობლემა: ეს მონაცემები ინდივიდუალურ ფაქტს წარმოადგენს თუ მათი გავრცელების არე იმდენად ფართოა, რომ შეიძლება ვილაპარაკოთ ამ ფაქტზე, როგორც დამახასიათებელზე, საზოგადოდ, მეტყველებისა და, კერძოდ, წერითი მეტყველების პროცესისათვის? ე. ი. დგას პრობლემა ამ რიგის მოვლენათა როლისა და მნიშვნელობის შესახებ ზოგად სტილისტიკური თვალსაზრისით. გარდა ამისა, როგორც არ უნდა იყოს — იქნება ეს მოვლენა მიჩნეული დამახასიათებლად მეტყველების სტილისათვის, საზოგადოდ, თუ იგი კერძობითი მნიშვნელობისა აღმოჩნდება, სულ ერთია, — ნა-ნც დგას საკითხი, თუ როგორი ახსნა იქნებოდა შესაფერისი

ამ სტილისტიკური მოვლენისათვის, როგორ შეიძლება და გავვეგო ამ რიგის მოვლენათა შინაგანი მექანიზმი?

§ 58. როდესაც ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ მოვლენასთან, რომ გარკვეული სიტყვა და გამოთქმა, სიტყვათა ამა თუ იმ სახის რიგი და ა. შ. იწვევს თავის თავისადმი შემდგომი ფორმების მიმსგავსებას, ე. ი. როდესაც უკვე აღებული ფორმა რალაცნაირად მეორდება ანდა განაგრძობს თავის არსებობას მომდევნო სიტყვიერ ფორმაში—ეს, საზოგადოდ, შეიძლება კვალიფიცირებულ იქნეს, როგორც ფიქსირებული ფორმის გამეორება. ამ მოვლენის საწინააღმდეგო შემთხვევაში, ე. ი. მაშინ, როდესაც ადამიანი შეგნებულად და საგანგებოდ ცდილობს თავიდან აირიდოს უკვე ფიქსირებული ფორმის გამეორება, როდესაც ადამიანი ამ გამეორებას გაუზრის, ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ პროცესთან, რომელსაც ფიქსირებული ფორმის დარღვევა შეიძლება ეწოდოს.

როგორც ჩანს, მეტყველებაში ამ ორი, ერთიმეორის საწინააღმდეგო, ტენდენციის არსებობა უტყუარ ფაქტს წარმოადგენს. მაგრამ, როგორც ვთქვი, მთავარი საკითხი იმაში მდგომარეობს, თუ რამდენად ძირითადია ეს ტენდენციები მეტყველებებისათვის, საზოგადოდ, და მხატვრული მეტყველებებისათვის, — კერძოდ. ჩვენ გვაინტერესებს იმის გარკვევა, თუ რამდენად ექვემდებარება ამ ტენდენციათა მოქმედებას მეტყველების პროცესი და რანაირ სახეებში მქლავნდება მათი მოქმედება.



ჟიჰსიკაბული ჟორჰის ბაბჟრკაბის ბანღანსიჰა და
მისი ბაბჟრკლენის ძირითადი სახეაბი

§ 66. ჩენი საკითხისათვის, რასაკვირველია, ძვირფას მასალას წარმოადგენს ის „შავები“, რომლებიც წინ უსწრებდა საბოლოო სახით ამა თუ იმ თხზულების ჩამოყალიბებას. მათზე დაკვირვება შოგვეცემდა იმის შესაძლებლობას, რომ უფრო თვალნათლივ დაგვენახა წერიტი პროცესის მიმდინარეობის თავისებურება. საერთოდ, ყოველ ექვს გარეშეა ამ მასალის დიდი მნიშვნელობა შემოქმედებითი პროცესის გათვალისწინებისათვის. ამას აღნიშნავდა, მაგალითად, ვლ. მაიაკოვსკი, როდესაც მწერლის „უბის წიგნაკის“ შესახებ წერდა:

„Эта „записная книжка“ — одна из главных условий для делания настоящей вещи.

Об этой книжке пишут обычно только после писательской смерти; она годами валяется в мусоре, она печатается посмертно и после „завершенных вещей“, но для писателя эта книжка—все“¹.

მაგრამ, სამწუხაროდ, მომეტებულ შემთხვევაში ჩვენ მოკლებული ვართ იმის შესაძლებლობას, რომ დაწვრილებით გავეცნოთ ასეთ მასალას და კვალდაკვალ გავითვალისწინოთ შემოქმედების პროცესი, რადგან მწერლები არ ინახავენ ამ შავებს (უფრო თავდაპირველადს). მეტიც: ბრავალი მათგანი გაურბის იმ მასალის ჩვენებას, რომელიც კონკრეტულად გამოხატავს მათი სიტყვიერი შემოქმედების პროცესს². მაგრამ მაინც არსებობს გარკვეული მონაცემები ამ მიმართულებითაც.

¹ Вл. Маяковский. „Как делать стихи?“, Избранное. Огиз, 1948, стр. 400.

² მოვიგონოთ, რომ ამ მხრივ ცნობილი იყვნენ, მაგალითად, ჩეხოვი და იბსენი. კუპრინი წერდა: „Мы ничего не знаем не только о тайнах его (Чехова—Г. К.) творчества, но даже о внешних приемах работы. А. П. был до странности скрытен и молчалив“ იბსენმა,—როდესაც მას ქალღმის

როდესაც ფიქსირებული ფორმის გამეორების თვალსაზრისით გადავხედეთ მწერალთა ზოგიერთ დაბეჭდილ ნაწარმოებს, აქაც — კი — ე. ი. ავტორის (და იშვიათად რედაქტორ-სტილისტის) მიერ კრიტიკული ზვალით შემოწმებულს ტექსტებში — შესაძლებელი გახდა ამდაგვარ ძალიან მკაფიო ფაქტებზე მითითება.

§ 67. ერთი შენიშვნაც, ვიდრე ამ რიგის ფაქტებს შევეხებოდეთ.

რამდენადაც ჩვენ გვინტერესებს საკითხი, წარმოადგენს თუ არა ფიქსირებული ფორმის გამეორება მეტყველების ბუნებრივ ტენდენციას, ამდენად, — როგორც დაკვირვების ობიექტს, — ჩვენთვის უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს პროზაულ მეტყველებას ლექსითს მეტყველებასთან შედარებით. თავის თავად ცხადია, რომ ლექსითი მეტყველება თავისი ბუნებით ფიქსირებული ფორმის გამეორებას მოითხოვს, ანდა: ამ ტენდენციის მიხედვით არის იგი გაზარტული. უკვე არჩეული რითმა მოითხოვს მისი შესატყვისის, მისდაგვარის გამოძებნას, უკვე ფიქსირებული რიტმი მოითხოვს შესაბამისი რიტმის შერჩევას (ანდა უბრალოდ: გამეორებას) და ა. შ. უამისოდ ლექსი შეუძლებელია. ასე რომ აქ წინასწარვე არის განსაზღვრული მეტყველების მიმდინარეობა: ადამიანი ლექსის შექმნის ამოცანით არის, ასე ვთქვათ, შებოროკილი და ამიტომ იგი იძულებულია ყოველთვის იქონიოს მხედველობაში სიტყვის ადრინდელი ფორმა, სტრიქონის უკვე მიღებული ზომა და ა. შ., რათა ამა თუ იმ სახით მათი გამეორება განახორციელოს. ამიტომ უნდა ვიფიქროთ, რომ ლექსითს მეტყველებაში ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია გაბატონებულია ფორმალური მოთხოვნის წყალობითაც, ე. ი. გაცნობიერებული და წინასწარი განზრახულობის განხორციელებასთან გვაქვს ჩვენ საქმე ლექსითი მეტყველების შემთხვევაში. ამ გაგებით, ეს ტენდენცია ლექსისათვის აუცილებელიცაა და ბუნებრივიც.

ნაგლეჯი დაუფარდა და ცოლმა მასზე რაღაც ამოკითხა, — იყვირა: „რავის არ მივცემ ჯაშუშობის უფლებასო“, და ა. შ. (გადმოცემულია ლაპშინის მიხედვით: Художественное творчество. II. 1922, გვ. 13). ამავე თვალსაზრისით საყურადღებო მაიაკოვსკის სიტყვები: „...возвращаюсь из Саратова в Москву, я, в целях показательства какой-то вагонной спутнице своей ложьяльности, сказал ей, что я „не мужчина а облако в штатах“. Сказав, я сейчас же сообразил, что это может пригодиться для стиха, а вдруг это разойдется изустно и будет разбазарено зря? Страшно обеспокоенный, я с полчаса допрашивал девушку паводящими вопросами и успокоился, только убедившись, что мои слова уже вылетели у нее из следующего уха“ („Как делать стихи?“ იქვე, გვ. 400).

მაგრამ, რაკი თვით ლექსი—ამჟამად მინც—ადამიანის მეტყვე-
ლების უფრო ხელოვნური პროდუქტია, ამდენად, ფიქსირებული
ფორმის გამეორების ტენდენციის დადასტურება ლექსში არ მოგ-
ვცემს სრულ უფლებას ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ რამდენადაა იგი
დამახასიათებელი ადამიანის მეტყველებისათვის, საზოგადოდ. ჩვენ
კი სწორედ ეს უკანასკნელი საკითხი გვიანტერესებს. ამიტომ, პირ-
ველყოვლისა და უმთავრესად, ზემოგადმოცემული თვალსაზრისით
ჩვენ უნდა დავაკვირდეთ პროზაულ მეტყველებას, რომელიც, ასე
ვთქვათ, გარეგნულად, წინასწარ არ ზღუდავს ადამიანს. ამ მხრივ,
ადამიანის მეტყველების ტენდენციები პროზაში უფრო მკლავნდე-
ბიან თავიანთი ბუნებრივი სახით.

ამიტომ გასაგებია, რომ ჩვენი დაკვირვების საგანია, როგორც
„პრაქტიკული“, სასაუბრო მეტყველების, ისე მხატვრული პროზის
ნიმუშები, თუმცა ზოგიერთი მომენტის თვალნათლივ წარმოსად-
გენად აუცილებელია მაგალითების მოშველიება ლექსის სფერო-
დანაც.

ფიქსირებული ფორმის გამეორების სახეები

§ 68. ქართულში ძალიან ხშირად გვხვდება ისეთი ფრაზები,
რომლებშიც მიჯრით, ზედიზედ ასხმული სახით არის მოწოდებუ-
ლი ერთი და იგივე თავსართ-ბოლოსართიანი (და განსაკუთრებით,
ნათესაობით ბრუნვაში წარმოდგენილი) სიტყვები. აი, ზოგიერთი
დამახასიათებელი მაგალითი.

ა) ერთ-ერთ სახელმძღვანელოში სწერია: „ფსიქიკური მოვლე-
ნები.... კონკრეტ ადამიანის მთლიანი ფსიქიკის, ადამიანის
პიროვნების გამოვლენას წარმოადგენენ“. „გაანალიზება შეგვიძ-
ლია არა მხოლოდ აღქმისა და წარმოდგენისა, არამედ სხვა ისევე
მთლიანი ხასიათის შინაარსებისა, კერძოდ, თვით ფსიქიკური
პროცესებისა“.

ბ) ილია ჭავჭავაძე ერთგან ამბობს: „(გრ. ორბელიანი)
იყო თვითმპყრობელი ჩვენის ქართულის ენისა... მეუფე ჩვენის...
სიტყვიერების ძალ-ლონისა და სიმდიდრისა“.

გ) ზოგიერთ თავისებურებასთან ერთად, ამავე თვალსაზრისით
კიდევ უფრო ტიპიურია ილია ჭავჭავაძის შემდეგი ფრაზა: „თი-
თქო არც ოდესღაც ვყოფილვართ, არც დღესავართ.... სულით
დაბალნი, ჭკუა-გონებით ჩლუნგნი. ზნეობა დაცემულნი, სულელნი,

¹ იხ. „სიტყვა წარმოქმნილი გრ. ორბელიანის დასაფლავებაზე“.

გაუნათლებელნი, გალატაკებულნი, პირის გამტეხნი, მხდალნი, ლაჩარნი—აი ჩვენის სულიერ და ხორციელ ავლადიდების სურათი¹.

დ) ძველი ქართული მწერლობის ისეთ წარმომადგენელთან, როგორცაა სულხან-საბა ორბელიანი, მაგალითად, ვკითხულობთ:

მელი შავად შეღებილი შეიქმნა².

§ 66. საგულისხმოა ისეთი შემთხვევები, როდესაც გარკვეული სიტყვა თითქოს „ირჩევს“ ჰეორეს, არა თავსართ-ბოლოსართებით, არამედ ფუძეებით მსგავსების ნიადაგზე. ასეთი მაგალითები ძალიან ხშირად გვხვდება.

ა) „ჩვენ ამ მასხარობას მასხარა კაცისას ყურსაც არ ვათხოვებდით, რომ ბეზლობა მარტო ამაზედ შემდგარიყო და მამბეზლარს არ შეეგინებინოს...“³.

ბ) ჩვენ მოწმე ვიკავით იმისა, თუ როგორ მიმართა მასწავლებელმა ქალმა წესრიგის დამრღვევ მოსწავლეთა ჯგუფს. მან რამდენჯერმე მოითხოვა სიწყნარის დაცვა და რაკი შედეგს ვერ მიალწია აღელვებით განუცხადა მსმენელებს: „კარგით, თორემ ხომ იცით: ცხვარი ცხვარია, მაგრამ თუ გაჯვარდა ჯვარია“. აქ საინტერესო შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, რამდენადაც აღელვების გამო შეცვლილია ხალხური თქმა („ცხვარი ცხვარია, მაგრამ თუ გაცხარდა, ცხარეა“) და რაკი ადამიანს „გაცხარდას“ ნაცვლად სიტყვა „გაჯვარდა“ წამოცდა, ამას უნებლიეთ მოჰყვა უკანასკნელთან დამსგავსებული სიტყვა—„ჯვარია“.

§ 70. მხოლოდ თავსართ-ბოლოსართებით და ფუძეებით კი არა, არამედ თითქმის უცვლელი. ფორმით სიტყვათა გამეორების ნიმუშადაც ჩაითვლება მრავალი ფრაზა.

ა) ილია კავჭავაძე გასული საუკუნის 90-იან წლებში აღნიშნავდა ზოგიერთი სომხური ბეჭდვითი ორგანოს რეაქციულ ხასიათს და წერდა:

„ჩვენში ამ ბოლო ხანებში—ერთი—საოცარი ამბავი მოხდა: სომხებმა თავის ჟურნალ-გაზეთებში მთელი სომხობა სამარცხვინო ბოძზედ გააკრეს: ერთმა ჟურნალმა ერთი ნაწილი სომხობისა მიწასთან გაასწორა, მეორე გაზეთმა—მეორე ნაწილი და

¹ ილია კავჭავაძე. ქვათა ლაღადი, თბ. სრ. კრებული, 1941, ტ. II, გვ. 417.

² სულხან-საბა ორბელიანი. სიბრძნე-სიტყვისა, 1938, გვ. 24.

³ ილია კავჭავაძე. კატკოვის პასუხად, თხზულებანი, ტ. II (1941), გვ. 148.

ამ სახით ის გამოვიდა, რომ თითქმის მთელი სომხობა გარყვნილია, წამხდარია და აღარაფერში გამოსადეგი აღარ არის¹.

სხვა შემთხვევაში ილიას ფრაზა ასეთია: „ერთს მეორით ანუეგემებს, აქეზებს, მეორეს ერთითა და ორივე ერთად კისულელებად გამოჰყავს“².

ილიას ეს ხმა შეეწყობილი პროზაული მეტყველება დამყარებულია ე. წ. სინტაქსურ პარალელიზმზე, რომელიც ქმნის წინადადებათა თანაგეარობას. ამ გაგებით, ეს სინტაქსური პარალელიზმი შეესაბამება ტავტოლოგიას, ოღონდ, რასაკვირველია, იგი ტავტოლოგიაა მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვათა ბგერითი შემადგენლობისა და, საერთოდ, ფორმის თვალსაზრისით.

უცვლელი ფორმით სიტყვის გამეორების დამახასიათებელი მაგალითია ასეთი ფრაზაც:

„У Шекспира Кариолен при встрече с его женой Виргинией, которая от волнения в слезах, физически не может говорить, говорит...“³.

ბ) მესამოცე წლებში ეურნალ „ცისკრისათვის“ დამახასიათებელია ასეთი ენით შედგენილი განცხადება:

„მამავალს 1864 წლითგან ჩჳწნი „ცისკარი“ გამოვა იმავე მიმართულებით და იმავე თანამშრომლებთ შემწეობით, რა მიმართულებითაც და რომელთ თანამშრომლებთ შემწეობითაც გამოდიოდა“⁴.

ამ უკანასკნელ ტექსტთან დაკავშირებით შეიძლება ისიც აღვნიშნოთ, რომ სიტყვიერ ტავტოლოგიას არაიშვიათად ვხვდებით მაშინ, როდესაც ზეპირი მეტყველების დროს ადამიანი იბნევა, როდესაც მის მეტყველებას, თუ შეიძლება ითქვას, აზრი აღარ განაგებს და იგი ექცევა ან „უფორმო“ სიტყვების რკალში („ვიინაიდგან, რომ, რომელიცა რომა...“), ანდა ველარ სცილდება სიტყვიერი გამოთქმის ერთსა და იმავე ფორმებს. ამის მაგალითია გოგოლის პეტრე პეტრეს-ძე პეტუხის მეტყველება, როდესაც იგი მეორე დილისათვის მზარეულს უკვეთავდა საუზმეს. აი ეს ადგილი: „Да кулебяку сделай на четыре угла“, говорил он с присасыванием и забирая к себе дух. „В один угол по-

¹ „სომხური პრესა“, თბ. სრ. კრებული, ტ. II, გვ. 193.

² „Новое обозрение“-ს წერილის გამო, იკვვ, გვ. 406.

³ სფ. II. Л а ш и н. „Художественное творчество“, II, 1922, стр. 136.

⁴ „ცისკარი“, 1863 წ. № 10.

ლოჯი თუ მე შეგი ოსეტრა და ვიზიგი, ვ დრუგოი გრეჩნეოვი
კაშინცი, და გრიბოჩკოვ ს ლუჩკომ, და მოლოკ სლადკიხ, და მოზ-
გოვ, და ეშე ჩეგო ჰნაეშ თამ ეტაკოგო, კაკოგო--ნი-
ბუდ თამ თოგო... ავ ობკლადკუ კ ოსეტრუ პოდუიტი... თამ,
ჩეგო-ნიბუდ ეტაკოგო, ჰნაეშ, თოგო რასტოგო...¹
ანდა, აი როგორ გვიხატავს გოგოლი მანილოვისა და ჩი-
ჩიკოვის საუბარს განათლებულ პირებთან კავშირის შესახებ:
„Конечно“, продолжал Манилов: „другое дело, если
бы соседство было хорошее, если бы например такой
человек, с которым бы в некотором роде можно было
поговорить о любезности, о хорошем обращении, следить
какую-нибудь этакую науку, чтобы этак разшеве-
лило душу, дало бы, так сказать, паренье этакое“...
Здесь он еще что-то хотел выразить, но, заметивши, что
несколько заранортовался, ковырнул только рукою в воз-
духе...².

გ) გამეორების სხვადასხვა სახეობას ვხვდებით ჩვენი მკვერმე-
ტყველების ცნობილი წარმომადგენლის—გაბრიელ ქიქოძის
ქადაგებებში. ერთ-ერთი მისი ქადაგება, მაგალითად, ასეთი ენი-
თაა შედგენილი:

„თვთ პავლე მოციქული, ოდეს აღწერს ესეოდენსა ძალსა და
მადლსა ჯუარისასა იტყვს არა ჯუარის სახისათვის, არა-
მედ იესოს ჯუარცმისათვის; შენცა ოდეს ემთხვევი ჯუარსა,
ანუ გამოხატავ პირსა ზედა შენსა სახესა ჯუარისასა, ანუ
ხედავ სადმე ჯუარსა, მაშინვე წარმოიდგინე მთა გოლგოთისად,
მას ზედა დამყარებული მაღალი ჯუარი და ჯუარსა ზედა და-
მოკიდებული იესო მაცხოვარი“³...

დ) გამეორების აშკარა ტენდენცია არის გამოხატული ანტონ
კათალიკოსის მეტყველებაში:

„...ვითარმედ ერთ-გონიერებაჲ ძმათა განანუწნებს სი-
ბრძნესა, ხოლო ერთ-გონიერებაჲ ძმათა ერთისა
სარწმუნოებისად და ერთისა სასოებისად, და სიყუარულისად
მიგუყუანებს, რომლისა კიდევ ზიარებაჲ ღუთისად ვერ შემძლებელ-
არს თვნიერ სიბრძნისა მოგებისა, რომლითამც სხვთ რაჲთ-
მე მოიგების, უკეთუ ერა სიბრძნითვე“⁴.

¹ „Мертвые души“, т. II, гл. III.

² „Мертвые души“, т. I, гл. II.

³ იხ. „ცისკარი“, 1863, № 10, გვ. 131.

⁴ ანტონ I. „ქართული ღრამაჯიკა“, 1885, გვ. 1.

ასეთია ძირითადი და ერთობ თვალსაჩინო ფაქტები ერთი და იმავე სიტყვების გამეორებისა ადამიანის ლექსიკური მარაგიდან.

ე) ხაზგასასმელია ფიქსირებული ფორმის გამეორების ის შემთხვევები, რომლებიც მეტყველის აქტიური ლექსიკის ერთგვარი შეზღუდულობით არის გამოწვეული. ამ დროს ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია იმდენად ძლიერია, რომ ხანდახან აზრი დაულაგებლადაც კი არის გადმოცემული. ყოველ შემთხვევაში, სწორედ ლექსიკური შეზღუდულობის შთაბეჭდილებას სტოვებს შემდეგი ფრაზები:

1. „მაგრამ თურმე ნამდვილად ბაგრატი (ლაპარაკია ა. წერეთლის „ბაგრატი დიდის“ პერსონაჟზე. გ. კ.) მოლაღატე და შთამომავლობისათვის საზარელი და შემადრწუნებელი მაგალითის მიმცემი კი არაა, სამშობლოსათვის უმაგალითო მაგალითის მიმცემია“¹.

2. (რაფ. ერისთავი) „ლექსში „სიყვარული“ აგვიწერს შეყვარებულის აშლილ გრძნობას და სატრფოსთან შეხვედრას თუ როგორ უნდა შეხვდნენ სატრფონი(!). შეხვედრით გამოწვეული მთელი რიგი სიყვარულის სახეებია მოცემული თხზულებაში“².

3. (რაფ. ერისთავი) „ხედავს გლეხობის გაქირავებულ მდგომარეობას და მათი ცხოვრების მძიმე სურათებს და მწუხარებას გამოსთქვამს მათი მდგომარეობით შეწუხებულნი“³.

ამ მაგალითებიდან ჩანს, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორება უქველი ფაქტია და იგი თავს იჩენს ადამიანის, როგორც „პრაქტიკულ“, ისე მხატვრულ მეტყველებაში. ამასთან დაკავშირებით, უთუოდ საგულისხმოა იმის გათვალისწინება, თუ რამდენად სცილდება ამ ტენდენციის მოქმედება ლექსიკურ ფარგლებს და, თუ ეს ასეა, რა სახით შეიძლება რომ ვლინდებოდეს იგი.

§ 71. მაგრამ ამ საკითხის განხილვამდე ეგების არ იყოს ინტერესმოკლებული საკითხი, თუ რა შეიძლება ითქვას ამ ტენდენციის როლის შესახებ მეტყველების ისტორიული განვითარების

¹ სადიპლომო შრომა სტუდ. რ. ნისა, გვ. 6. ინახება უნივერსიტეტის ქართული ლიტერატურის კაბინეტში, № 1-1.

² სადიპლომო შრომა სტუდ. რ. ნისა, გვ. 6. ინახება უნივერსიტეტის ქართული ლიტერატურის კაბინეტში, № 125.

³ იქვე, გვ. 10.

თვალსაზრისით. ამ მხრივ ქვემოთ ჩვენ მხოლოდ და მხოლოდ ზოგიერთ საეარაულო მომენტზე შევჩერდებით.

თუ ჩვენ მოვიწადინებთ, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციას თვალის ვადევნოთ ენის ისტორიული განვითარების მანძილზე, შეიძლება არ ჩავთვალოთ საფუძველმოკლებულად აზრი, რომ სიტყვების ბგერითი (და საერთოდ—ფორმით) უნებლიე დანსვასება მით უფრო მკაფიოა, რაც უფრო ძველ წერილობითს ძეგლთან გვაქვს საქმე. შთაბეჭდილების ეს სიმკვეთრე დაფუძნებულია არა მარტო ლექსიკაზე, არამედ, მაგალითად, ადრინდელი ქართულის სინტაქსურ თავისებურებაზე. ეს უკვე ჩანს ანტონ პირველის ზემომოყვანილი ამონაწერიდან, ისევე როგორც გაბრიელ ებისკობოსის სიტყვის ნაწყვეტიდანაც.

ამ საკითხის მნიშვნელობა იმდენად დიდია, რომ იგი მასალაზე უფრო საგანგებო შეჩერებას მოითხოვს.

ზოგჯერ ერთი და იგივე ადგილი ქართულ ოთხთავში სხვადასხვაგვარად იკითხება იმის მიხედვით, თუ როდის და ვის მიერ არის შესრულებული თარგმანი. ამ განსხვავებას გვიჩვენებს შეღარება ოთხთავის იმ სხვადასხვა რედაქციებისა, რომელთაც ერთიმეორისაგან არცთუ მაინცდამაინც დიდი დრო მიჯნავს¹. აი ერთი ასეთი ადგილი:

<p>ადიშის ოთხთავი (1897 წ.)</p> <p>თქუნ ხართ მარლი ქუყანისა. უკეთუ მარლი იგი განქარდეს, რაძთამე დაიმარლოს? არლარას შემძლებელ არნ იგი, გარნა გაზღებდალ ვარე და დათრგუნვად კაცთაგან. (მათე, ა. 5. 13. ა. შაინძის გამოცემა)</p>	<p>ჯრუჟისა (936 წ.) და პარხლის (973) ოთხთავი</p> <p>თქუნ ხართ მარლინი ქუყანისანი. უკეთუ მარლი იგი განქარდეს, რაძთამე დაიმარლოს? არლარა საქმარ არნ მიერთაგან, არამედ აღებდალ და განგდებდალ გარე და დათრგუნვად კაცთა მიერ.</p> <p>(იქვე)</p>	<p>გიორგი მთაწმიდელის რედაქცია (XI საუკ.)</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>არლარა შემძლებელ არიან მერმე, არამედ განგდებდალ გარე და დათრგუნვად კაცთა მიერ. (გამოცემა 1879 წლისა, 5, 13).</p>
--	--	--

ამ მაგალითიდანაც ჩანს, რომ მოგვიანო რედაქციაში უკვე არის მიქცეული ყურადღება იმისადმი, რომ სიტყვების ბგერითი ურთიერთმსგავსება რალაცნაირად შენელებს: „გარნა განგდებდალ გარე და დათრგუნვად კაცთაგან“ (ადიშისა), ჯრუჟისა და პარხლისეულ რედაქციაში იკითხება: „არამედ აღებდალ და განგდებდალ გარე და დათრგუნვად კაცთა მიერ“, ხოლო გიორგი მთაწმიდელთან

¹ რასაკვირველია, თუ ვიგულისხმებთ, რომ მთარგმნელებს ერთნაირი ტექსტი მქონდათ ხელთ.

კი შემდეგნაირად: „არღარა შემძლებელ არიან მერმე, არამედ გან-
გდებად გარე და დათრგუნვად კაცთა ზიერ“. ე. ი. რაც უფრო
ძველ რედაქციასთან გვაქვს საქმე, მით უფრო მკვეთრია სიტყვა-
თა მსგავსება გამეორება, მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელი
რედაქცია, რასაკვირველია, შეიცავს მას.

ამ ტექსტში ანალოგიურია შემდეგი წაკითხვებიც:

ნუ დასჯით, რადთა არა დაისაჯნეთ.

(მათე, 7. 1. აღიში)

ხოლო რა ვამს გესმოდის თქვენ ბრძო-
ლად და კმაჲ წყობისაჲ, ნუ აღტყდებით,
რამეთუ ყოფად არს ხოლო აღსასრული
არღა იყოს.

(მარკოზი, 13. 7. აღიში)

ნუ შჯით, რადთა არა დაისაჯ-
ნეთ

(მათე, 7, 1. ჯრუჭი, პარნალი)

რაჟამს გესმოდენ ბრძოლანი და
ამბაენი ბრძოლათანი ნუ შეძრწუნ-
დებით, რამეთუ ჯერ არს ესე ყო-
ფად, არამედ არღა არს აღსა-
სრული.

(გიორგი მთაწმიდელის რედაქ-
ცია).

ამა თუ იმ მხრივ ერთიმეორესთან დამსგავსებული სიტყვების
შერჩევით შედგენილი წინადადება-ფრაზები შემთხვევით გამონა-
ლისს არ წარმოადგენს ძველი ქართული ლიტერატურისათვის.
პირიქით, მრავალ იმდროინდელ ძეგლში მკაფიოდაა გამოხატული
სიტყვათა დამსგავსების ფაქტი და ამგვარ სიტყვათა დასმა ერთ-
მეორესთან ახლო მეზობლობაში. ეს გარკვეულსა და თავისებურ
ტონს აძლევს თხზულებას მთლიანად ანდა მის ამა თუ იმ მონა-
კვეთს.

ასეთი იერი ახლავს, მაგალითად, ქვემოთყვანილ ადგილებს:

ა) „და აღდგა და დაუტევა ტაძარი თვისი და ღმრთის მოშიშებით
ეკლესიად შევიდა და თანა მიიყვანნა სამნი რგი ძენი მისნი და
ერთი ასული და წარადგინნა იგინი წინაშე საკურთხეველსა და ეს-
რეთ ილოცვიდა და იტყოდა: „უფალო ღმერთო, შენნი მოცემულ-
ნი არიან და შენ დაიცივენ ესენი, განათლებულნი წმიდისაგან ემ-
ბაზისა მადლითა სულისა წმიდისაჲთა, ყოფად ერთ სამწყსო ერთ-
ისა მწყემსისა უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესა“¹. ბ) „მიერთგან
და ვიდრე აქაჲმდღე ნაშობნი ქრისტეანეთანი გარდაგულარძნენს:
რომელნიმე მძლავრებით, რომელნიმე შეტყუვილით, რომელნიმე
სიყრმესა შინა უმეცრებით, რომელნიმე მზაკუფარებით და სხუანი...“
„ხარკსა ქუეშე მათსა გუემულნი და ქენჯნილნი, ძვრ-ძვრად ზღვე-
ულნი, შიშითა განილევინ და ირყევიან, ვითარცა ლერწამნი ქარ-

¹ მარტვილობაჲ შუშანიკისი, 1938, ილია აბულაძის გამოცემა, გვ. 7.

თავან ძლიერთა...“¹. გ) „ხოლო ნეტარი გრიგოლ დაემორჩილა მათ და ნებითა ღმერთისაჲთა იკურთხა ხუცად ვედრებისაებრ მვედრებულთა მისთაჲსა, რომელ შუენოდავე კრძალულებით საღმრთოჲთა კანონითა ქცევასა მისსა და მარადის წმიდისა სამებისა მართლმადიდებლობასა“².

ამ მაგალითებიდან ჩანს, რომ აღრინდელ ქართულში უბრალო თვალისთვისაც კი შესამჩნევია ჩვენთვის საგულისხმო ტენდენციის ძალა.

§ 72. გარდა ამისა, გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ერთი გარემოების აღნიშვნასაც ძველი ქართული ენის სინტაქსიდან. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს მსაზღვრელ-საზღვრულის ურთიერთობისა და წინადადებების წვერთა რიგის საკითხი ძველ ქართულში. ცნობილია, რომ ძველ ქართულში მსაზღვრელად გამოყენებული ზედსართავი და ნათესაობითში დასმული სახელი იბრუნვის საზღვრულთან ერთად. ეს კი ხელსაყრელ პირობებს ქმნის ინიისათვის, რომ გარეგნულად (ფორმის მიხედვით) სიტყვები ერთიმეორეს დაემსგავსონ.

მსაზღვრელ-საზღვრულის ურთიერთობა მე-19 საუკუნის დამლევს საგანგებო მსჯელობის საგანი ყოფილა—იმდენად დიდი მნიშვნელობა აქვს მას ენისათვის. ყოველ შემთხვევაში, „ივერიის“ რედაქციაში 1886 წ. 8. III-ს მოწვეული თათბირის დღის წესრიგში სწორედ ეს საკითხი მდგარა. აღსანიშნავია, რომ ახალმა ქართულმა აღარ შეითვისა ნათესაობითის ნიშანი მაშინ, როდესაც საზღვრული სახელი ნათესაობითშია დასმული (გწერთ: „კონკრეტულის ადამიანის“ კი არა, არამედ „კონკრეტული ადამიანის“, თუმცა არაიშვიათად აქაც „კონკრეტულის“ გაისმის). ჩვენთვის აქ მხოლოდ ისაა საგულისხმო, რომ ახალ ქართულში უფრო მკვეთრად იჩენს თავს ტენდენცია: განთავისუფლდეს სიტყვები ერთიმეორესთან ბგერითი შემადგენლობით თანხვედრისა და, საერთოდ, მსგავსებისაგან ფორმის მხრივ. ერთი სიტყვით, ჩვენს ყურადღებას აქ ის მომენტი იქცევს, რომ აღრინდელი ქართული უფრო მკაცრად იცავს შეთანხმების მოთხოვნილებას, ვიდრე თანამედროვე ქართული ენა. ეს, როგორც ჩანს, დამახასიათებელია ჩვენი ენის განვითარებისათვის (სხვა მხარეებზე უფრო საგანგებოდ ვჩერდებით ქვემოთ, იხ. თავი IV).

¹ ა ბ ო ს წ ა მ ე ბ ა, კ. კ ე ქ ე ლ ი ძ ი ს გამოცემა, ძეგლები აღრინდელი ფეოდალური ქართული ლიტერატურისა, 1935, გვ. 58.

² გ რ ი გ ო ლ ხ ა ნ ძ თ ე ლ ის ცხოვრება, ნ. მ ა რ ი ს გამოცემა, თ. III.

§ 73. შეიძლება ითქვას, რომ ანალოგიურ ვითარებასთან გვაქვს საქმე რუსული მწერლობის ხაზითაც. ყოველ შემთხვევაში, იმ აზრს, რომ პროზის რაც უფრო ძველ ნიმუშთან გვაქვს საქმე, მით უფრო მკაფიოდ ჩანს ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის მოქმედება — ამ აზრს მრავალი ნიმუში უჭერს მხარს რუსული მწერლობიდან. მათგან ჩვენ ზოგიერთზე შევჩერდებით.

ა) ძართალია, ამალღებული სტილითაა შედგენილი თეოფანე პროკოპოვიჩის (1681—1736) სიტყვა, რომელიც ძან წარმოთქვა პეტრე პირველის დასაფლავებაზე (1725 წ.), მაგრამ ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით იგი საინტერესოა, რამდენადაც ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციას გამოხატავს. აი ზოგიერთი ადგილი ამ სიტყვიდან: „Впновник безчисленных благополучий наших и радостей, воскресивший аки от мертвых Россию и воздвигший в толикую силу и славу, или, паче рождший и воспитавший, прямой сын отечества своего отец, которому по его достоинству добрый россиястину безсмертну быти желали, по летам же состава крепости многолетно еще жить имущаго вси надеялися: противно и желанию и чаянию скончал жизнь и, о лютый нам язвы! тогда жизнь скончал, когда по трудах, безпокойствах, бедствиях, по многих и многообразных смертех, жить нечто (ე. ი. только что—გ. კ.) начинал“...

„Как нам не надеяться—მიმართავს პროკოპოვიჩი დედოფალს,— что сделаная от него утвердишь, недоделанная сотворишь, и все в добром состоянии удержишь?“

ეს ტექსტი მკაფიოდ მიუთითებს ძველ რუსულ მწერლობაში ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის მოქმედებაზე. საგულისხმოა, რომ მოტანილი ნაწყვეტი ვითარების მხოლოდ ტიპიურ სურათს გვაძლევს და თავის მხრივ არავითარ გამოწვევის არ წარმოადგენს. ამას მოწმობს შემდეგი ამონაწერები ძველი რუსული მწერლობის ცნობილი ძეგლებიდან.

„Ту немци и венецици, ту грци и моравა поют славу Святъславлю, кають князя Игоря, иже погрузи жир во дне Каялы, реки половецкыя: рускаго злата насыпаша ту. Игорь князь выседе из седла злата а в седло кощисво“¹.

„Ныня ратаи слова, слов-сныя унца к духовному ярму приводяще, и крестное рало в мысленых браздах погру-

¹ Слово о полку Игореве. Academia, 1934. стр. 63.

жающе, и бразду покаяния начертающе, семя духовное въсыпаяще, надеждами будущих благ веселяться¹.

„О светло светлая и украсно украшена земля Руськая! и многими красотами удивлена еси: озера многими удивлена еси, реками и кладязьми мсточестными, горами крутыми, холми высокими, дубравами чистыми, полями дивными-зверьми различными, птицами бесчисленными, города великими, селы ливными, винограды обительными, дома церковными, и князми грозными, бояры честными, вельможами многими... Отселе до угор и до ляхов, до чахов, от чахов до ятвязи, и от ятвязи до литвы, до немець, от немець до корелы до Устьяга... от моря до болгарь, от болгарь до буртась, от буртась до чермись, от чермись до морьдвы,—то все покорено было...“²

„И многия полки человек той побивая, и многия сильныя цари прогоняя и побежая, и многия сильныя богатыри побивая...“³

ვეფქრობთ, რომ უკვე გადმოცემული მასალის ნიადაგზეც შეიძლება გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნა: ლიტერატურის ძველ ქართულ და რუსულ ძეგლებში უფრო მეტად ჩანს ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია, ვიდრე შემდგომი და შემდგომი ხანების მწერლობის ნიშნულებში; სახელდობრ, გამეორების ეს ტენდენცია უფრო მკვეთრია და ხშირი ისეთი სახით, როგორცაა ერთი დამავე სიტყვის, ანდა სიტყვათა ერთი და იმავე ფორმებით გამეორება.

§ 74. ამ დასკვნას კიდევ უფრო ამაგრებს ისეთი ლიტერატურული თხზულებანი, რომლებიც შესრულებულია ძველი ლიტერატურისადმი მიბაძვით ანდა მისი გავლენით. აქ ჩვენ გამეორებათა დიდ სიუხვესთან გვაქვს ხოლმე საქმე. ასე, მაგალითად, ამ ასპექტში თანამედროვე ქართველ მწერალთაგან საგანგებო ყურადღებას იპყრობს ვასილ ბარნოვის პროზა.

¹ Кирилл Туровский (XII в.). Слово в новую неделю по пасце, Хрестоматия по древней русской литературе, сост. Н. К. Гудзий, 1952, стр. 54.

² Слово о погибели русской земли (XVIII в.), Хрестоматия..., стр. 155.

³ Прення живота и смерти (XVI в.), Хрестоматия..., стр. 307:

ვასილ ბარნოვის ნაწერებში, როგორც ცნობილია, გამოხატულია ძველი ქართულის ენის ერთგვარი გავლენა. მისი პროზა, შინაგანად ერთობ რიტმულია. ყოველ შემთხვევაში, ამ მწერლის მეტყველება რომელიმე ევფონიის ნიშნით მიიმართება და მისი პროზის კეთილხმოვანება ფონემათა გამეორებაზე არის დამოკიდებული. ამასთანავე, ფონემათა გამეორების გვერდით, ჩვენ აქ საქმე გვაქვს ან სიტყვათა ერთი და იმავე ფორმით გამეორებასთან ანდა მათ ფუძისეულ ერთგვარობა—მსგავსებასთან. აი ჩვენთვის საგულისხმო რამდენიმე ნიმუში მისი რომანიდან „ცოდვა სიჭაბუკისა“¹. „განმარტოება, ტყბილად მწველი ცეცხლი ცოცხალი. ნათელია ნეტარება ალაფარდნილი“ (გვ. 204). „აწ ჩამქრალია, ჩაითვლება გარდასრულთ შორის“ (გვ. 222). „ოქროს ფერ ცხენს აგელვებდა, აბოროტებდა, აჩქროლებდა დაეითის გულის საბედისწეროთ...“ (გვ. 224). „ქალაქები ეგებებოდნენ, ზღვენსა ზღენიდნენ, ევედრებოდნენ“ (გვ. 234). „გლოვის ნიშნად შეიმოსეს მთლად შავები, შეიღებეს შავად სახენი“ (გვ. 239). „ბრძანა მომადლებულ გამარჯვებისათვის სამადლობელი პარაკლისი მცხეთის ტაძარში“ (გვ. 249). „ომში გაწერთილი ღურბახი კარგად ნაწრობი“ (გვ. 291). „თუ მტერი იყო, მოსპეთ მოსპობით“ (გვ. 244). როქსანი „ათამაშდა, აელვარდა, ალად ავარდა“ (გვ. 227). „სწვიმდა წვიმად წყალობა მეფის“ (გვ. 251).

ბარნოვის თხზულებანი სავსეა ამგვარი ფორმებით. გამეორება უკვე ფიქსირებული ფორმისა, მსგავს ბგერათაგან შედგენილი სიტყვებისა, ძალიან კარგად ჩანს მის პროზაში. ჩვენთვის ამას მით უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ ვ. ბარნოვი, როგორც გადმოგვცემენ, ხშირად პირდაპირ თეთრად წერდა, ანდა კარნახობდა და არსებითი შესწორებანი აღარ შეჰქონდა თავდაპირველ რედაქციაში.

ამგვარად: როდესაც ადრინდელი ლიტერატურის გავლენას გამოხატავს ესა თუ ის თხზულება, ეს გავლენა ენობრივი თვალსაზრისით, სხვათა შორის, ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის მკვეთრ მოქმედებაშიც მქალაქდება.

§ 75. ჩვენთვის, ამჟამად საინტერესო ტენდენციის მოქმედების თვალსაზრისით, ერთობ საგულისხმოა ისეთი ფაქტები, რომლებიც პროზაულ მეტყველებაში ლექსის დანახვის შესაძლებლობას ქმნის.

¹ ვასილ ბარნოვი. ისტორიული რომანები, 1947.

ძველი რუსული მწერლობის სფეროში ამ მომენტს საგანგებოდ შეეხო აკადემიკოსი ვ. ნ. პერეტცი. პროზის რიტმულობის საკითხის განხილვისას იგი ანობდა, რომ „в старой велико русской письменности рифма пользовалась правом гражданства“. მას მოაქვს რითმის შემდეგი მაგალითი „იგორის ლაშქრობიდან“:

...Жаждею им лучи с' пряже,
Тугою им Тули зат' че...
.....
Ту ся копнем приламати.
Ту ся саблями потручати...!

პროზაში რითმის არსებობის საკითხი რუსულ მეცნიერებაში ჯერ კიდევ ვოსტოკოვმა დასვა მკაფიოდ და მან დაადასტურა ოსტროვსკის ბიბლიაში (1581 წ.) გარითმებისაკენ მიდრეკილება². ეი რმუნსკიმ საგანგებოდ გაამახვილა ყურადღება ბილინებში გამოვლენილ რითმებზე³.

ასეთი ინტერესი პროზაში რითმის არსებობის საკითხისადმი შემთხვევითი არ არის,—იგი გამომდინარეობს იმ ამოცანიდან, რომ გაიჩვენას: როგორია სალექსო რითმის განვითარებისა და საბოლოო ჩამოყალიბების გზა. ჩვენთვის კი ამ რიგის მოვლენებზე დაკვირვებას სხვა მნიშვნელობა აქვს. სახელდობრ, ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ რამდენადაც რითმა თავისდათავად ნიშნავს ამა თუ იმ სახით წინა ფორმის გამეორებას, ამდენად, მისი გამოვლენა პროზაში არის მეტყველების ბუნებრივი ტენდენციის გამომჟღავნება.

პროზაულ თხზულებებში რითმის როლის გასათვალისწინებლად შეიძლება მრავალი ნიმუშის მოწოდება როგორც რუსული, ისე ქართული მწერლობიდან. ასე, მაგალითად, ერთი ძველი პროზაული ტექსტის, სახელდობრ, ანა დედოფლისეული ქართლის ცხოვრების ერთ ადგილს პავლე ინგოროყვა კითხულობდა როგორც ლექსს. ამ ნუსხაში წერია: „რომელმან შეკრა ჯაჭვითა ბევრასფი გუელთა უფალი და დააბა მთასა (მას) ზედა, რომელ არს კაცთ (ა) შეუვალი“⁴. პავლე ინგოროყვას მიხედვით, „აქ უმეტესაკლებოდ მოცემულია იგივე სალექსო ფორმა და-

¹ В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы, т. III, СПб., 1902, стр. 10. შემდეგ ავტორი შენიშნავს, რომ ეს არისო მომეტებულად, „рифма глагольная, причастная, т. е. самая легкая“. (стр. 13).

² Востокоев. Опыт о русском стихосложении, стр. 81.

³ В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория.

⁴ იხ. ანა დედოფლისეული „ქართლის ცხოვრება“ ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, გვ. 8.

ბალი შაირისა, რაც ბევრად უფრო გვიან გამოიყენა შოთა რუსთაველმა¹. ეს მკვლევარი ამ ადგილის შემდგენაირ წაქითხვას იძლეოდა:

„რომელმან შეკრა ჯაქვთა ბევრასფი გუელთა უფალი, და დააბა მთასა მას ზედა, რომელ არს კაცთ-შეუვალი“¹.

ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საყურადღებო მხოლოდ ისაა, რომ მკითხველიც კი იმ თვალთ კითხულობს პროზაულ ტექსტს, თუ რამდენად მოწესრიგებულია იგი (აქ: რითმის თვალსაზრისით), ე. ი. რამდენად შეღავნდება მასში ფორმის გამეორების ტენდენცია. ასეთი დამოკიდებულება ტექსტისადმი უკვე თავისთავად მიუთითებს ამ ტენდენციის არსებით მნიშვნელობაზე მეტყველების პროცესისათვის.

§ 76. თუ ამ თვალთ შევხედავთ ძველ პროზაულ ტექსტებს, ამ ტენდენციის რეალური ძალის ჩვენება ზოგჯერ ისეა შესაძლებელი, რომ ტექსტის სიტყვებში არაერთი ცვლილება არ იქნეს შეტანილი.

ასე, მაგალითად, შეიძლება ლექსად იქნეს გაგებული რიგი ადგილები გ რ ი გ ო ლ ხ ა ნ ძ თ ე ლ ი ს ც ხ ო ვ რ ე ბ ი დ ა ნ. სანიმუშოდ, აქ შესაძლებელია ერთ ნაწყვეტზე მივუთითოთ:

და ესრეთ მიიღის
საზრდელ — სიგლახაკოა
კორცა თჳსთა
განსამტკიცებლად
ნეტარმან გრიგოლ,
მდაბალმან გულითა
და
გლახაკმან სულითა,
მყუდრომან ქცევითა
და
მოწყალემან გონებითა...

ანალოგიურ, ოღონდ უფრო მკვეთრ მასალას ვხვდებით ს უ ლ - ხ ა ნ - ს ა ბ ა . ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს ი ვ ა ვ - ა რ ა კ ე ბ შ ი , რომლებიც ამ თვალსაზრისით საგანგებო გახილვის ღირსია. მაგალითად, მის ერთ პროზაულ ტექსტს თუ გაეტეხავთ, პირდაპირ ლექსს მივიღებთ:

მამამან შვილი შვას ესეთი და
მზრდელმან აღზარდოს მსგავსი ამისი:

¹ „რუსთაველის კრებული“, 1938, გვ. 8.

სიმდაბლით თხოვილი,
წყალობით შოვილი,

ძე

და ჩვენებით ნახული,
სიბრძნით დასახული
ლღონ¹.

ზემოგადმოცემული მაგალითები მიუთითებენ, რომ აღრინდელი ქართული (და, შეიძლება, საზოგადოდაც!) სიტყვათა და მათი ბგერითი შემადგენლობის შერჩევის მხრივ უფრო მეტ მსგავსებას ააშკარაებდა ახალ ქართულთან შედარებით და მაშ., ფიქსირებული ფორმის გამეორების თვალსაზრისით ძველი პროზა უფრო მეტად იყო მოწესრიგებული².

§ 77. საზოგადოდ, შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე მწერლების მიერ ძველი ქართულის სურნელების დაცვა თავის საფუძველს სიტყვათა დამსგავსებისადმი საგანგებო ყურადღებაშიც პოულობს. ამაზე მიუთითებს უკვე გადმოცემული მაგალითები ბ ა რ ნ ო ვ ი ს რომანიდან.

საილუსტრაციოდ მოვიტანოთ ერთი ნიმუში იმისა, თუ ხანდახან როგორ აახლოვებს სიტყვათა ბგერითი მსგავსება პროზაულ ტექსტს ლექსთან მაშინ, როდესაც მწერალი ძველი ლიტერატურის გავლენას განიცდის. მაგალითად, აი როგორი აღვილი გვხვდება ვ ა ს ი ლ ბ ა რ ნ ო ვ ი ს რომანში „ყოღვა სიკაბუქისა“.

ჩაწვა კელაპტარი.

უკვე ჰქრებოდა.

მაინც სცილობდა არსებობის გაგრძელებას

შემკრთალი ალი;

ყელყელობდა,

იძაბებოდა,

სწყდებოდა წელში,

ინაბებოდა:

ისევ სტყდებოდა.

¹ ს ი ბ რ ძ ნ ე - ს ი ც რ უ ი ს ა, გვ. 71.

² შეიძლება ამ ვითარებით იყოს შეპირობებული ის შთაბეჭდილება, რომელიც ასე კატეგორიული სახით აქვს მოწოდებული ერთ ავტორს:

„История развития языка есть история его постепенного обеззвучивания, постепенной атрофии в нем музыки. Достаточно сравнить речь диакра и речь культурного „американца“. (Л. С а б а н е е в, Музыка речи, М. 1923, стр. 21).

რასაკვირველია, აქ ჩვენ საქმე გვაქვს არა მარტო ბგერითი მსგავსების ფაქტთან, არა მარტო გარითმვისაკენ აშკარა მიდრეკილებასთან, არამედ სიტყვათა წყობა და რიგიც ისეთია, რომ რიტმულობა ამ ტექსტისა კიდევ უფრო ამძაფრებს მის მსგავსებას ლექსთან.

§ 78. შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ მსჯელობა რითმის გენეზისის შესახებ მეტყველების რიტმულობასთან დაკავშირებით წარმოებს ხოლმე. სასწავლო სახელმძღვანელოებშიც მეტყველების რიტმულობის ცხადსაყოფად, პირველ რიგში, გართმვის გამოხატველ მაგალითებზე მიუთითებენ¹.

რიტმის აზრი და დანიშნულება, პირველ ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ რალაცნაირად მოაწესრიგოს მეტყველების მიმდინარეობა. თუ, ბოლოსდაბოლოს, რითმა არის „ყოველი ბგერითი გამეორება, რომელიც მაორგანიზებელ ფუნქციას ატარებს“²..., პროზის რიტმულობა თავს იჩენს იმაში, რომ განახორციელოს ერთგვარი შესატყვისობა მეტყველების გარკვეულ ერთეულთა შორის. ეს ნიშნავს, რომ ერთიანი რიტმიც გარკვეული ფორმის გამეორებაში მდგომარეობს.

პროზის რიტმულობაზე ლაპარაკი მაშინ არის შესაძლებელი თუ, მაგალითად, აღმოჩნდა, რომ მასში ადგილი აქვს ფრაზების გარკვეულ და ურთიერთისადმი რალაცნაირად მიმსგავსებულ კონსტრუქციას, ფრაზებში შემავალი სიტყვების გამეორება-მსგავსებას, სიტყვათა მარცვლობრივ შესატყვისობას, მახვილის გარკვეულ ადგილს, სიტყვათა გარკვეულ განლაგებას, წინადადებაში შემავალი სიტყვების რაოდენობრივ შესატყვისობას და ა. შ. ყველაფერი ეს იმაზე მიუთითებს, რომ რიტმულის შთაბეჭდილებას პროზაული მეტყველება მხოლოდ მაშინ ტოვებს, თუ ამოსავალი ერთეული (ვთქვათ, წინადადება) რალაცნაირად პოულობს თავის გამოხატულებას მომდევნო ერთეულებში, თუ შესაძლებელი ხდება ამოსავალი ერთეულის ანალოგიური მოვლენების, მისი კვალის დადასტურება დანარჩენ მომდევნო ერთეულებში. უამისოდ მეტყველების რიტმის არსებობა შეუძლებელია. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პრინციპში რიტმი არის ფიქსირებული ფორმის ასეთი თუ ისეთი გა-

¹ იხ., მაგალითად, А. А. К а й е н, Русская литература, М. 1949, стр. 29: „Пример ритмической организованной речи можно видеть в заговоре на „останов крови“; первые строки в нем зарифмованы, а последние пронизаны и внутренними созвучиями: „ты, конь, рыж, ты кровь не брыж; ты конь, карь, ты кровь не кань“.

² В. М. Ж и р м у с к и й, Рифма, ее история и теория, стр. 9.

მეორება და იმის მიხედვით, თუ რა სახისაა და რა საშუალებითაა მიღწეული ეს გამეორება, ვლებულობთ ამა თუ იმ რიტმულ ფორმას.

პროზაული მეტყველების სფეროდან ჩვენთვის, პირველ ყოვლისა, ყურადსაღებია ისეთი შემთხვევები, როდესაც სიტყვათა თანმიმდევრობა და განლაგება ქმნის რიტმულობის შთაბეჭდილებას. ზოგიერთ მაგალითზე ჩვენ უკვე შევჩერდით. აქ დამატებით საგულისხმო მომენტს შევხებით.

არის შემთხვევები, როდესაც წინადადების (ფრაზის) წერისას ჩვენ ვეძებთ სიტყვას (სიტყვებს), რათა მოვახერხოთ უკანასკნელი წინადადების „შეგუება“ ადრე ფიქსირებულ წინადადებათან. ასე, მაგალითად, თუ ადრე ნათქვამი იყო, რომ „ჯერ ლაპარაკობდა ნალალი, დინჯი და ენამჭევი ვაჟი“, აღარ გვაკმაყოფილებს ჰომოდენო წინადადება—„შემდეგ წამოაღვა მშვენიერი და ზრდილი ქალი“. რაღაც უქმარობის გრძნობა გვაქვს—მესამე ეპითეტის გამოძებნა გვსურს (შესატყვისად პირველი წინადადებისა) და უფრო ვკმაყოფილდებით მაშინ, როდესაც ვწერთ ასე: „ჯერ ლაპარაკობდა მალალი, დინჯი და ენამჭევი ვაჟი; შემდეგ წამოაღვა მშვენიერი, ლამაზი და ზრდილი ქალი“. ცხადია, რომ აქ შინაარსეულის თვალსაზრისით სრულიადაც არ არის აუცილებელი „ლამაზის“ დამატება („მშვენიერი“ ამასაც გულისხმობს), მაგრამ თუ მას ვამატებთ და ამით უფრო ვკმაყოფილდებით. უთუოდ იმიტომ, რომ უკანასკნელ წინადადებაში რაღაც ხარკვებს ვავსებთ და ამით მას პირველ წინადადებას ვუტოვებთ, მისდაგვირად ვმართავთ.

ასეთი ვითარება არ არის იშვიათი, მასზე მითითებულია ლიტერატურაშიც. ასე, მაგ., პეშკოვსკი წერდა:

ყველა ვინც ლიტერატურული მიზნით წერს (ამ ხასიათის სასკოლო ნაწარმოების ჩართვით), არაიშვიათად, შინაარსისაგან დამოუკიდებლად, ერთი ან ორი სიტყვის ნაკლებობას გრძნობს. ხდება, როცა პირდაპირ წვალობ, რათა იპოვო კიდევ ერთი ეპითეტი, კიდევ ერთი ზმნიზედა მხოლოდ იმიტომ, რომ ამოავსო მეტყველებაში არსებული რაღაც ხვრელი, რომელიც მიუღებელია რიტმულობის აღლოსათვის¹. ამავე ფაქტს აღნიშნავს ლეჩენევი: „როცა ვწერთ ანდა დაკვირვებით გკითხულობთ სხვის ნამუშევარს, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ „უღერადობის სისრულისათვის“ ამა

¹ А. М. Пешковский. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. М., 1929, стр. 48.

და ამ ადგილას საჭიროა კიდევ რაღაც ერთი-ორი სიტყვა, ხოლო ამა და ამ ფრაზაში კი რაღაც ზედმეტია¹.

იმავე რიგის მოვლენას გამოხატავს ის შემთხვევები, როდესაც წინადადებაში ძალიან ხშირად ჩვენ ვურთავთ ისეთ სიტყვას, რომელსაც აზრი ან სულ არ საჭიროებს, ანდა მისთვის ეს მაინცდამაინც აუცილებელი არ არის. ასე, მაგალითად, ჩვენ ვამბობთ: „მე თ ვ ი თ ო ნ ენახე, რომ...“ აქ ხაზგასმული სიტყვა აზრობრივის თვალსაზრისით საჭირო არაა, მაგრამ გარკვეულ კონტექსტში ჩვენ უმისოდ რაღაც ხარვეზს ვგრძნობთ და მის ამოსავსებად ვამატებთ ამ სიტყვას. ასეთი შემთხვევები იმდენად ხშირად გვხვდება, რომ პოეტიკის ყველა კურსშია მსჯელობა მასზე და საგანგებოდ აღინიშნება პლეონაზმის სახელწოდებით.

რასაკვირველია, იგულისხმება, რომ ფრაზის შევსების ან შეკვეცის საჭიროების განცდა დაკავშირებულია ადრე ფიქსირებულ ფრაზასა და ამ ნიადაგზე წარმოშობილ განცდასთან.

ამავე ფაქტს გამოხატავს ე. წ. სინტაქსური პარალელიზმის ცნებაც. ეს ცნება გულისხმობს ისეთ შემთხვევებს, როდესაც წინადადებანი ისეა შეხამებული ერთიმეორესთან, მათ შორის ისეთი შესატყვისობა არის დამყარებული, რომ ყოველი მათგანი ურთიერთით არის განსაზღვრული და ყოველი სიტყვის ფორმა და ადგილი ტექსტის საერთო მიმდინარეობას შეეფარდება².

ასე რომ, პროზის რიტმულობა გამოხატავს ფიქსირებული ფორმის განეორების ტენდენციას. პროზაში ამ ტენდენციის, თუ შეიძლება ითქვას, რიტმულობის სახეობის გამოვლენა, ჩვეულებრივ, სავსებით ბუნებრივი ფორმით გვხვდება, მაგრამ არაიშვიათია ისეთი შემთხვევები, როდესაც ხელოვანი მას საგანგებოდ მიმართავს. პირველ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ამ ტენდენციის

¹ А. Л е ж н е в. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. М., 1937, стр. 198.

² ახალ ქართულ ლიტერატურაში რიტმული პროზის ნიმუშს,—იმ აზრით, რომ იგი სტილიზებულიად გვეჩვენება—წარმოადგენს ვ ა ს ი ლ ბ ა რ ნ ო ვ ი ს რ ი გ ი თხზულებები. აქ ჩვენ სინტაქსური პარალელიზმის პრინციპის დახვეწილ გამოყენებასთან გვაქვს საქმე. ი ლ ი ა 'კ ა ე კ ა ვ ა ძ ი ს მ რ ა ვ ა ლ ს ი ტ ყ ვ ა ს ა და პ ე ბ ლ ი ც ი ს - ტ უ რ ს ტ ა ტ ი ა შ ი ე ხ ვ დ ე ბ ი თ ს ი ნ ტ ა ქ ს უ რ ი პ ა რ ა ლ ე ლ ი ზ მ ი ს საუ ც ხ ო თ ნ ი მ უ შ ე ბ ს. რ ო - მ ე ლ ნ ი ც ა მ პ რ ი ნ ც ი ა პ ი ს ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ი განხორციელებით გამოირჩევიან. რუსულ მწერლობაში საგანგებო ყურადღებაა ამ მხრივ მიქცეული ტ უ რ გ ე ნ ჭ ე ი ს პროზისადმი, ხოლო გ ო გ ო ლ ი ს „Белая“-ს ერთი ადგილის შესახებ ჟირმუნსკი პირდაპირ წერს, რომ „მთელი ნაწყვეტი სინტაქსურად პარალელურ ნაწყვეტებად იშლება“. (Жирмунский, Композиция лирических стихотворений, 1924, стр. 95).

ბუნებრივ მოქმედებასთან, ხოლო მეორე შემთხვევაში—მის გადაქცევასთან მხატვრულ ხერხად.

§ 79. ბუნებრივია, რომ უშუალო სახით ეს ტენდენცია უფრო გვეძლევა ზეპირ მეტყველებაში. ეს კარგად ჩანს ხალხური შემოქმედების ნიმუშებზე დაკვირვებიდან. ამ მხრივ ჩვენს ყურადღებას იქცევს, მაგალითად, ხალხურ შემოქმედებაში გავრცელებული ე. წ. „მყარი ფორმულები“, რომელთაც ზედიზედ რამდენიმეჯერ გამეორებულის სახით ვხვდებით. ამ „მყარი ფორმულების“ გამოყენებით ცნობილია ზღაპრები და „ბილინები“ და ესეც ერთგვარი სახეობაა რიტმულობის გამოვლენისა პროზაულ მეტყველებაში. გარკვეულ გამოთქმათა გამეორების გზით იქმნება იმ „მყარი ფორმულების“ წრე, რომელთაც თავიანთი პრაქტიკული გამოყენებაც მოეპოვებათ. უკანასკნელი, სხვათა შორის, იმაში მდგომარეობს, რომ ამ წესით აღვიღდება მასალის უკეთ დამახსოვრება და ამის წყალობით იგი მკვიდრდება ოფიციალურ საზოგადოებრივ-სახელმწიფოებრივს ურთიერთობაში. ასე, მაგალითად, როგორც ლიხაჩევი ამბობს, ხალხურ შემოქმედებაში გავრცელებულმა „მყარი ფორმულების“ გზამ მოქალაქეობრივი უფლება მოიპოვა ძველ ელჩთა მეტყველებაში¹. ერთგვარად, ამ ასე თუ ისე „მყარი ფორმულების“ ჩამოყალიბების პროცესს უნდა გამოხატავდეს აგრეთვე ის ფაქტი, რომ ლიტერატურაში დამკვიდრებულა და ახლაც მკვიდრდება, რიგი გამოთქმები, ეპითეტები, მეტაფორები და ა. შ. ასე, მაგალითად, ლაპარაკობენ მუდმივი ეპითეტების შესახებ როგორც ხელოვნებაში საზოგადოდ, ისე ცალკეული მწერლებისა და, განსაკუთრებით კი, ხალხური სიტყვიერების მიხედვით. ასეთი ფაქტები საყოველთაოდ არის ცნობილი და მეცნიერებაში მათ, ჩვეულებრივად, აერთიანებენ „მიმსგავსების სისტემის“ (система уподоблений) ცნების ქვეშ². ფიქსირებული ეპითეტების, მეტაფორების (და, საერთოდ გამოთქმათა) გაქეორების სიხშირე იძლევა იმის უფლებას, რომ ლიტერატურათმცოდნეებმა ილაპარაკონ ეპითეტების თუ მეტაფორა-სიმბოლოების ტიპთა შესახებ.

როგორც ჩანს, ამ ფიქსირებული ფორმების გამეორების ტენდენციის ძალა იმდენად შესამჩნევია, რომ, მაგალითად, ვ. ადრია-ნოვა-პერეტცი XI საუკუნის რუსი მწიგნობრის დახასიათებისას წერს: „იტავდა რა მიმსგავსების სისტემას, ის თავის თავს ნებას

¹ Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение, М.—Л. 1947, стр. 122 и след.

² В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси, 1947, стр. 14.

აძლევდა მხოლოდ ხანდახან შეეტანა ერთგვარი სტილისტური ცვლილება მზა მეტაფორაში⁴.

§ 80. პროზაული მეტყველების რიტმულობა თავს იჩენს ნაწარმოების წინადადებათა კონსტრუქციაში. ეს ცნობილია და, ჩვენი თვალსაზრისით, ის შედეგია ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის მოქმედებისა. მაგრამ საინტერესოა, რომ ზოგიერთი საყურადღებო დაკვირვების თანახმად, ამ ტენდენციის ძალა უფრო შორს მიდის.

საკითხი ეხება ტექსტის ახალი მონაკვეთების (მაგ., აბზაცების) საწყის ფორმებს, იმ სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომლებითაც ეს ახალი მონაკვეთები იწყება ხოლმე¹. ერთი თვითდაკვირვების მიხედვით, ნაწერის ხელახლა გადათვალისწინების დროს შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ ის სიტყვა, რომლითაც ახალი აბზაცი იწყებოდა, სრულიად არ იყო აუცილებელი. შემოწმებამ გამოარკვია, რომ ეს სწორედ ის სიტყვა იყო, რომლითაც წინა აბზაცები (ან მათი უმრავლესობა) იწყებოდა. ასე, მაგალითად, ყურადღება მიიქცია ერთი აბზაცის დაწყებამ: „ამგვარად“... აბზაცის ასეთნაირი დაწყება შეიძლება ითქვას, არც უღებოდა კონტექსტის აზრს, რამდენადაც შემდეგი მსჯელობა დამატებით არგუმენტირებას შეიცავდა. ასე რომ, სიტყვა „ამგვარად“ ამ შემთხვევაში ზედმეტი თუ არა, აუცილებელი მაინც არ იყო. როგორც ვთქვით, საერთოდ, ნაწერის შემოწმებამ დაადასტურა, რომ წინა აბზაცები ამ სიტყვით (ან მისი ანალოგიურით: ამრიგად, ამნაირად, ასე, რომ...) იწყებოდა ხოლმე.

ამ ფაქტმა მიიქცია ყურადღება, როგორც ფიქსირებული ფორმის გამეორების ერთ-ერთმა გამოხატულებამ და ჩვენ ამ მხრივ შევეამოწმეთ ზოგიერთი ლიტერატურული თხზულება. შემოწმებამ ნათელი გახადა, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია მოქმედებს აბზაცების დაწყების რაგვარობაზე, ე. ი. ის, თუ როგორ იწყება ერთი აბზაცი—გავლენას ახდენს შემდგომი აბზაცების დაწყებაზე². შემოწმებამ დაგვანახვა, რომ უკვე ფიქსირებუ-

¹ ტექსტის დაყოფა აბზაცებად გულისხმობს სხვა მოვლენაზე მსჯელობას ანდა ერთგვარ გამოიჯენას წინა აბზაცში გადმოცემული მსჯელობისაგან. ამიტომ, შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ აქ უფრო ნაკლებადაა მოსალოდნელი გამეორება.

² ამავე თვალსაზრისით საგულისხმოა შემდეგი შემთხვევა. საჯარო განხილვისას ერთ-ერთმა რეცენზენტმა ნაშრომის ავტორს მიუთითა: შეუსაბამობასთან გვაქვს საქმე: აბზაცებს ძალიან ხშირად იწყებთ კავშირით—რომ³. ამ მოვლენაში, ისე როგორც ამას რეცენზენტი გადმოგვცემდა, მკვეთრად არის გამოხატული ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის მოქმედება, რაც

ლი ფორმის გამეორება აქაც ხელშესახები ფაქტია და იგი თავს იჩენს აბზაცების დაწყებაში ერთი და იმავე (ან რაიმეს მხრივ მსგავსი) სიტყვით, გამოთქმით, წინადადების წყობით, ტონით და ა. შ. შუშანიკის წამებისა და გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების მიმართ ამ მოვლენას გვიხასიათებს შემდეგი ცხრილი¹.

ნაწარმოები	აბზაცების რაოდენობა	ს ა წ ყ ი ს ი ს ი ტ ყ ვ ე ბ ი							სხვა
		„ხოლო“	„და“	„რამეთუ“	„ამის“	„ესე“	„მაშინ“	„არამედ“	
შუშანიკის წამება	64	13	38	—	—	—	3	—	10
გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება	102	38	30	3	6	3	10	3	9
სულ	166	51	68	5	6	4	13	3	16

ამავე წესით ძველი რუსული მწერლობის ისეთი ძეგლების შემოწმებამ, როგორცაა „Повесть о Савве Грудычине“ და „Повесть о Юлиании Лазаревской“ ანალოგიური სურათი მოგვცა. საკმარისია გადავხედოთ ამ ძეგლებს, რათა დავრწმუნდეთ, რომ აბზაცების საწყისებად გამოყენებული სიტყვები და გამოთქმები ძალიან ერთფეროვანია. ამას მოწმობს შუშანიკის წამებასა და ხანძთელის ცხოვრებაში „ხოლო“-ს, და „და“-ს და „მაშინ“-ის არაჩვეულებრივი სიუხვე ($\frac{1}{6}\frac{1}{6}$ -ში) მიახლოებით: („ხოლო“—20/37 „და“—58/29, „მაშინ“—5/10) და, რაც აგრეთვე მთავარია, მათ ურთიერთშენაცვლების შემთხვევათა სიმცირე, ე. ი. სიუხვე ერთხელ გამოყენების შემდეგ კიდევ გამეორებისა. ეს შეეხება არა მხოლოდ აქ დასახელებულ სიტყვებს, არამედ მათ მომდევნო სი-

(ავტორის მხრივ კონტროლის უქონლობის პირობებში) აქ სხვა მომენტებზე მის სრულს გაბატონებას მოწმობს.

¹ ესარგებლოთ ილია აბულაძის (შუშანიკის წამება) და ნ. მარის (ხანძთელის ცხოვრება) გამოკვებით. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ, მართალია, ამგვარ აბზაცებად დაყოფა ეყუთუნის გამომცემლებს, მაგრამ ჩვენთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს არა იმას, თუ ვინ დაჰყო, არამედ იმას, თუ როგორ აა დაყოფილი და ჩანს თუ არა აბზაცებად დანაწილებისას ჩვენთვის საინტერესო ტენდენციის მოქმედება.

ტყუებსაც¹, რის გამოც სხედასხვა აბზაცი ერთიმეორეს უახლოვდება თავისი ფორმით.

ამასვე მოწმობს რუსული მწერლობის ძეგლებიც. საინტერესოა, რომ ზემოდასახელებულ პატარა მოკულობის ტექსტებში აბზაციები ფორმით ერთმანეთთან ძალიან დაახლოებული გამოთქმებით იწყება (Савва: По некоем—некогда же—3 ჯერ ზედიზედ; Фома — же—Бес же (ზედიზედ)—Во один же—Быст же—Потом же; Сия слышав—Сие же слышав—Егда же слышав ზედიზედ. Ю л я н и: И тако пожив с мужем—И пожив с мужем—И пожив во вдовстве—ზედიზედ).

ამგვარად, მოცემული მასალა გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის ძალა კონკრეტულად მელავნდება ნაწარმოების აღნაგობაში კერძოდ, იგი მკვეთრად იჩენს თავს აბზაციების საწყის ფორმებში და მათ შერჩევას ერთობ ხელშესახებლად განსაზღვრავს.

§ 81. ეს—რაც შეეხება აბზაციების დაწყებას გარკვეული სიტყვებითა და გამოთქმებით. მაგრამ ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ იგივე ტენდენცია შეიძლება მოქმედებდეს იმაზედაც, რომ აბზაცი დაწყებულ იქნეს შინაარსეულად თუ ტონის მიხედვით გარკვეული სახის წინადადებით: თხრობითი, კითხვითი, ძახილის... წინადადებით. ამ მხრივ ფაქტიური ვითარების წარმოსადგენად ჩვენ შევამოწმეთ ზოგიერთი თხზულება. ასე, მაგალითად, თუ დავაკვირდებით შესანიშნავ „სიტყვას იგორის ლაშქრობაზე“, დავინახავთ, რომ არსებული დაყოფის თანახმად, ამ 34 აბზაციაში ტექსტიდან, დაახლოებით რომ გამოვიანგარიშოთ, კითხვითი წინადადებაა—2, ძახილის—9, ხოლო თხრობითი—23. ჯერ თავისთავად ასეთი რაოდენობრივი შეჯარდებაც საინტერესოა, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია წინადადებათა სახეების აბზაცობრივი თანმიმდევრობა. თუ კითხვით წინადადებას პირობითად აღვნიშნავთ a-თი, ძახილისას b-თი და თხრობითს c-თი, აბზაციების საწყის წინადადებათა სახეების შემდეგნაირ რიგს მივიღებთ:

a-b-c-b c-c-c-c-c-c-b-c-c-c-c-c-b-b-b-b-b-b-c-c-c-c-c-c.

¹ „და“-ს აილავს: აწ, ვითარცა, ვითარ, ვიდრე, მიერთაგან, შემდგომად. ვარეთ, მე, ჩუენდა, ხვალისა, ვარქუ, ჰრქუა, აღდგა, იქნა. მოვიდოდა—შეშანიკის წამებაში. ხანძთელის ცხოვრებაში: ვითარცა, ვითარ, ესევითარსა, ვარეთ, ერთობით, განთიად, წმიდამან, ნეტარმან, ჯუარი, მას ეამსა, მათ ეამთა, რაქანს, მრავალყამს, დაიძინა, მოიწინეს, მოვლნეს, მოვიდა.

ეს მაჩვენებლები მოწმობს, რომ ამ ტექსტში—მოყოლებული მეხუთე აბზაციდან,—ე. ი. იქიდან, როდესაც „შესავალი“ მთავრდება და ავტორი ამბის გადმოცემას უდგება,—ვიღრე მე-11 აბზაცამდე—სულ თხრობითი წინადადებებია და ეს სახეობა ერთი ძახილის წინადადების შემდეგ ისევ ორჯერ მეორდება, რათა ერთი კითხვითი და ერთი ძახილის წინადადების შემდეგ, ხუთჯერ ისევ ზედიზედ გამეორდეს. ამას მოსდევს ხუთჯერვე მიჯრით ძახილის წინადადება, რომელსაც ცხრაჯერ თანმიყოლებული თხრობითი წინადადება აგრძელებს და ტექსტიც ამით მთავრდება.

აქედან უკვე ჩანს, თუ რამდენად რეალური ძალა აქვს ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციას.

თუ ასეთი ვითარებაა ძველი ეპიკური ძეგლების მიხედვით, საესებით გასაგებია, რომ უფრო მკვეთრად იჩენდეს თავს ეს პროცესი პუბლიცისტურისა და მქვერმეტყველური მიზანდასახულებით შექმნილ თხზულებებში. ახლა ჩვენ აღარ შევჩერდებით ამდაგვარ ნიმუშებზე, რადგან იმდენად ცხადია აქ ამ ტენდენციის მოქმედება, რომ მისი დადასტურება საგანგებო დაკვირვებასაც კი აღარ საჭიროებს.

§ 82. ზემოთ ჩვენ ვლაპარაკობდით ერთი წინადადების (ფრაზის) ფარგლებში გამეორების ტენდენციის გამოვლენაზე და შემდეგ მის გამოხატვაზე აბზაცების მიხედვით. არანაკლებ საინტერესოა ყურადღება მივაქციოთ ამ ტენდენციის მოქმედებას ერთიმეორის მომდევნო წინადადება-ფრაზებში.

რამდენადაც ჩვენ გვიანტერესებს წარმოვიდგინოთ გამეორების ტენდენციის რეალური ძალა, სრულიად ბუნებრივი იქნება, თუ, პირველ ყოვლისა; ისეთ ლიტერატურულ მასალას მივმართავთ, როგორც არა მარტო ერთიანი თვალსაზრისით არის გამსჭვალული, არამედ, თუ შეიძლება ითქვას, „ერთი ამოძახის“ ნიადაგზეა შექმნილი.

ამ მხრივ საგულისხმო მასალას ვხვდებით რიგ კლასიკურ მხატვრულ თხზულებებში. საილუსტრაციოდ ზოგიერთ მაგალითს მივმართოთ.

გოგოლი (Мертвые души, т. 1. гл. VII). ამ თავის პირველი აბზაცი იწყება გამოთქმით—„Счастлив путник“... მეორე წინადადება იწყება სიტყვებით—„Счастлив семьянин...“ მომდევნო წინადადება, რომელიც ახალ აბზაცადაა გამოყოფილი, გვიდგენს გამოთქმას—„Счастлив писатель...“ ეს სამგზისი პირდაპირი გამეორებაა. მეორე აბზაცში ავტორი არაყოფითი მწერლის დასახასიათებლად ცხრაჯერ მიმართავს გარეგნულად განსხვავ-

ებულ, თუმცა არსებითად იმავე, გამოთქმებს („Вдвойне за-
 виден...“, „Он окурил упоительным куревом людские очи“;
 „он чудно польстил им“. „Все, рукоплеща...“, Великим все-
 мирным поэтом именуют его... „При одном имени его уже
 объемяются трепетом молодые пылкие сердца...“ „Нет рав-
 ного ему в силе—он бог!“), რათა შემდეგ გადავიდეს ყოფის-
 აღმწერელის დახასიათებაზე და პირველთან დაპირისპირებულ,
 მაგრამ ერთიმეორის გამამეორებელ შემდეგ გამოთქმებს მიმართოს:
 „Но не тахов удел...“ Ему не собрать (народных рукоплес-
 каний)...“ „ему не зреть (признательных слез)...“, „к нему
 не полетит (навстречу шестнадцатилетняя девушка)..., ему
 не позабыться“..., „ему не избежать...“ (ექვსჯერ). შემდეგ
 მწერალი გადადის ყოფისაღმწერელის ასეთი ხვედრის მიზეზთა
 დასახელებაზე და აქაც, ოთხ თანმყოლებულ წინადადებაში, ზე-
 ზედიზედ ერთსა და იმავე გამოთქმას იმეორებს („Иъа не при-
 наёт современный суд..., Ибо не признаёт современный суд...
 Ибо не признаёт современный суд.. не признаёт сего сов-
 ременный суд...“).

ამკვარად, გოგოლის მხოლოდ ამ ორ აბზაცში საქმე გვაქვს
 ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის ძალიან მკაფიო
 გამოვლენასთან. ეს, საზოგადოდ, შეიძლება ერთობ დამახასიათებ-
 ლად ჩაითვალოს ამ მწერლისათვის, როკელიც ამბავში შენიშვნე-
 ბის „ჩართვისას“ თავის შეხედულება შეფასებას გაუაცებულსა და
 თითქოს „ერთი ამოძახილის“ ფორმას აძლევს.

ანალოგიურადვე მოქმედებს ზემოაღნიშნული ტენდენცია
 ლ. ტოლსტოის შემოქმედებაში. მეტიც: მისი მოქმედება აქ
 იმდენად თვალსაჩინოა, რომ იგი მწერლის ერთ-ერთ თვისებად
 შეიძლება ჩაითვალოს. ამკვარად ჩვენ გვიანტერესებს თანმიყოლებულ
 წინადადებაებში ფორმის ზედიზედ გამეორების შემთხვევები და ამ
 მხრივ ერთი მაგალითის ნოტანით დავკმაყოფილდებით. სანიმუ-
 შოდ ვლდებულობთ ერთ ადგილს „Воскресенне“-დან (ჩ. 1, გლ. XL).
 აქ პირველი აბზაცი იწყება გამოთქმით—„И никому из присут-
 ствующих не приходило в голову...“ ეს გამოთქმა აერთიანებს
 ამ აბზაცში შემავალ ყველა წინადადებას. მეორე აბზაცში სამი
 ფრაზაა ნოწორდებული და ყოველი ნათვანი ამავე გამოთქმას იმე-
 ორებს (ბოლო ორში ნაცვლად— „Никому из присутствующих
 не приходило в голову“ დატოვებულია—„Никому не прихо-

დილო ვგოლოვუ“, ე. ი. ამოღებულია „из присутствующих“. ეს, რასაკვირველია, ვითარებას არ ცვლის)¹.

თუ ახლა ჩვენთვის საინტერესო თვალსაზრისით ტოლსტოის ნაწერთაგან მიღებული საერთო შთაბეჭდვებით დავკმაყოფილდებით, მაშინ ეს ადგილი მხოლოდ ერთი ძაგალითი იქნება იმისა, თუ რამდენად თვალსაჩინოა ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის მოქმედება ამ მხატვრის შემოქმედებაში.

მხატვრული თხზულებებიდან მოტანილი ეს მაგალითები უჩვეულო გამონაკლისს არ წარმოადგენს. ფიქსირებული ფორმის გამეორების ამგვარსავე გამოხატულებას ჩვენ ძალიან ხშირად გვხვდებით არა მარტო სავსებით მხატვრულ თაზულებებში, არამედ ნახევრად ისტორიული ხასიათის ნაწარმოებებსა და პუბლიცისტურს სიტყვებში.

ასე, მაგალითად, „Лалицко-Волынская летопись“ ის ერთი ადგილი იწყება გამოთქმით: „Пришедшу же Ярославлю человеку Сынъгуруви, рекшу ему: „брат твой Ярославъ кланялся кусту; и тебе кланятися“; и рече ему...“ და ამის შემდეგ ყოველი წინადადება იწყება: „Рекшу ему, ... оному же рекшу, ... он рече..., и рече...“ ასეთ გამეორებას რვაჯერ აქვს ადგილი². ტიპურა და ასეთივე ადგილები ხშირად გვხვდება ცნობილ თხზულებაში — „Повесть временных лет“. ხოლო ისეთი პატარა გოცულობის ტექსტი (დაახლოებით 5 ნაბეჭდი გვერდი), როგორცაა — „Повесть о Карпе Сутулове“, თითქმის ყოველ წინადადებაში იმეორებს — глаголя, сказа, наказа-ს და განსაკუთრებით კი გამოთქმას — рече ему/ей/, რომელიც ამ ტექსტში ორი-ოცამდე გამეორებულის სახით გვხვდება³.

წინადადებათა საწყისად ერთი და იმავე ფორმის გამეორებას ქართულ სინამდვილეში ძალიან ხშირად გვხვდებით ილია ქავჭავაძის

¹ აქ აღარ ვზერდებით იმაზე, რომ მომდევნო III, IV, V აბზაცებში თითქმის ამგვარადვე არის მრავალჯერ გამეორებული გამოთქმა — „Он вриши,“ „она вепила“.

² ესარგებლობთ I'უ.18111-ს მიერ შედგენილი ქრესტომათიით, გვ. 165—166.

³ ისიც იქცევა ყურადღებას, რომ აღრიხნდელ ტექსტებში ძალიან ხშირად აქვს ადგილი წინადადების დაწყებას „და“-თი (და თქუა მან, და წავიდა იგი...). სავსებით იცავს ამ გააფორებას ძველი რუსული მწერლების ძველი „Повесть о правопени и Батлех Рязани“ (ეს ტექსტი ხშირად იმეორებს მსგავს ფორმებს, გარდა იმისა, რომ მრავალჯერ თვით წინადადებათა შიგნითაცაა ეს კავშირი გამოყენებული).

ვადის სიტყვებსა და მძაფრ პუბლიცისტურ წერილებში. ასეთია, მაგალითად, გრიგოლ ორბელიანის დასაფლავებაზე ილია ჭავჭავაძის მიერ წარმოთქმული სიტყვა. აქ ილია შემდეგნაირად ახსიათებს გრ. ორბელიანს:

„იგი იყო თვითმპყრობელი ჩვენი ქართულის ენისა, იგი იყო მეუფე ჩვენი სიტყვიერების ძალღონის და სიმდიდრისა. იგი იყო მწერალი და მთქმელი, მაღალის ნიჭით ცხებული, იგი იყო მოძღვარი ჩვენი და ჩვენ სასოებით მისი მსჯენელი“.

„ვის არ შეეხო ზაკის გესლი ძმისა განკითხვად...“

„იგი იყო კაცი, რომელმაც ქვეყანას უანდერძა...“

„იგი იყო კაცი, რომელიც დაჰნატრია...“

„იგი იყო კაცი, რომელმაც ლაღადებით წარმოსთქვა...“

„იგი იყო კაცი, რომელსაც სწყურადა...“¹.

ასეთი გამეორება დამახასიათებელია საერთოდ ილია ჭავჭავაძისათვის. ეს რომ ასეა, ჩანს, მაგალითად. მისი სტატიის — „ღმირი ყიფიანი“ შემდეგი ადგილიდან:—

„იგი იყო კაცი, რომელსაც გულში ჩაქედილი ჰქონდა...“

„იგი იყო კაცი, რომელსაც სიყმაწვილის დღიდანვე...“

„იგი იყო კაცი, რომელიც, როცა ბედნიერი იყო...“

„იგი იყო კაცი, რომელსაც რჯულად ჰქონდა შეთვისებული“...²

„იგი იყო კაცი, რომელსაც ცხოვრების საგზად ერთი საკირნახულო მცნება ჰქონდა...“²

როგორც ვხედავთ, ილიას ტექსტის ამ პატარა მონაკვეთებში ერთი და იგივე გამოთქმა პირველ შემთხვევაში წინადადებათა საწყისად რვაჯერაა გამოყენებული და მეორე შემთხვევაში — ხუთჯერ. ამასთანავე, აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ორ სხვადასხვა ტექსტში ერთი და იგივე გამოთქმა ფიქსირებული წინადადებათა საწყისად³.

ყველაფერი ეს საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია აქტიურად მონაწი-

¹ ილია ჭავჭავაძე. თხზულებათა სოფლი კრებული, 1941, ტ. II, გვ. 137—138.

² იქვე, გვ. 515—516. შდრ. აგრეთვე სტატია—„ღმერთმა ნუ დაგაბროთ“, სადაც ერთ მონაკვეთში ათჯერ არის გამოყენებული წინადადების საწყისად—„შეიძლება“.

³ ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა იმის გამორკვევა, თუ რამდენად სცილდება ურთიერთს—მეტყველების ფორმების მხრივ—ისეთი სხვადასხვა ნაწარმოები, რომლებიც საერთო ან მსგავს თემაზე არის დაწერილი ერთი და იმავე ავტორის მიერ.

ლეობს გარკვეული სიტყვებისა თუ გამოთქმების შერჩევაში ახალ წინადადებათა დაწყების დროს¹.

§ 83. რამდენადაც ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ ფიქსირებული ფორმის გაპეორების ტენდენცია ადამიანის მეტყველების ბუნებრივი ტენდენციაა, მოსალოდნელია, რომ იგი განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ იქნება მოცემული ზეპირსიტყვიერებაში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ხალხურ ზღაპრებსა, გადმოცემებსა და ლექსებში ჩვენ საქმე გვაქვს განმტკიცებულ ფორმულებთან, იქნება ეს ამბის საწყისი, დასასრული თუ თვით ტექსტის არსებითი, შინაგანი ნაწილი. საკმარისია მოვიგონოთ, მაგალითად, ქართული ზღაპრის ჩვეულებრივი დასაწყისი — „იყო და არა იყო რა...“, მისი დასასრული — „ჭირი იქა, ლბინი აქა“... ანდა: „ელასა მელასა...“ და სხვა, რათა ექვეჩუტანლად ვაღიაროთ ფიქსირებული ფორმის გაპეორების ფაქტი.

თვით ტექსტში ამ ტენდენციის გამოვლენის კეფიო ნიმუშია ის გამოთქმა, რომელიც სტერეოტიპულად მეორდება, მაგალითად, სახელგანთქმულ ქართულ ზღაპარში — „რწყილი და კინაჭკველა“. სახელდობრ, გამოთქმა: „რწყილი ახტა, დახტა, მივიდა (ლორთან, მუხსთან, ყვაეთან, კრუხთან, ორმოსთან, თაგვთან, კატასთან, ძროხასთან) და სთხოვა...“ ამ ფრაზაში, — რომელიც გზადგზა

¹ უნდა ვიფიქროთ, რომ ზემოდასახელებული ტენდენციის მოქმედებით აიხსნება — და არა სხვა აუცილებლობა-საკუროებით — ის, რომ ერთი ახრიდან მეორეზე გადასვლის დროს ზოგიერთი ავტორი ხშირად ერთნაირ (ან თითქმის ერთნაირ) გამოთქმებს მიმართავს. ამ მხრივ, მაგალითად, ყურადღებას იქცევს პავლე ინგოროყვას შრომა „გიორგი მერჩულე“, რომელიც 1949—1950 წლების „მნათობის“ ნომრებშია დაბეჭდილი. აქ, სჯეას რომ თავი დაეანებოთ, ახალი მონაკვეთების საწყისად ხშირად ავტორს გამოყენებული აქვს არსებითად ერთი და იგივე გამოთქმა. — „განვიხილოთ ამის შემდეგ“ (ან ამ გამოთქმის შექმნევი სახეცელილებანი: „განვიხილავთ ამის შემდეგ“, „ამის შემდეგ განვიხილოთ“, „გადავიდეთ ამის შემდეგ“, „გადავიდვართ ამის შემდეგ“, „დავუბრუნდეთ ამის შექმნე“, „გავეცნოთ ამის შემდეგ“). ამ ნაშრომის იმ სამ ნაწილში, რომელიც დაბეჭდილია „მნათობის“ 1950 წლის 1,3 და 7 ნომრებში, ეს გამოთქმა იმდენადაა ფიქსირებული, რომ ახალი მონაკვეთების საწყისად სულ ცოტა 14-ჯერ მაიაც გვევლინება და ეს მის შემდეგ, რაც მსგავსი გამოთქმები თვით მონაკვეთების შიგნიდაც არ არის იშვიათი.

საგულისხმოა აგრეთვე, რომ აბზაცის საწყისად, აქ ხშირად გვხვდება ერთი და იმავე ტიპის გამოთქმები. ასეც შემთხვევასთან გვაქვს საქმე. მაგალითად, მაშინ, როდესაც ავტორი იწყებს აბზაცს გამოთქმით — „რაც შეეხება გვარამ მამფალს“ და ამ სახით იმეორებს მას სამჯერ ორი გვერდის მანძილზე (მნათობი, 1950, № 1, გვ. 110—111).

იესება თავისი წყობით მაინც ისევ სტერეოტიპული მიმართვებით¹, — ჩანს ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის ძალა. სავესებით ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე კლასიკურ ხალხურ ლექსში „რამ შექამა ენახი“, რომელიც თავიდან ბოლომდე ისევ ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის ფონზეა გაშლილი.

ასეთი სურათია ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში.

ანალოგიური სიმკვეთრით არის ეს ტენდენცია წარმოდგენილ რუსულ ხალხურ სიტყვიერებაში. სანიმუშოდ მივუთითებთ ცნობილ ხალხურ თხზულებაზე — „Садков корабль стал на море“², რომელშიც, გამეორების სხვა სახეობათა გარდა, ცოტაოდენი სახეცვლილებებით³, ოთხჯერაა გამეორებული ქვემოთყვანილი სიტყვები:

А ярыжи вы, люди наемные,
А наемны люди, подначальные!
А вместо все вы собирайгеси,
А и режьте жеребья вы волжесны,
А и всяк-то пиши на имена,
И спросайте вы их на сине море!⁴

¹ ეს მიმართვები ჯერ ნაწილობრივ და თანდათანობით არის წარმოდგენილი, ანალო საბოლოოდ კი ასეთ სახეს იღებს:

ძროხავ, მოჰე რძე,
რძეს მიეუტან კატასა,
კატა დასთმობს თავესა,
თავი დასთმობს ორმოსა,
ორმო მომცემს ფეტვსა,
ფეტვს მიეუტან კრუხსა,
კრუხი მომცემს წიწილსა,

წიწილს მიეგვრი ყვავსა,
ყვავი დასთმობს მუხასა,
მუხა მომცემს რკოსა,
რკოს მიეუტან ღორსა,
ღორი მომცემს ჯაგარსა,
დავარებ თოქსა, ბაჭარსა,
ჩაუფდებ და ამოვიყვან
ჩემს ქიანკველსა ძმობილსა.

² იხ. Древние русские стихотворения собранные Кириеем Даниловым. Гиз. М., 1938, стр. 232—237.

³ ამ სახეცვლილებებს ლ. ტოლსტოი ეწინააღმდეგობათა გამომხატველად თვლიდა. ის წერდა: „Один из замечательнейших признаков гибкости русского языка заметен в изменении повторяемого стиха, в песнях, например, ни одной песни нет, особенно веселой, лихой, в которой этот refrain не изменялся бы иногда 3,4 манерами, например:

По горенке милый ходит,

Тяжело вздыхает (тяжело воздыхает, тяжело он вздыхает, плачет воздыхает) (М. Н. Толстой, Полн. собр. Соч., под. общей ред. В. Г. Черткова, т. 46, стр. 278).

⁴ ანალოგიურია მრავალი მასალა. მაგალითად, „Гурень“-ში („Древние русские стихотворения...“, გვ. 264—272), სადაც გაეორება უფრო ხშირადაა წარმოდგენილი.

ზევით (§ 79) ჩვენ დავიმოწმეთ გავრცელებული აზრი, რომ ე. წ. „მიმსგავსების სისტემა“ განსაკუთრებით მელანდება ხალხურ სიტყვიერებაში. ჩვენი თვალსაზრისით ეს სავესებით გასაგებია: თუ ფიქსირებული ფორმის გამეორება მეტყველების ბუნებრივი ტენდენციაა, იგი ყველაზე უფრო აშკარად, ასე ვთქვათ, ნაკლებად კონტროლირებულ მეტყველებითს პროდუქციაში, ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებში უნდა გამოჩნდეს.

ვნახოთ, თუ ამ ტენდენციის მოქმედება რა სახით იჩენს თავს ხალხურ სიტყვიერებაში.

ფოლკლორულ ნიმუშებში ფიქსირებული ფორმის გამეორების ერთ-ერთი თვალსაჩინო სახეობას წარმოადგენს სტრიქონის დასაწყისის გამეორება. ესაა ხალხური ლექსის აგებისას ანაფორული წესის უჩვეულო სიხშირით გამოყენება. მრავალ ამდაგვარ ნიმუშთაგან სავესებით საკმარისი იქნება, თუ ჩვენ აქ ზოგიერთზე მივუთითებთ. აცილოთ, მაგალითად, შემდეგი სტრიქონები:

От чего зачался наш белой свет,
От чего зачался сонцо праведно,
От чего зачался и светал месяц,
От чего зачалася зари утренняя,
От чего зачалася и вечерняя,
От чего зачалася темная ночь,
От чего зачалася часты звезды?!

აბდა: [Ты премудры царь, Давид Евсеевич!
Ты скажи, пожалуй своею памятью,
Своею памятью старо. (авнуо:)]

Да которой царь над царями царь,
Котора моря всем морям отец,
И котора рыба всем рыбам мати,
И котора гора горам мати,
И котора река рекам мати,
И котора древа всем древам отец.
И котора птица всем птицам мати,
И которой зверь всем зверям отец,
И котора трава всем травам мати,
И которой город всем градом отец?!

¹ Древние русские стихотворения собранные Киршем Даниловичем, М., 1938, „Голубина книга сорока пчелен“, стр. 275, 276.

ანდა ავიღოთ სანიმუშოდ „Причитание по малолетнем сыне“¹.
რომელშიც დედა ასე მოთქვამს:

(Уж ты милый мой сыночек)
Уж я думала, ты будешь мне заменочка,
Уж я думала ты будешь мне покликапочка,
Уж я думала, ты будешь мне порастушечка,
Уж я думала, ты будешь мне посылочка,
Уж я думала, ты будешь мне помочушка,
(Уж как что не тут теперь случилось)...

ეს ამონაწერები ზედმეტად ხდიან ყოველგვარ კომენტარს, იმდენად ნათელია გამეორების ტენდენციის ნიქმედება.

იმვე ტენდენციის გამოხატულებაა ხალხურ პოეზიაში სტრიქონების ეგზომ გავრცელებული სტერეოტიპული საყუსებერ. ეს გამეორება წინასახეობისაგან იმით გამოირჩევა, რომ გამოთქმას ან სიტყვას კი არ იმეორებს, არამედ ნაწილაკებს და სტრიქონის მხოლოდ წყობას. ეს მოვლენა იმდენად დამახასიათებელია ხალხური სიტყვიერებისათვის, რომ უბრალო მითითებაც საკმარისია. ასეთია, მაგალითად, ცნობილი მოთქმა ფედოსეევასი — „П.И.И.О холостом рекруте“². აქ მეტად თვალსაჩინოა განეორების ტენდენციის წამყვანი ხასიათი. ამ 1300 სტრიქონიან მოთქმაში 1066 სტრიქონი „И“ კავშირით იწყება, ხოლო დანარჩენი განსხვავებულად დაწყებული 234 სტრიქონიც ერთიმეორის გამეორებას შეიცავს. აქ—წყობა-აგებულების თვალსაზრისითაც — აშკარა გაპეორებასთან გვაქვს საქმე, რამდენადაც ყოველი სტრიქონი შემდეგნაირი პრეტური სტრუქტურისაა:

И на брусовой сязу да белой лавочке,
И под печальным косепчатым окошечком (სტროფები 3—4)

И я приду да по хоромное строенье
И у мойй да у родителя, у матушки... (სტრ. 528—529).

И ушши наша скачоная жемчужника,
И про несчастно горе-горькое жипленьице (სტრ. 1329—1330)

სასაუბრო მეტყველებისათვის რომ დამახასიათებელია სწორედ გამეორებანი ფიქსირებული ფორმისა, ეს სხვა დავირგებიდანაც ჩანს. ამიტომ აღვიღად დასტურდება მისი სიხშირე ზეპირსიტყვიერების — ზღაპრებისა და ლეგენდების — ფრაზეოლოგიის შემოწმებით.

¹ Русские плачи (причитания), 1937, стр. 204.

² იქვე, გვ. 62—95.

უფრო საგულისხმოა, რომ ისტორიული პოეტიკის თვალსაზრისით თუ შევხედავთ მოვლენებს, შეიძლება მაშინაც აღმოვაჩინოთ ამგვარი ტენდენციის თავდაპირველობა. ასე, მაგალითად, ხალხურ პოეზიაში ხშირად ჩვენ ერთ საჩინომო ერთეულთან გვაქვს საქმე — ერთი დიდი ნაწარმოების ფარგლებში. ყოველ შემთხვევაში, საჩინომო ერთეულთა რაოდენობი იქ ერთობ განსაზღვრულია. ასეთია. მაგალითად, ხალხური ლექსი ზურაბ ერისთავზე („ჯარიო — ალაზანიო — მთანიო — ცხენოსანიო — ხარიო — სხვანიო — ქვანიო — თხანიო — დანიო — ქალნიო — ყმანიო — ცდანიო — ცხრანიო — ცხვარნიო — მთანიო — მხარიო — ჯარიო“). ერეკლე მეფესა და რაჯაბაზე, არსენაზე.

საჩინომო ერთეულთა მრავალფეროვნების ძიებისაკენ საგანგებოდ არ არის მიმართული ისეთი პოეტის ყურადღება, როგორცაა ვაჟა-ფშაველა.

ყველა აპას ჩვენთვის იმის ნათელსაყოფად აქვს მნიშვნელობა, რომ ხალხურ შემოქმედებაში ფრქვინებულ ფორმის გამეორების ტენდენცია მკვეთრად ჩანს¹.

ყველაფერი ეს თავის გამოხატულებას იმაში პოვეს, რომ ხალხური სიმღერები და მრავალი ნიმუში ძველი პოეზიისა ერთი ამოცანილით შექმნილს ჰგავს. უწყვეტი დინების ის შთაბეჭდილება, როგორცაა ჩვენს ეს ძეგლები ტოვებენ ამ ტენდენციის მოქმედების შედეგიც უნდა იყოს. და, საერთოდ, როგორც ჩანს, ეს შეეხება არა მარტო ხალხურ პოეზიას. საზოგადოდ, ზეპირი მეტყველება განსაკუთრებით ექვემდებარება ამ ტენდენციას, რამდენადაც ამ

¹ ეგვიპტის იმის დადასტურებაც მოხერხებულ იყო, რომ ინდივიდუალური ხელოვნების განვითარების ადრინდელ საფეხურზე საჩინომო ერთეულთა მრავალფეროვნება კი არ არის მოქცეული მწერლის ყურადღების ცენტრში, არამედ, პირიქით, მწერლის ყურადღება საჩინომო ერთეულის ერთფეროვნების ტენდენციისადმი დაქვემდებარებული. ყოველ შემთხვევაში, ასეთია ჩვენი შესანიშნავი ადრინდელი ნიმუშებიდან „თამარიანი“. მისი ავტორი ამ დიდი მოცულობის ოდაში (101 სტროფი) მხოლოდ 13 საჩინომო ერთეულს იყენებს (—ერსა—არი—ისა—არიდენ—შესხმანი—ებად—ევად—ელი—ნალი—ანი— ებარე—აისო—ბულად). როგორც ჩანს, ამ პოეტის თანატოლია მიმართულია იტიოკენ, რომ რაც შეიძლება საჩინომო ერთეულთა მცირე რაოდენობით ისარგებლოს და ამ გზით ააგოს თავისი დიდი ხოტბის მთელი შენობა |საინტერესოა, რომ, მაგალითად, რითმა— „ერსა“ თანმოყოლებითაა მოწოდებული 14 სტროფში, იგივე რაოდენობაა რითმისა— „ევად“, ხოლო რითმა— „ბულად“ კი 19-ჯერ გეხედება ზედისზედ, თავი რომ დავენებოთ რითმებით თანავე განსხვავებულ (არი—ნალი—ანი— ევად— ებად...) სტროფებს: პირველ შემთხვევაში. საერთოდ, 21 სტროფსა, ხოლო მეორე შემთხვევაში კი 24-ს|.

დროს აღარაა დიდი შესაძლებლობა მისი დარღვევისაკენ მიმართვისა. ამიტომ, რომ ექსპრომტად წარმოთქმულ სიტყვებში გამეორების დიდი კოეფიციენტი. ეს ტენდენცია თავისი მკვეთრი სახით შეიძლება სწორედ იმიტომაც მვლავნდება, მაგალითად, ვასილ ბარნოვის თხზულებებში (რომლებიც ჩვენზე ზოგჯერ დაძაბულისა და სტილიზებული სწავლებების ტოვებს), რომ, როგორც აღვნიშნეთ, ჩასწორებანი მასთან იშვიათია.

ამგვარსაკე სურათთან გვაქვს ზოგჯერ საქმე დოსტოევსკის თხზულებებშიც¹. რასაკვირველია, არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ნაწარმოებსა გაელენთვა მეტყველების ასეთი ტენდენციით გამოირიცხავდეს დაძაბულ მუშაობას. სრულიადაც არა. იაევე, როგორც ზოგიერთ მწერალს იტაცებს იმ მხრივ ფრაზის დახვეწის ტენდენცია, რომ მისი ნაწარმოების ენა განსხვავდეს თავისი რიტმით ჩვეულებრივი სასაუბრო მეტყველებიდან, ისევე როგორც ამ შემთხვევაში რაფინირებულ სტილთან გვაქვს საქმე—ასევე ზოგი მწერალი საგანგებოდ მუშაობს იმაზე, რომ ეს განსხვავება შეანელოს და „ლიტერატურულ ფრაზას“ სასაუბრო მეტყველების სურნელება დაუბრუნოს.

სწორედ ასეთი პრინციპი განსაზღვრავდა ლ. ტოლსტოის შემოქმედების პროცესს. ზოგიერთის აზრით, სწორედ სასაუბრო მეტყველების რიტმია გამომკვლავებული, მაგალითად. „Воскресение“-ს იმ ადგილას, სადაც ვკითხულობთ: „И крики, и шутки, и драки и музыка, и табак и вино, и вино и табак, и музыка с вечера и до рассвета. И только утром освобождение и тяжелый сон. И так каждый день и всю неделю“.

როგორც აღვნიშნავენ, აქ წარმოუგენილი გამეორებები ტოლსტოის სტილის თავისებურებაზე მიუთითებს, მაგრამ ეს არის თავისებურება შეთვისებული სასაუბრო მეტყველების სფეროდან, რომლისათვის სწორედ დაზინული ფრაზა არის დამახასიათებელი². სასაუბრო მეტყველების ასეთ ხასიათს აღვნიშნავდა თვითონ ტოლსტოიც.

§ 84. ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დაკვირვებას, რომელიც მოწმობს, რომ გარკვეულ

¹ შდრ. ბ. ტომაშევსკის მიერ საგანგებოდ გადმოცემული ადგილი („Теория литературы“, стр. 62): „Одним словом, все эти господа были народ простой, кряжестый; до корней не донкивались, брали, драли, спинали гули с умилешем и мирно и жирно проживали свой век“.

² Л. Мишковская, Толстой. Работа и стиль. М. 1938, стр. 296.

მდგომარეობაში ერთხელ ჩამოყალიბებული მეტყველების ფორმა უკვალოდ კი არ იკარგება, არამედ ისევ იჩენს თავს, როგორც კი საამისო ვითარება შეიქმნება. ამ აზრით, ასეთი სიტყვიერი წარმონაქმნი ფიქსირებულ ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ. მაგრამ, როდესაც საზოგადოდ მეტყველების ფიქსირებულ ფორმაზე ვლაპარაკობთ, აქ მხოლოდ ერთი გარკვეული ლექსიკა თუ წინადადების წყობა როდი შეიძლება ვიგულისხმოთ. მართალია, ერთი და იმავე ლექსიკის და მსგავსი წყობის ხელახალი აღმოცენების მრავალ შემთხვევას ვხვდებით—და ეს ფიქსირების უქველ ფაქტზე მიუთითებს,—მაგრამ ყველა ეს მეტყველების ფორმათა ფიქსირების მაინც მარტივი შეთხვევებია. უფრო რთულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე მაშინ, როდესაც მეტყველებაში მოცემულია მოვლენის დახასიათება ისე, რომ თანხედური არაა არც ლექსიკა და არც ობიექტისადმი მიმართება.

საილუსტრაციოდ ავიღოთ შემდეგი მაგალითი. გოგოლი წერს (Мертвые души, т. I, гл. X): „И оказалось ясно, какого рода создание человек: мудр, умен и толков он бывает во всем, что касается других, а не себя: какими осмотрительными, твердыми советами снабдит он в трудных случаях жизни! Экая расторопная голова! Кричит толпа: какой непоколебимый характер! А папесись на эту расторопную голову какая-нибудь беда, и довелось ему самому быть поставлену в трудные случаи жизни, куды делся характер, весь растерялся муж, и вышел из него жалкий трусишка, ничтожный, слабый ребенок, или просто фетюк, как называет Ноздрев“.

აღამიანისადმი მწერლის დამოკიდებულების თვალსაზრისით, ეს ამონაწერი შეიძლება ორ განსხვავებულ ერთეულად დავყოთ: პირველი დადებითი თვისებების ჩამოთვლას შეიცავს. მეორე კი თავიდან ბოლომდე მხოლოდ ნაკლოვანებებზე მიუთითებს. აღსანიშნავია, რომ დადებითი მხარე წარმოდგენილია ოთხი გაშლილი ეპითეტით (მუდრ, უმენ, თლკოვ; სნაბჟაეტ ოსმორიტელნომი, თვრდომი სოვეტომი; რასტორპნომი გოლოვომი; ნეკოლებომი ხარაქტერ) და ამას შეესატყვისება თითქმის იმდენივე რაოდენობა— ხუთი— უარყოფითის გამომსახველი ეპითეტებისა (კუდომ დელსომ ხარაქტერ; ვესო რასტეროსომ მუჟ; ჟალკომი ტრუსიშკომი; ნიჩტოჟნომი, სლახომი რებენოკ; პროსტო ფეტუკ). ასე რომ, დადებითი დახასიათებისაგან მიმართულ მეტყველებითს ერთეულს, ფორმით თითქმის

ისეთივე ერთეული ახლავს, თუმცა საერთოდ მათი პოზიციები ში-
ნაარსობრივად დაპირისპირებულია.

ამგვარ ვითარებას გამოხატავს მრავალი პოეტური ნიმუში. ავი-
ლოთ, მაგალითად, პუ შკინის „Цыганы“-დან ერთი ადგილი. აქ
მოხუცი ასე მიმართავს ალექოს:

Остави нас, гордый человек!
Мы лжи, нет у нас законов.
Мы не терзаем, не казним,
Не нужно крови нам и стоняв;
Но жить с убиенцей не хотим.

Ты не рожден для цыгой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли;
Ужасен нам твой будет глас:
Мы робки и добры душою.
Ты зол и смел:—оставь же нас

შეკველია, რომ აქ ორი საპირისპირო დახასიათება არის მო-
წოდებული და ეს დახასიათება საერთოდ ანაფორული წყობითაა
განხორციელებული (Мы лжи..., Мы не терзаем,—Мы робки...;
Ты не рожден..., Ты для себя..., Ты зол...). საგულისხმოა, რომ
თუმცა ლექსიკურის თვალსაზრისით ეს ორ მონაკვეთიანი ადგილი
ფიქსირებული ფორმის გამეორებას არ შეიცავს, მაგრამ წყობის
თვალსაზრისით კი იგი ნამდვილად წარმოადგენს ასეთ გამეორებას:
ბოშათა დახასიათების ანაფორული წყობა ალექოს დახასიათებაზეც.
ვრცელდება და მასაც ამ წყობითვე ახორციელებს.

ანალოგიურ სურათთან გვაქვს საქმე პუშკინის ლექსში — „Акви-
лон“:

Зачем ты, грозный аквилон,
‘Тростник’ болотный долу клонил?
Зачем на дальный небосклон
Ты облачко столь гневно гонил?

Недавно черных туч гридой
Свод неба глухо облекался,
Недавно дуб над высотой
В красе на местиной величался...

აქაც წინადადებათა წყობა ანაფორულია (Зачем ты гроз-
ный..., Зачем на дальный...; Недавно черных..., Не-
давно дуб...)¹. ეს უკვე მიუთითებს ამ განსხვავებულ—მიმართვით
და თხრობით—წინადადებათათვის ერთი და იმავე ფორმის— ანა-

¹ აკად. ვ. ვინოგრადოვი ამ ლექსის შესახებ წერს: „Первая строфа
„Аквилона“ состоит из двух вопросительно-анафорических предложений
(начинающихся паречием зачем). Параллелизм синтаксических форм
здесь лишь слегка варьируется обращением в первом предложении (к
грозному аквилону)... Вторая (повествовательная) строфа также построена
по синтаксической схеме анафорического параллелизма—с вариациями—
в пределах каждого предложения...“ (В. В. Виноградов, Стиль
Пушкина, стр. 339).

ფორული წყობის გამოყენების ფაქტზე. ამასთანავე, ხაზგასასმელია, რომ ამ სტროფებში ორი სხვადასხვა სიტყვა (зачем და недавно) მაინც ერთი და იმავე ტენდენციის—ანაფორული წესით გადმოცემის დაცვაში გამოიმტკიცებული ტენდენციის—წამყვან ხასიათს აღნიშნავს.

ამ მაგალითებიდან ჩანს, რომ ერთხელ არჩეული ფორმა (ვთქვათ: წინადადების წყობა) რალაცნაირად განსაზღვრავს მეტყველების მომდევნო სახეობას; აქედან ჩანს, რომ ერთხელ გამოვლენილი მეტყველების ფორმა მხოლოდ თავდაპირველად აღებული შინაარსით კი არ იზღუდება, არამედ თავის მოქმედებას ავრცელებს ადრინდელისაგან განსხვავებულ შინაარსთა გაფორმებაზეც. სხვაგვარად: როდესაც კონკრეტული შინაარსისადმი მიმართება - დამოკიდებულება მყარად და გარკვეული სახითაა ფიქსირებული, მაშინ სივთა შინაარსებისადმი მიმართება-დამოკიდებულება ამ უკვე ფიქსირებული მეტყველებისდაგვარად ფორმდება.

§ 35. ზემოთ განვითარებულ მსჯელობიდან ჩანს, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორება მეტყველების ბუნებრივ ტენდენციას წარმოადგენს. ამიტომ სრულიად ცხადია, თუ რამდენად დიდი იქნება მისი როლი მხატვრული შემოქმედების პროცესისათვის.

იმის საჩვენებლად, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ამ ტენდენციის ძალა, საჭიროა შევჩერდეთ ისეთ შემთხვევაზე, როდესაც მწერლისათვის გარკვეულად არ არის და მახასიათებელი ესა თუ ის მხატვრული ხერხი, მაგრამ,—რაკი ერთხელ მიმართა მას,—ხელოვანი ამჯერადაც მასვე იმეორებს. ასეთი მოვლენებიდან ჩვენ ერთ მაგალითზე მივაქცევთ ყურადღებას. ლ. ბულახოვსკი მიუთითებს პუშკინის ლექსზე „В прохладе сладостной фонтанов“ და აღნიშნავს, რომ აქ პოეტი მეტაფორებს მიმართავს, მიუხედავად იმისა, რომ „უკვე დიდი ხანია კონსტატირებულია, რომ მეტაფორიზაცია არ ეკუთვნის პუშკინის პოეტიკის დამახასიათებელ თავისებურებებს¹. თუ ეს ასეა, მაშინ ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ, როგორც კი პუშკინმა მოგვაწოდა მეტაფორა, როგორც კი იგი ამ გზაზე დადგა, მეტაფორიზაციის ტენდენციამ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მაშინვე კი არ შეწყვიტა თავისი არსებობა, როგორც პოეტისათვის არადადამახასიათებელმა (ან ნაკლებად დამახასიათებელმა) ტენდენციამ, არამედ მან განაგრძო თავისი მოქმედე-

¹ Л. А. Булаховский. Художественный язык Пушкина, Киев, 1947, стр. 13.

ბა და ამ ნიადაგზე პუშკინმა ჩინებული მეტაფორების შემდეგირიგი მოგვცა:

В прохладе сладостной фонтанов
И стен, обрызганных кругом,
Поэт бывало тешил ханов
Стихов гремучим жемчужном.

На пити праздного веселья
Низал он хитрою рукою
Прозрачной лестии ожерелья
И четки мудрости златой.¹

გარდა ასეთი შემთხვევებისა, უფრო ხშირია ისეთი მოვლენები, როდესაც პოეტები ამა თუ იმ მიზნით ცდილობენ უფრო მკვეთრად აქციონ ფიქსირებული ფორმის გამეორების ფაქტი. ეს კარგად ჩანს იმ ჩასწორებათაგან, რომელთაც ჩვენ ვხვდებით პოეტურ ქმნილებათა სხვადასხვა ავტოგრაფში. მაგალითად, მაიაკოვსკის, — როგორც გამომარკვია საბოლოო ვარიანტის შეჯერებამ მის უბის წიგნაკთან, — გარკვეული შესწორება შეუტანია ლექსში: „Телевочки что такое?“ აქ საბოლოო ვარიანტში ეკითხულობთ:

Икру!
Каравай!
Крош! Накрывай!
თავდაპირველად კი ყოფილა:
Давай Каравай!
На стол накрывай!

ანალოგიურად მოქცეულა ნიკოლოზ ბარათაშვილი. მაგალითად, ერთი სტრიქონი ლექსისა — „ფიქრნი მტკვრის პირას“, ავტოგრაფის მიხედვით, პირველად ასე იკითხებოდა:

ლურჯად მოღელავს და დუღუნებს მტკვარი ანკარა
მაგრამ პოეტს ეს სტრიქონი ასე შეუსწორებია:

წელად მოღელავს მოდუღუნე მტკვარი ანკარა.²

ამ მაგალითებიდან, რომელთა გამრავლება შეიძლება, ცხადია, რომ პოეტები თავისთავად გამომეღვენებულ ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციას ხშირად კიდევ უფრო ამკვეთებენ.

¹ ამ ადგილის გაგებასთან დაკავშირებით საინტერესოა აკად. ორლოვის მსჯელობა. იხ. მისი სტატია „Пушкин — с-златель русского литературного языка“, წიგნში — „Минк русских писателей“, გვ. 49. და შდგ.

² უფრო სავანგებოდ იხ. ქვენათ, თ. VIII.

§ 86. ასეთნაირად ვლინდება ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია სიტყვიერ ხელოვნებაში. ეს მისი გამოვლენის ასეთი ისე, ბუნებრივი სახეა. მაგრამ უკვე ფიქსირებული ფორმის გამეორება ზოგიერთ შემთხვევაში ისეთი საგანგებო ძიების პროდუქტია, რომ ზოგჯერ იგი თვითმიზნად იქცევა და მხოლოდ „პოეტური ოსტატობის“ ჩვენებას ემსახურება. უკანასკნელ შემთხვევაში, ეს გზა უკიდურესობამდე მდის და ამრიგად ლებულობს ფორმალისტური ვარჯიშის ხასიათს. ასეთ შემთხვევაში, პოეტი ცდილობს მკითხველს გაოცებას თავისი „პოეტური ოსტატობით“ და თუ ასეთი მიდგომა უკიდურესობამდე განვითარდა, მაშინ მივიღებთ ან დაძაბული ანბანთქების მაგვარ ლექსს, ანდა ისეთს, რომელშიაც პოეტურ უშუალობას ოსტატობა დაჩრდილავს. გადაყოლა აქ დამსგავსების ძიებაზე, ფიქსირებული ფორმის გამეორების ისეთი უკიდურესობაა, რომელიც, სხვას რომ თავი დაეანებოთ, ესთეტიკურ ტკობასაც ანელებს. ეს მრავალ სიმბოლისტთან შეიმჩნევა,¹ განსაკუთრებით ბალმონტთან.

ასეთივე ოსტატობის შედეგია, მაგალითად, ვ. ბრიუსოვის შემდეგი სტროფი:

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латалий
На «малевой стене».

ამგვარ შემთხვევაში, საოცარი ძალით ბატონდება გასართმავ სიტყვათა კოეფიციენტის ზრდის ტენდენცია და ვლუბულობთ ისეთ ლექსს, როგორიცაა, მაგალითად, ბრიუსოვის ავე სტრიქონები:

Тайны ночи пообедели, дали губы, губ их свет...
Не случайно очи млели, ждали губы губ в ответ!.

ანდა: ...Опьяняет смелый бег.
Олепает белый снег.
Режут шумы тишину.
Нежат думы про песню.

უთუოდ საგულისხმოა, რომ ფიქსირებული ფორმის გაკლენის ქვეშ მოქცევისას უკვე ძნელი აღარ არის აპყვე ამ გავლენას, კიდევ უფრო გააფართოვო ეს. პაროდების არსებობა ამ გარემოებაზეც მიუთითებს. მაგალითად, კ. ბალმონტის სტრიქონებს:

¹ აქ აღარას ვამბობთ ისეთ პოეტზე, როგორც იყო, მაგალითად, ხლებნიკოვი.

Я вижу Тодло,
Я вижу Мадрид.
О, белая Лода! Твоей блеск и победа
Различным сиянием горит.

ა. იზმაილოვა ასეთი პაროდია უძღვნა:

Я плывал по Нилу,
Я видел Иерус.
Верзилу Вавилу бревном придавило.
Вавила у вилы лежит.
Мне сладко блеск копий
И шлемов следить.
Слуга мой Прокопий про копья, про опий,
Про кофий любил говорить¹.

ცხადია, რომ ამნაირ ლექსებში ვაბატონებულია ბგერითი ექსპრესია და იგი განაგებს სიტყვათა შერჩევას. ასეთი მაგალითები ძალიან გამრავლდა მე-20 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში, როდესაც პოეტები დაექვემდებარნენ ფორმალისტურ ძიებას და მათმა პროდუქციამ გამოკვეთილად ხელოვნური სახე მიიღო.

ასეთი ტენდენცია ახლაც იჩენს ხოლმე თავს, ამის მაგალითია ანანიასვილის ლექსის სტრუქონი:

ჯავახეთის ხრიოკები დაწვებ-დაბოკილები,
მოწვეული ბოწვეული ძოწვეული კბილები².

საგულისხმოა, რომ ანბანთქება, რომელმაც ეგოდენ დიდი გავრცელება პოვა ძველ ქართულ მწერლობაში, ამ ფიქსირებული ფორმის შეგნებული და საგანგებო გამეორების თვალნათლივი ილუსტრაციაა. დიდი ნიჭის შემთხვევაში იმდენად არ ეტყობა ნაწარმოებს, თუ რად დაუჯდა პოეტს ფიქსირებული ფორმის კიდევ და კიდევ გამეორება, მაგრამ შედარებით მცირე ტალანტის მქონე ადამიანის თხზულებაში კი ეს თვითიძულება აშკარად ჩანს. როგორც არ უნდა იყოს, საერთოდ ანბანთქებაში ეს ძირითადი ტენდენცია გაცნობიერებული ხერხის დონეს აღწევს და ზოგჯერ ნაძალადეობის მკაფიო შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამას შევემჩნევთ ორი ანბანთქების ურთიერთ შედარებისას. ერთი მათგანი ეკუთვნის ბესიკს, ხოლო მეორე — მზექაბუჯ ორბელიანს. აი, ერთი სტროფი ბესიკის ანბანთქებიდან:

¹ Назамитоп. Кривое зеркало пародии и шаржи. стр. 3.

² გახ. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1947, № 22.

თბილისად თეზოს თხუნელა, თათები თლილებ თოხია,
იკუნტისი, იურცხვინების, იტანჯვის, იგორგოხია,
კანკნი კერპულად კლაკნილნი, კიღია კუხი, კოხი..
და ლურჯის ლაშებით ლაქლაქებს, ლაქია, ლოყა ლოხია!

თუ ეს ანბანთქება შედარებით თავისუფლად მიმდინარეობს, მის საპასუხოდ დაწერილ მ ზ ე ქ ა ბ უ კ ი ს ანბანთქებაში კი ერთგვარი „თვითიძულება“ ჩანს:

უბადრუკობს, ურცხვინობს, უსნიფერას უხმობს ამით.
ფერადოვნებს ფაქიზობით, ფიქრიანობს ფაშის ფარშნით.
ქალაუობს, ქალთა—მხეობს, ქუნთავს ქაჯილს. ქელავს ქოლვით,
და ღვარძლი.ნობს, ღმერთს ღალატობს, ღონისაგან ღონობს
ღეღვით².

აქვე შევნიშნავთ, რომ მწერალს ერთგვარი შეფერხება განუცდია, რამდენადაც ამ სტროფის პირველი სტრიქონის უკანასკნელ სიტყვად „უ“-თი დაწყებული ვერ უპოვინია და „ა“-თი დაწყებულით შეუცვლია („უბადრუკობს, ურცხვინობს, უსნიფერას უხმობს ამით“).

ყველა აქედან ჩანს, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორება ბუნებრივი ტენდენციაა—საერთოდ, მაგრამ, ამასთანავე, საგულისხმოა, რომ პოეტები აღარ კმაყოფილდებიან მისი ბუნებრივი მოქმედებით, მას ამძაფრებენ, რათა გარკვეულ მიზანს უკეთ შიალწიონ, ე. ი. ამ ტენდენციას აკისრებენ მხატვრული ხერხის ფუნქციას. ასეთი შემთხვევა ძალიან ხშირია და მას ისეთი მწერალიც მიმართავდა, როგორც იყო ილია ჭავჭავაძე. ჩვეულებრივ, უნდა ითქვას ასე: „ვის არ მიიმხრობს მშვენიერება“. მაგრამ ილია ჭავჭავაძე წერს („ჯანდევლი“, თ. II):

ვის არ მოიმხრობს, მოინადირებს
ყოვლად ძლიერი მშვენიერება.

ეს გადახვევა უთუოდ იმითაა გამოწვეული, რომ, რაკი არ შეიძლებოდა „მოინადირებს“, რაკი უსათუოდ „მოინადირებს“ უნდაყოფილიყო, ამიტომ ამ უკანასკნელმა ჰიიმსგავსა პირველი და ნაცვლად—„მიიმხრობა“, მივიღეთ „მოიმხრობს“.

ჩვეულებრივი, განმტკიცებული და მოსალოდნელია ითქვას ასე: „საქმეს ზედ შეეღვევა მინამთითონ საქმეს არ დაჰლეცს“. მაგრამ ილიას „ოთარაანთ ქერივში“ (თ. V) ვითხულობთ: „საქმეს ... ზედ შეეღვევა, მინამთითონ საქმეს არ შეჰლეცს“.

¹ ბესარიონ გაბაშვილი, თბულებანი, აღ. ბარამიძის რედაქციით, გვ. 80.

² იქვე, გვ. 153 - 154 („თვითიძულების“ შემთხვევები ჩვენი ძველი ანბანთქებისათვის ერთობ დამახასიათებელია. ანბანთქებათა ასეთი მაგალითები აღწესებულია გ. მიქაძის წერილში „ანბანთქება ძველ ქართულ ლიტერატურაში“, სტუდენტთა სამეცნიერო შრომების კრებული, წიგნი III, 1948, გვ. 203 - 224).

ამ შემთხვევაშიც ანალოგიური ვითარებაა: „შეელება“ იწვევს თავის მსგავს: „შეჰლევს“. ეს გარემოება კიდევ ერთი დამატებითი ილუსტრაციაა იმისა, თუ რამდენად დიდია ფიქსირებული ფორმის გამეორების სტილისტური მნიშვნელობა და რამდენად საზიარო აღმოჩნდებოდა, თუ ილიას ამ ტექსტის შეფასებისა და მშრალი გრამატიკული თვალსაზრისით ვიხელმძღვანელებდით. ამ მაგალითზეც ჩანს ბელინსკის იმ შენიშვნის მართებულება, რომელიც მან გოგოლის შემოქმედებასთან დაკავშირებით გააკეთა: „Пуристы, грамматоеды и корректоры нападают на язык Гоголя, и если хотите, не совсем безосновательно: его язык точно неправилен, нередко грешит против грамматики... но со всем тем он так живописен, так ярок и рельефен..., что его недостатки... скорее составляют его прелесть, нежели порок...“¹

ასეთია ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის ნამდვილი სტილისტური ღირებულება. მაგრამ, როგორც დავინახეთ, ისეთ შემთხვევებსაც ვხვდებით, როდესაც ეს ტენდენცია თავისთავად იტაცებს პოეტებს, როდესაც ფიქსირებული ფორმის გამეორება საშუალებებიდან იქცევა თვითმიზნად. ამ დროს ერთნაირი ბგერებითა და სიტყვებით იმგვარ გატაცებასთან გვაქვს საქმე როგორსაც ფორმალისტებთან ვხვდებით.

ასეთია ამ ტენდენციის რაობა მისი ბუნებრივი სახიდან—მის უკდურესად დამახინჯებულ ფორმამდე².

§ 87. აი, ის ძირითადი მონაცემები, რომლებიც მიუთითებენ ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის არსებობაზე. ამდგვარი ტენდენციის ძალა მარტოოდენ სიტყვას სფეროთი არ შემოიფარგლება. იგი თავს იჩენს ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ეს ტენდენცია მელანდება როგორც დრამატულს, ისე საოპერო ხელოვნებაში. ასე, მაგალითად, ცნობილია, რომ ერთხელ აღებულ ტონი მსახიობსა და მომღერალს გაჰყვება და საჭიროა საგანგებო ცდა, რათა მსახიობმა, ვთქვათ, ყალბი ტონი უჟუაგდოს.

ხელოვნების ისეთ დარგებში, როგორიცაა მხატვრობა და ქანდაკება, არას მაგალითები, როდესაც ესა თუ ის წინასწარ გაუ-

¹ В. Белинский. Полн. собр. соч. т. IX, стр. 482.

² მ. გორკის ერთგან გადმოცემული აქვს ახალგაზრდა ავტორის სიტყვები, რომ „Я не могу писать без фокусов, меня фокусы увлекают, за фокусой я забываю цель“. „Это плохо“—შენიშნავს გორკი („Русские писатели о языке“, „Сочет. писатель“, II, 1954, стр. 698).

ამავე თვალსაზრისით არის საფულისხმო ლაბრუერი (Labruyere) ის სიტყვები თავის თანამედროვე მანკიებზე, რომლებსაც ლ. ტოლსტოი გადმოგვცემს: „მათ წრეში არასაკმაოდ ნათლად გამოაქმული რომელიმე ახრი იწვევდა მეორეს—კიდევ უფრო ბუნდოვანს, რომელსაც უკვე ნაადვილი გამოცანები

თვალისწინებელი ნაკეთი იმდენად მტკიცდება, რომ მომდევნო დანაკეთიას განსაზღვრავს. ერთი სიტყვით, მრავალი მაგალითია იმისა, რომ ერთხელვე გარკვეულ გზაზე დადგომა „აიძულებს“ ადამიანს გაჰყვეს იმავე გზას და საგანგებო შეჩერება, საგანგებო ზომების მიღებაა საჭირო, რომ მან დაძლიოს ფიქსირებული ფორმის გამეორების ეს ტენდენცია. იგივე ითქმის ისეთი სტილის შესახებ, რომელიც ირონიულ-აუმორისტული თუ სატირული იერის მქონეა. ერთხელვე აღებული იუმორისტული ტონიდან ადამიანს უძნელდება სხვაგვარ ტონზე გადასვლა, ისევე როგორც, მაგალითად, ენამახვილობისადმი მიმართვა გადაიყოლებს ხოლმე ადამიანს.

§ 88. ყველაფერი რაც ითქვა, მეტყველების ასე თუ ისე გარეგნულს მხარეს შეეხებოდა. აქ ამ მხარის ამგვარობის გაგება იყო ნაკადი ფიქსირებული ფორმის ტენდენციაზე დამყარებით. მთელი მასალა აქ წარმოდგენილი იყო იმ მიზნით, რომ გვეჩვენებინა ფიქსირებული ფორმის გამეორების ფაქტი ადამიანის მეტყველებაში.

ჰაგრამ ჩვენ აქამდე მხოლოდ ამ ტენდენციის მოქმედებაზე ჩერდებოდით და არა იმაზე, თუ რა აზრი და მნიშვნელობა აქვს ამ ტენდენციის არსებობას. რასაკვირველია, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს ტენდენცია გარკვეული ვითარებით არის შეპირობებული. უეჭველია, რომ იგი,—როგორც მეტყველების ტენდენცია,—გარკვეული მიზანდასახულობითაა განსაზღვრული და ემსახურება გარკვეული ამოცანის გადაწყვეტას. რაკი ეს ტენდენცია არსებობს, მას გარკვეული გამაზოტლება მოეპოვება; რაკი ეს ტენდენცია კი არ აღიკვეთა, არამედ სხვადასხვა სახით განაგრძობს თავის მოქმედებას, უეჭველია. მისი ამგვარი ცხოველყოფილობისათვის გარკვეული პირობები არსებობს. აქედან საკითხი: რა და რა ფუნქციას ახორციელებს ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია, რა აზრი აქვს მას და რა მიზანს ემსახურება იგი? ამგვარად, განაბილველია საკითხი ამ ტენდენციის არსებობის საფუძვლის შესახებ. ამ საკითხზე ჩვენ საგანგებოდ შემდეგ შევიჩრდებთ; რამდენადაც ფაქტიური ვითარება გვიკარნახებს, რომ სიტყვისა და, საზოგადოდ, სტილის სფეროში მხოლოდ და მხოლოდ ეს ტენდენცია არ არის ყოველთვის გაბატონებული, პირველყოფლისა, საჭიროა იმ ვითარების გათვალისწინება, რომელიც ზემოდახსნიათებული ტენდენციის მოქმედებას აფერხებს და მას უკარგავს ყოველისმომცველი ტენდენციის ხასიათს.

მოჰყვებოდა; ბოლოს, ისინი იკამდე მიდიოდნენ, რომ გაუგებარნი ხდებოდნენ და მათ ერთიმეორისაღარა ესმოდათ-რა“ (А. Н. Толстой, Полн. собр. соч. Под общ. ред. В. Г. Чертока, т. 48—49. стр. 118—120).

ფიქსირებული ფორმის დარღვევის განდევნა

§ 89. ზემოთ არა ერთხელ იყო მითითებული, რომ მეტყველების ფაქტიურ მიმდინარეობაში ფიქსირებული ფორმის ტენდენციის გვერდით და მასთან ერთად თავს იჩენს მისი საპირისპირო ტენდენცია—ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ტენდენცია. ეს გასაგებიცაა, რამდენადაც უკანასკნელის გარეშე ადამიანი თავს ვერ დააღწევდა უკვე არსებულ ფორმას, ადამიანი ვერ ამოვიდოდა უკვე განმტკიცებული, ძველი ფორმებისაგან და მათ ფარგლებს ვერ გადალახავდა. ასე რომ, მარტოდენ ფიქსირებული ფორმის გამეორების შემთხვევაში მეტყველების სახეცვლილება და მისი განვითარება შეუძლებელი თუ არ იქნებოდა, ძალიან მაინც შეფერხდებოდა.

საგანგებოდაა მხედველობაში მისაღები არა მარტო ის გარემოება, რომ სხვადასხვა აზრისა და განცდის ნიუანსის გადმოსაცემად აუცილებელია ახალი ფორმების შექმნა, არამედ ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ ადამიანს ერთი და იმავე აზრისა თუ განცდის გამოსახატავად უხდება სხვადასხვა სიტყვიერი საშუალების გამოძებნა თავისი ინდივიდუალობისდა შესაბამისად. ამგვარად,—სქემატურადაც რომ ვიმსჯელოთ,—ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციასთან ერთად უნდა ვიგულისხმოთ მისი საწინააღმდეგო ტენდენციის არსებობა. ეს თვით მეტყველების ნაირსახეობის ფაქტიდან გამომდინარეობს.

§ 90. მაგრამ უფრო კონკრეტული და ხელშესახები მონაცემების ნიადაგზე უნდა შემოწმდეს ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ტენდენციის რაობა და ამ გზით უნდა გამოემდგინდეს როგორც მისი მოქმედების სახეები, ისე ამ უკანასკნელთა განმსაზღვრელი პირობები. ამ პირობათაგან, წინასწარი წესით მაინც, აუცილებელია შეეჩერდეთ ზოგიერთ ძირითად მომენტზე.

§ 91. წინა თავში ჩვენ აღვნიშნეთ, თუ რანაირ სურათთან გვაქვს საქმე, როდესაც ფიქსირებული ფორმის გამეორება საგანგებო

ძიების პროექტს წარმოადგენს. იქ ჩვენ მივუთითებდით ფორმა-ლისტური ხასიათის ზოგიერთ ნიმუშზე (№ 86). ალბათ, ამავე სიბრტყეზე ძვეს „დახვეწილად“ თუ „ლამაზად“ მეტყველების ისეთი შემთხვევები, როდესაც გამეორებანი იმდენად ხშირია, რომ აზრის აღმოჩენა ძნელდება, ფორმა ჩრდილავს თუ ნთქავს აზრს და ცარიელი, უსაგნო მეტყველება და გვრჩება ხელთ. ამ დროს ფიქსირებული ფორმის გამეორება მეტყველების ძირითად დანიშნულებას ვეღარ უპასუხებს. რადგან წინააღმდეგობაში მოდის მეტყველების უძირითადეს ფუნქციასთან — აზრის გაგებინების ფუნქციასთან. ასეთ შემთხვევაში მეტყველება იქცევა ცარიელ ფრაზად, რასაც ასე კლასიკურად დასცინა სერვანტესმა თავის „დონ კიხოტში“. დონ კიხოტი აღტაცებული იყო, — ამბობს სერვანტესი, — სარაინდო რომანებში მოწოდებული შემდეგნაირი ფრაზებითო: „მსჯელობათა, რომლითაც თქვენ ჩემთსჯათა განსჯით, ეგზომ აქვსთ გაელენა ჩემთა განსჯათა ზედა, რომ მე განუსჯელად განვსჯი თქვენს მშენიერებასა“ ან: „ცანი მალაღნი ვარსკვლავთა საშუალებით თქვენი ღვთაებრიობისა დამამტკიცებელნი, იმ ღირსებათა ღირსად გქმნიან თქვენ, რისაც ღირსია თქვენი ღიდება!“¹ ანალოგიური ვითარებისადმი დაცინვას შეიცავს სალტიკოვ-შჩედრინის მოთხრობა „Сон в летнюю ночь“. ამ მოთხრობაში გამოყვანილია ხუცესი Воссияющий, რომელიც იუბილეთა მნიშვნელობის შესახებ შემდეგნაირად ლაპარაკობს: „Отличнейшая польза, от юбилеев происходящая... несомненна и всеми древними народами единодушно была признаваема. Юбилей возвышают душу чествуемого, ибо они предназначаются лишь для лиц воспрославленных и знаменитых, а чья же душа не почувствует парения, ежели познает себя прославленную и вознесенную? Но, возвышая душу чествуемого, юбилей в то же время возвышают и душу чествующих, ибо, чествуя чествуемого, мы тем самым ставим и себя на высоту высокостоящего и делаемся сопричастниками прославлению прославляемого“.

ეს მაგალითები მოწმობს, რომ აზრის ნათლად გამოთქმის მოთხოვნილება ყოველთვის არ ემთხვევა — და არც შეიძლება ემთხვეოდეს — ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციას. ამ ტენდენციის ამგვარივე ხასიათი ძალიან მკვეთრად ჩანს ენის გასატეხ მასალაში, ბავშვთა ასეთ დიდ ინტერესს რომ იწვევს და, რომე-

¹ სერვანტესი. დონ-კიხოტი, თ. I. ავალიშვილის თარგმანი (1906წ. გამოც. თ. I, გვ. 11).

ლიც აზრის დაბნელებას და, შეიძლება. მის უგულვებელყოფასაც კი ემსახურება.

როგორც ჩანს, აზრის ცხადად წარმოდგენის მოთხოვნილება შეიძლება შეეკიდოს და შეებრძოლოს ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის უკიდურეს სახეობას, რამდენადაც საგნისა თუ მოვლენის დახასიათება ყოველთვის ვერ ხერხდება დიდად დამსგავსებულ ფონემათა (საერთოდ მსგავს ფორმათა) და სიტყვათაგან შედგენილი წინადადებების მეოხებით.

ამ გვარად: ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია არაიშვიათად ფერხდება აზრის ნათლად გადმოცემის მოთხოვნილებით და მისი მოქმედება ირღვევა მაშინ, როდესაც ეს ტენდენცია ვეღარ უპასუხებს ამ მოთხოვნილებას.

§ 92. გამეორება გარკვეულ ერთგვარობას გამოხატავს. იქნება ეს სარიტორიკული ერთეულთა გამეორება, როგორც ძალიან მკვეთრად ჩვენ ამას ვხედავთ ხალხური პოეზიის ცალკეულ მაგალითებზე, იქნება ეს ერთი და იმავე რიტმის დაცვა, წინადადებათა გარკვეული სახის გამეორება თუ სხვა რამ, სულ ერთია, არსებითად, ყველა შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს გარკვეულ „ერთფეროვნებასთან“. რასაკვირველია, არ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს „ერთფეროვნება“ თავისი მხრივ მარტივია. სრულიადაც არა. გამეორების იმდენი სახეობა არსებობს, მეტყველებას ფიქსირებული ფორმის გამეორების იმდენნაირი შესაძლებლობა აქვს, რომ თუ ყოველი ცალკეული გამეორება გაერთიანოვნებისაკენ მისწრაფებას გამოხატავს, ერთად აღებული გამეორების ყველა შემთხვევა თავის მხრივ მეტად რთულ და ფიქსირებული ფორმის გამეორების ერთობ მრავალფეროვან სურათს იძლევა. ამ მომენტს ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, როდესაც გამეორებათა თვალსაზრისით ვახდენთ ცალკეული ნაწარმოების შეფასებას. მაგრაჰ, როგორც არ უნდა იყოს, —ავიღებთ გამეორების ცალკეულ შემთხვევას თუ მისი გამოვლენის მთელ სისტემას, —პრინციპულად იგი გარკვეულ ერთგვარობას გულისხმობს. სხვათაშორის, ესეც გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ამა თუ იმ ავტორდაუხსახელებელ ნაწარმოებში ჩვენ მაინც მოვახერხოთ გარკვეული ავტორის დანახვა ანდა მისადმი მიმბაძველობაზე მითითება.

§ 93. როგორც ცნობილია, ზოგიერთი ავტორი საგანგებოდ ცდილობს მოარგოს, მაგალითად, ესა თუ ის გამოთქმა თავის სტილს, ე. ი. სტილიზების გზას ადგება. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ფიქსირებული ფორმის გამეორებამ შეიძლება უკიდურესობამდეც მიაღწიოს. ეს ქმნის ერთფეროვნების შთაბეჭდილებას,

რომელიც მით უფრო მკვეთრი ხდება, რაც უფრო თვალსაჩინოა მკითხველისათვის ავტორის ასეთი მისწრაფება. ამასთანავე, მეტყველების საგანგებოდ დახვეწის სააშკარაოზე გამოტანილი სურვილი, მეტყველების ის გარეგნული „ბრწყინვალება“, რომელიც ზედმეტი დაძაბვის პროდუქტად გვევლინება, ხელს უშლის ნაწარმოებით დატკობას. ყველაფერი ეს—ერთისა და იმავეს გამეორება და ამ გამეორებისათვის საგანგებო ზომების მიღება,—თუ იგი ასეთი ისე ხანგრძლივად მიმდინარეობს. მომავლებზე რეზერვულ შთაბეჭდილებას ქმნის და ადამიანში სიახლის მოთხოვნილებას წარმოშობს.

ასეთია ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის კიდევ ერთი დამარღვეველი მომენტის ხასიათი. ამ მომენტს იმდენად დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ მას აღნიშნავს კ. მარქსი ლასალისადმი მიწერილ ერთ ბარათში. აქ, ლასალის ტრაგედიის—„ფრანც ფონ-ზიკინგენის“—გარჩევის დროს, მარქსი ჯერ ეხება ნაწარმოების კომპოზიციას, მისი ემოციური ზემოქმედების ძალას, შემდეგ განიხილავს მის,—როგორც თვით ამბობს,—„წმინდა ფორმალურ მომენტს,“ და ამასთან დაკავშირებით წერს ლასალს: რაკი შენ ლექსად სწერდი, შეგეძლო შენი იამბები რამდენადმე უფრო მხატვრულად გაგესალაშინებინა. ისიცაა, რომ თუმცა პროფესიონალურ პოეტებს კი შერცხვებთ ამ დაუდევრობისა, მაგრამ მე ეს მიმაჩნია ღირსებად, რადგან ჩვენს პოეტ ეპიგონებს ფორმალური ბრკვევიალების გარდა აღარაფერი შერჩათ¹.

მარქსის ეს სიტყვები მიუთითებს, რომ გარეგანი დახვეწილობა ყოველთვის არ წარმოადგენს ღირსებას; ხოლო, როდესაც ნაწარმოებს ასეთი განზრახვა არ ემჩნევა, როდესაც მასში, ეთქვამთ, ლექსთწყობის წესებისამებრ გამართულობის თვალსაზრისით გარკვეული დაუდევრობაც ჩანს, ე. ი. როდესაც დარღვეულია „ფორმალური ბრწყინვალება“, მაშინ ეს დარღვევა ღირსებას მატებს ნაწარმოებს.

მარქსის ამგვარმა შეფასებამ გამოიწვია ლასალის პასუხი, რომელსაც აგრეთვე დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენი საკითხისათვის. ამ წერილში იგი ასე მიმართავს მარქსს: მე ძალიან გამაცინა იმან, რომ შენ დამსახურებოდაც კი მითვლი ჩემს ცულ ლექსებს! ამან უფრო იმიტომ კი არ გამაცინა, რომ უცნაურია ამგვარი ნუგეში, არამედ უფრო იმიტომ, რომ აქ გამოძეღანდა ჩვენი ხასიათების მსგავსება. მართლაცდა, ვაძლევი რა დიდ მნიშვნელობას ენის ძალას, მე ხშირად საესებით შეგნებულად და თითქმის

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. 1938. стр. 172.

წინასწარგანზრახული გულგრილობით ვარღვევდი ლექსწყობის წესებს. შემოქმედებითს პროცესში მე ეს იმდენად უმნიშვნელოდ მიმაჩნდა, რომ აღარც კი მოვიწადინე ჩემი ლექსების შესწორება იქ, სადაც მის შესწორებაზე უფრო ადვილი ქვეყანაზე არა იყო რა¹.

§ 94. ამ პასუხიდან ჩანს, რომ „წესების“ დაცვა, ნაწარმოების სრული დაქვემდებარება განმტკიცებული ფორმებისადმი ხშირად არ ელობება გადაულახველ დაბრკოლებას, მაგრამ, თუ მწერალი ამ გზას ყოველთვის არ ირჩევს, ამას თავისი საფუძველი აქვს, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ამ გადახრა-დარღვევაში მქლავნდება „ენის ძალა“. ამ „დარღვევაში“, არაიშვიათად, თავს იჩენს ამა თუ იმ ენის შესაძლებლობა და მისი ცხოველყოფელი ხასიათი². ამას გრძნობდა ისეთი ფაქიზი და მომთხონე სტილისტი, როგორც იყო ი. ტურგენევი. მხატვრული სიტყვის ამ დიდი ოსტატის არა ერთი და ორი შენიშენიდან ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისხმოა მისი აზრი გერცენის იმ თხზულებათა შესახებ, რომლებიც ამ შესანიშნავი მოაზროვნისა და პუბლიცისტის გარდაცვალების შემდეგ დაიბეჭდა. ამ თხზულებებთან დაკავშირებით ტურგენევი ამბობს გერცენზე: „язык его, до безумия непроизвольный, приводит меня в восторг: живое тело“³.

¹ იქვე, გვ. 190.

² ამავე თვალსაზრისითაა საგულისხმო შ. ბაღის სიტყვები: „ენის ჩვეულ ფორმათა დარღვევები პირდაპირ უკვე იმით ემსახურებიან ექსპრესულობას, რომ მეტყველებაში მრავალფეროვნება შეაქვთ. არა არის რა უფრო ერთფეროვანი, ვიდრე ერთი და იმავე ფორმების გამეორება, ხოლო სისწორე გაკეორებას მოითხოვს... ახალ ფორმებში „არის რაღაც მოულოდნელი, რაც გამოთქმის სურათოვნებას უწყობს ხელს“ (დასახ. შრომა, გვ. 354, § 598).

³ იხ. Русские писатели о литературе, I, стр. 367. ამასთან დაკავშირებით შეუძლებელია არ მოვიგონოთ ამავე აზრის გამომხატველი სტრიქონები პუშკინისა (Евгений Онегин, гл. III, XXVIII):

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

პუშკინისათვის ეს აზრი სრულიად არ არის შემთხვევითი. მას ავითარებდა იგი მ. პოგოდინისადმი მიწერილ ერთ ბარათში: „Вы неправы до бесконечности. И языком поступаете, как Ноан с Нимвгородом. Ошибок грамматических, противных духу его—усечений, сокращений—тма. Но, знаете ли? и эта беда не беда. Языку нашему надобно воли дать более (разумеется, сообразно с духом его). И мне ваша свобода более по сердцу, чем чопорная наша правильность“. (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., АН СССР, т. XIV, стр. 128.)

ასეთია ზოგიერთი მომენტი, რომლებიც მიმართულია ფიქსირებული ფორმის გამეორების წინააღმდეგ და ხელს უწყობს ამ ტენდენციის მოქმედების შეფერხებასა და დარღვევას. საგანგებოდ კიდევ უნდა აღინიშნოს ეს გარემოება, რომ არის შემთხვევები, როდესაც ერთი და იმავე ფორმის სიტყვისა თუ მსგავსი ბგერითი კომპლექსის ზედიზედ მოწოდება უსიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს¹. ამ მომენტს ენერგიულად გაუსვა ხაზი ლენინმა 1902 წელს კომისიის მიერ შედგენილი პარტიის პროგრამის პროექტის განხილვის დროს. ამ პროექტის ერთ-ერთი პარაგრაფი იწყებოდა ასე: „13. В России рядом с капитализмом, быстро распространяющим область своего господства и становящимся все более и более преобладающим способом производства...“

ლენინი აღაშფოთა ასეთმა გამოთქმამ და ამ ფრაზის გასწვრივ მან დაწერა: „Становящимся, преобладающим“... ши... ши—фи, фи!“.

ამგვარად: 1) ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის უკიდურესი მოქმედება ვერ გამოხატავს ყველა ენობრივ შესაძლებლობას; 2) ეს ტენდენცია ერთფეროვნების შთაბეჭდილებას ქმნის და ამიტომ მომბაბეზრებელ ხასიათს ატარებს.

§ 35. სიტყვის მრავალ ოსტატს ჰქონდა გააზრებული ის დიდი მნიშვნელობა, რაც ფიქსირებული ფორმის გამეორების

¹ საყურადღებოა, რომ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ილია ჭავჭავაძემ დაახსიათა ამ რიგის მოვლენათა სტილისტური მნიშვნელობა. 1861 წელს დაწერილ „პასუხში“ იგი წერდა:

„სახელი არსებითი რომ ბრუნვაშია, მის ზემოთ მდგარი, მის ზედშესრული და ნაცვალსახელი შეიძლება რომ ბრუნვაში არ იყვნენ, რადგანაც ერთი და იგივე მარცვალის განმეორება ზედიზედ არ არი სისიამოვნო სასმენი, მაგ. „ჩემმა ბედნიერმა ხედრმა“. აქ მარცვალი „მა“ სამჯერ ზედიზედ განმეორება და ამით უკარავს ყთილზმოვანებას ენასა“ (თხზულებანი, 1941, ტ. II, გვ. 28). ამ:ვე საკითხზე ჩერდება ილია თავის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელ პასუხში სარდიონ მესხიშვილის კრიტიკის გაშო. აქ იგი ამბობს:

„აბა მიბრძანეთ, რა ხმოვანებაა თვით უფ. მესხივეის ამ სიტყვებში: „პარილის თვეის ჟურნალის ცისკრის“. ერთს ფრაზაში ოთხჯერ განმეორებულია მარცვალი „ის“. რა ხმოვანებაა ამ სიტყვაში „სასიკადულოის, გამოჩენილის, უკვდავის, სახელოვანის რუსთაველის“? ესე უნდა ვწეროთ? ის არა სჯობს ყურისათვის და გამოსათქმელად: სასიკადულო, სახელოვან, უკვდავ და გამოჩენილ რუსთაველის. ეს უკუდო ანუ კუდა ზედშესრულები არა სჯობიან ამ კუდიან ზედშესრულებს?“ (იქვე, გვ. 617).

ტენდენციასთან ამ კიდილს აქვს. ცნობილია ამ მხრივ, მაგალითად, ფლობერის დაძაბული მუშაობა. რათა თავიდან აეციდინა თხზულების ერთი გვერდის მანძილზე ერთი და იმავე სიტყვის გამეორება¹.

მ. გორკი ხშირად მიუთითებდა ნაწარმოების ამ მხრივ დახვეწის საჭიროებაზე. ს. ახრემისადმი მიწერილ ბარათში მ. გორკი ამბობდა, რომ უნდა ვერიდოთ ერთიმეორის მეზობლად ერთნაირი სიტყვების ხშირ გამეორებას². კ. ტრენევისადმი მიმართულ მის წერილში ვკითხულობთ: „Трижды в одном предложении вы употреблите „сторона“, в нем же даете три числительных „одной“, „двух“, „четвертой“, и все это нагромождено в двадцати двух словах“³. უფრო მწვავედ ეხება გორკი ამავე ფაქტს ვ. მარტოვსკისადმი მიწერილ წერილში. „Если бы ваш рассказ читал Л. Н. Толстой—ამბობს გორკი—он, наверное, сказал бы вам: „нельзя в одном периоде трижды такать и дважды какать“. Он любил говорить подобные словечки. „Как то“, „что-то“, „почему-то“—эти слова: надо употреблять в крайних случаях.“⁴

ცნობილია გოგოლის მოთხოვნაც, რომ ნაწარმოები რამდენჯერმე უნდა გადაწეროს ავტორმა,⁵ რათა გზადაგზა უფრო შესა-

¹ აი რას წერს ფლობერი გონკურებს მათი წიგნის წაკითხვის შემდეგ: „პირველ გვერდებზე დავიწყე ხელმისაწიკი საბაბის ძებნა და ორ სამ ადგილას ვიპოვე გამეორება ერთი და იმავე სიტყვისა, მაგალითად,—ლოგინი“ (I. Флорбер, Собр. соч. в пяти томах, т. V, стр. 224, изд. 1950 г.). გონკურების გადმოცემით, ერთხელ მათთვის ასე მიუმართავს ფლობერს: „გესმით თქვენ თუ არა ასეთი სისულელე: იწვალო, რომ სტრიქონში არ გვხვდებოდეს ხმოვანთა უსიამოვნო თანხმოვნობა ანდა სიტყვის გამეორება (ერთ) გვერდზე (Дневник гр. Гончар, стр. 19). ამავე თვალსაზრისით ერთობ საყურადღებოა ის ცნობა, რომელიც მ. კოვალევსკის ეკუთვნის. ი. ტურგენევის ფლობერისათვის მიუტანია თარგმანი ერთ-ერთი მოთხრობისა პუშკინის „ბელკინის მოთხრობათაგან“. ტურგენევის უამბნია კოვალევსკისათვის, თუ როგორ გაუჭირდა ფლობერს ნათარგმნი ტექსტის სტილისტური დახვეწა და გადმოღუცია მისი შენიშვნა თვით თარგმანის შესახებ: „არა, ასე არ შეიძლება. ამას ყველაფერს გადახედუა სჭირდება. თქვენ ძალიან ხშირად ხმარობთ ერთსა და იმავე ანდა, თუ ერთსა და იმავეს არა, ერთგვარად მელერ სიტყვას“ (М. М. Ковалевский, Воспоминания об И. С. Тургеневе).

² „Русские писатели о языке“. „Сов. писатель“, Л., 1954, стр. 709.

³ იქვე, გვ. 708.

⁴ იქვე, გვ. 705.

⁵ ბერგთან საუბარში მას უკვამს, რომ იგი ტექსტს რვაჯერ ასწორებდა და გადაწერდა ხოლმე. (Русские пис. о литературе, т. 1, стр. 320). 1840 წელს გოგოლი სწერდა ს. აკსაკოვს: „Всякое слово, само по себе невинное, но повторенное двадцать раз, делается пошлее добродетельного Цицского

ფერისი სიტყვები მოიპოვოს¹. საინტერესოა ლ. ტოლსტოის ნათქვამი: „У какого-то писателя я встретил в одной фразе кошку и кишку“ – от вратительно²“.

ჩეხოვი იძლეოდა რჩევას:

არ დაუშვათ ერთ ფრაზაში ერთიმეორის გვერდით „стала“ და „перестала“³...

ასეთ დაძაბულ მუშაობას გულისხმობენ სიტყვის ოსტატები. რასაკვირველია, დიდ ხელოვნებითს კმნილებას არ აზის დაღი ამ ძიებისა, მაგრამ თხზულება კი თვით არის ამ ძიების პროდუქტი.

§ 96. უკვე იმ მასალიდან, რომელიც ზემოთ იყო გადმოცემული ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის დასახასიათებლად, ჩანს, თუ ამ ფორმათა დარღვევის რა ძირითად სახეებთან გვექნება საქმე. ამას კიდევ დავინახავთ იმ მაგალითებზე, რომლებსაც თანამედროვე ენათმეცნიერებაში ვპოულობთ (იხ. თავი IV). ამჟამად ჩვენ შევჩვენებით ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ზოგიერთ შემთხვევაზე, რომელთაც თავი უჩენია სხვადასხვა მწერლის შემოქმედებითს პროცესში. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმ ჩასწორებებს, რომლებსაც ჩვენ ვხვდებით მწერალთა ნაწარმოებებში მათი საბოლოო სახით ჩამოყალიბებამდე. მართალია, საჭირო და ზუსტი მასალის მოპოვება ამ მიმართულებით ძალიან ძნელია, რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, ხელოვნური ადვილად არ ამტკიცებენ, თუ როგორია თხზულებებზე ჩატარებული შავი მუშაობის პროცესი, მაგრამ მაინც საყურადღებო ფაქტებს ვგაძლევს მწერალთა პირადი არქივების შემოწმება. აი, ზოგიერთი მაგალითი.

1. ვლადიმერ მაიაკოვსკის უბის წიგნაკში ვკითხულობთ:

„А из ночи черно очерченной! черным!“. მწერალს. როგორც ჩანს, სურდა იმ დიდი ბგერითი მსგავსების დარღვევა, რაც ამ სტრიქონშია წარმოდგენილი, წაუშლია სიტყვა „черно“ და მის მაგივრად შეურჩევია სიტყვა—კონტექსტში არც იმდენად განსხვავებული — „мрачно“. ამ სიტყვით ერთგვარად შენელებულია მსგავსება („черно очерченной черным“) და საბოლოო ვარაიან-

или романов Булгарина, что все одно и то же“ („Русские писатели о языке“, стр. 174).

¹ ა. ფადეევი ამბობდა: „შე ბევრი ვიმუშავებ რომანზე (ლაპარაკია „რღვევაზე“ — გ. კ.) — მრავალჯერ გადავწერე ცალკეული თავები. არის თავები, რომლებიც მე გადავწერე ოცზე მეტჯერ... ჩემ მიერ ოთხ-ხუთზე ნაკლებჯერ გადაწერილი თავი რომანში არაა“. (А. А. Фадеев. „Как я работал над романом „Разгром“, журн. „Литература в школе“, 1950. № 2, стр. 22).

² იხ. „Русские писатели о литературе“, т. II, стр. 150.

³ იქვე, გვ. 449.

ტად ვიღებთ სტრიქონს: „А из ночи мрачно очерченной чер-
нью“¹.

ანალოგიურია ამასთანავე შემდეგი მაგალითი: ერთი ლექსის
პირველ ვარიანტში იყო:

Если ветер крыши рвет,
сверху
гром загрохал.

მწერალი შებრძოლებია ამ მსგავსებას და საბოლოოდ ასეთ ვა-
რიანტზე შეჩერებულა:

Если ветер крыши рвет,
если
град загрохал².

ეს მაგალითები მიუთითებს ისეთ შემთხვევაზე, როდესაც იმ-
დენად უშუალო აზრითი ცვლილება როდია შეტანილი სიტყვების
შეცვლის გზით, რამდენადაც უფრო ფიქსირებული ფორმის დარ-
ღვევისაკენ მიხწრაფება არის განხორციელებული.

2) ნ ი კ ო ლ ო ზ ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი ერთგან („შემოღამება მთა-
წმინდაზე“) ასე ასწორებს. ყოფილა:

მხოლოდ ნიავნი, ნელიად მქროლნი, ღლეთა შორის აღმოკვნესოდნენ
და მდუშარენი შემოგარენი ამით ჩემსა გულს ეთანხმებოდნენ.

საბოლოოდ პოეტს მეორე სტრიქონისათვის ასეთი სახე მიუტია:

და ზოგჯერ ჩემნი შემოგარენი ამით ჩემსა გულს ეთანხმებოდნენ.

ასეთი ჩასწორება არ არის შემთხვევითი ნ ი კ ო ლ ო ზ ბ ა რ ა-
თ ა შ ვ ი ლ ი ს ა თ ვ ი ს, ერთ ლექსში („ფიქრნი მტკვრის პირას“) პირ-
ველად ასეთი სტრიქონი იყო:

...ფერმკრთალად მონათობს მისთა ზვირთთა, ცისა კამარა.

პოეტს ეს ასე გადაუკეთებია:

და მის ზვირთებში კრთის ლაქვარდი ცისა კამარა

სადაც, აზრობრივი ნიუანსით განსხვავებასთან ერთად, ვხვდებით
არა ხუთ „თ“-ანს, არამედ მხოლოდ ორს¹. ასეთი „ბრძოლა“ უხდება
პოეტს ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციასთან.

¹ Вл. Маяковский. Собр. соч., т. 1, стр. 64, 431.

² Вл. Маяковский. Собр. соч. т. V, стр. 178, 741.

³ ვსარგებლობთ ნ. ბარათაშვილის თხზულებათა 1945 წლის გამოცემით.

3) კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, რომ აქდაგვარი ბრძოლის ვალს ვამჩნევთ ისეთ მოუქანცავ მომღერალთან, როგორც იყო ვაჟა-ფშაველა. აი ზოგიერთი საამისო მაგალითი. ერთი ავტოგრაფში იკითხებოდა (ლექსი „ჯამრული“):

ვის გლოვობს ჯიქით ჯამრული,
რა თავი დაუღუნია

საბოლოო, გამოქვეყნებული ვარიანტისათვის—„ჯიქით ჯამრული“ პოეტს არ მოსწონებია, ალბათ, როგორც დამსგავსებული ფორმა და იგი ასე შეუსწორებია:

ვის გლოვობს ფუნჩათ ჯამრული,
რა თავი დაუღუნია?

კიდევ მაგალითი. ერთ-ერთ ავტოგრაფშია:

—დაე მეც იმათში ვიყო,
ვინაც ამ ცოდვით ცნობილა.

საბოლოოდ ეს დაშვავება—„ცოდვით ცნობილა“—პოეტს უკუუგდია და მიუღია:

მეც იმათ ჯოგიდავა ვარ,
ვინც სიღარიბით ცნობილა¹

ფტიქრობთ, ეს მაგალითები საკმარისია იმისათვის, რომ გავითვალისწინოთ ჩვენთვის საინტერესო პროცესის ფაქტიური მხარე პოეზიის სფეროში.

§ 97. როგორც ეტყობა, არც ისე იოლი საქმეა ჭიდილი ფიქსირებული ფორმის გამეორებასთან. გამარჯვებული გამოსვლა ამ ჭიდილიდან გარკვეულად კმაყოფილების განცდას იწვევს. იქნებ ამას გამოხატავს, მაგალითად, სიმონ ჩიქოვანის ერთი ცდა. ლეიბნიცის იმ სიტყვებისათვის, რომ „აწმყო შობილი წარსულისაგან არის მშობელი მომავალისა“, რომელიც ილია ქავჭავაძის ერთი ლექსის ეპიგრაფად არის შერჩეული, სიმონ ჩიქოვანს სხვაგვარი გააზრება მიუყვია, მაგრამ ფიქსირებული სახის შენარჩუნებაც მოუწადინებია. შედეგად მივიღეთ ასეთი გამოთქმა:

აწმყო წარსულის უარყოფელი,
არის მშობელი მომავალისა.

აქ ჩვენთვის ისაა საგულისხმო, რომ ფიქსირებული ფორმის გადაკეთებასთან გვაქვს საქმე, რაც საკმაოდ რთული ამო-

¹ იხ. ვაჟა-ფშაველა. თხზულებანი, ტ. I, 1946, გვ. გვ. 343, 345.

ცანაა, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც რალაცნაირად აღრინდელი სახის შენარჩუნებასაც ვისახავთ მიზნად¹.

§ 98. ჩვენთვის დიდ ინტერესს შეაქავს ის მასალა, რომელიც პროზაულ ტექსტში შეტანილ ცვლილებებს გვიდგენს ფიქსირებული ფორმის დარღვევის სახით. აქ ზოგიერთ ნიმუშს მივაქცევთ ყურადღებას.

1. პუ შკინის „კაპიტანის ქალიშვილის“ ერთ ვარიანტში ეწერა, რომ საველიჩმა ასე მიმართა ნამთვრალევ და ამიტომ ცუდ გუნებაზე მკოფ პეტრე ანდრეას ძეს: „Не прикажешь ли огурченого рассолу с медом. а всего бы лучше опохмелиться полстаканчиком настойки. Не прикажешь ли?“

როგორც ვხედავთ, აქ ორჯერ არის გამეორებული გამოთქმა — „Не прикажешь ли?“ საბოლოო ვარიანტში ეს გამეორება დარღვეულია და პირველი „Не прикажешь ли“ შეცვლილია მიმართვით— „Выпей—ка огурченого рассолу....“ (თავი I).

ფიქსირებული ფორმის დარღვევის სხვა მაგალითებია:

ა) ეწერა: „Хозяин вынул из ставца штоф и стакан и подошел к нему и взглянув ему в лицо...“ საბოლოო ტექსტში მეორე „и“ წაშლილია და ამგვარადაა თავიდან არიდებული მისი მრავალგზის გამეორება (თავი II). ბ) იყო; „И скоро вся изба захрапела и я заснул как убитый“, საბოლოოდ კი—პირველი „И“ წაშლილია და დატოვებულია; „Скоро вся изба захрапела и я заснул как убитый“ (თავი II).

გ) იყო: „Чем чаще прихлебывал я от моего стакава, тем становился я отважнее“. უკანასკნელად, მეორეჯერ ნახპარი „я“ ამოღებულია და დარჩენილია: „Чем чаще прихлебывал я от моего стакана, тем становился отважнее“ (თავი I).

დ) იყო ნათქვამი: „Я—де надеюсь...“ შესწორების შედეგად ვკითხულობთ: „я дескать надеюсь“.... (თავი I). ასეთივე სხვა შემთხვევაა აღრინდელ ვარიანტში; „Старик не утаил, что бари—де бывал в гостях у Емельки Пугачева и что—де злодей его так и жаловали“. ბოლოს, პუ შკინმა პირველი

¹ ამ სიძნელეს განსაკუთრებით აღნიშნავენ რედაქტორები, რომელთა ამოცანას შეაქვეყნეს გაართვა ტექსტისა, მისი შესწორება ისე, რომ ავტორის ინდივიდუალობაც იქნეს შენარჩუნებული. საზოგადოდ კი, ამ სიძნელეს გამოხატავს გადაპარბებული, მაგრამ ჩვენთვის მაინც საყურადღებო სიტყვები პუშკინისა: „...я никогда не мог поправить раз мною написанное“ (А. С. Пушкин. Письмо к П. А. Вяземскому. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 70).

„დე“ ნაწილაკი მოკვეთა, დატოვა მეორე და ამით დაარღვია თი-
თქმის სამგზისი გამეორება (де—де—злодей) (თავი XIV).

2. ტოლსტოის Воскресение-მ, როგორც ცნობილია, ერ-
თობ დაძაბულ სტილისტურ ჩასწორებათა პროცესი გაიარა. გავი-
თვალისწინოთ ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ზოგიერთი მა-
გალითი¹.

ა) იყო:„Маслова представила себе себя в ярко-
желтом шелковом платье“. საბოლოოდ ეს გამეორება შეცვლი-
ლია ასე: „Маслова вообразила себя в ярко—желтом шелко-
вом платье“ (ნაწ. I. თ. II).

ბ) :„Против же женитьбы на Мисси в частности было,
во-первых, то, что очень вероятно можно бы было найти
девушку, имеющую еще гораздо больше достоинств, чем
Мисси, и потому более достойную его, и, во-вторых, то,
что ей было 27 лет, и потому, наверное, у нее были уже
прежние любви...“ ერთ გამოცემაში—პირველი „то“ ამო-
ღებულია (ნაწ. I, თ. 4).

გ) ჯერ იყო: „Вы желаете сделать вопрос? — сказал пред-
седатель, и, на утвердительный ответ товарища прокуро-
ра жестом показал товарищу прокурора, что он...“
დარჩა—მხოლოდ პირველჯერ ნახმარი товарищ прокурора,
ხოლო ზოგჯერ მის ნაცვლად დაიწერა ნაცვალსახელი—ему (ნაწ. I,
თ. XI).

დ) იყო: „Про эпизод же с Катюшей, что он (Нехлюдов)
мог подумать жениться на ней, княгиня мать не могла
подумать без ужаса“. ტოლსტოი ეთანხმება ამ ადგი-
ლის შემდეგნაირ ჩასწორებას: „Об эпизоде же с Катюшей, о
том, что ему могла притти мысль жениться на ней, кня-
гиня мать не могла подумать без ужаса“ (ნაწ. I, თავი XIII).

ე) იყო: „Нехлюдов заехал к тетушкам потому, что
имение их было по дороге к прошедшему вперед его полку,
и потому, что они его очечь об этом просили, но, главное
заехал он теперь для того, чтобы узидать Катюшу“.

გამოცემაში მეორეჯერ გამეორებული заехал (он теперь) ამოღე-
ბულია და ამით გადაკეთებულია ფიქსირებული ფორმის გამეორე-
ბის მხრივ ეს ისედაც მკვეთრი ტექსტი (ნაწ. I, თ. 14).

¹ ჩვენ მოგვუქვს რუსიანოვის სწორების ის შემთხვევები, რომელთაც იცნობ-
და ტოლსტოი და მისაღებად მიჰნდა. იხ. თავულებათა სრული კრებული, ტ. 32,
M. 1936.

ვ) იყო: „В этот период его (Нехлюдова) сумасшествия эгоизма, вызванного в нем петербургской и военной жизнью, этот животный человек властвовал в нем и совершенно задавил духовного человека“.

ტოლსტოის შესაძლებლად დაუნახავს ამ ტექსტიდან მეორედ ნახმარი „этот“ და „человек“ ამოეღოთ და ამით შეენელებინათ ფიქსირებული ფორმის გამეორება, რაც საკმაოდ ხშირია თხზულების წინა მონაკვეთში „человек“-ის სახით. (ნაწ. I, თ. 14).

ეს მაგალითები თავისთავად მეტყველებენ ფიქსირებული ფორმის დარღვევის რაობასა და იმ სფეროს შესახებ, რომელსაც შეიძლება იგი შეეხოს. ამ ნიჰიზმთან დაკავშირებით მხოლოდ დამხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ფიქსირებული ფორმის დარღვევის მოვლენები ნამდვილ ფაქტს წარმოადგენს. მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება გამოტანილ იქნეს ამ ნიადაგზე შიშველი დასკვნა, თითქოს გამეორება ფიქსირებული ფორმისა სტილისტურად ნაკლოვან სახეს აძლევდეს ამა თუ იმ ტექსტს. ასეთ ნორმატულ მსჯელობას ეწინააღმდეგება საუცხოო თხზულებანი ლ. ტოლსტოისა, პუშკინისა, გოგოლისა...

ამიტომ ყოველი ცალკეული შემთხვევის მიხედვით არის საჭირო მსჯელობა ნაწარმოების ღირსება-ნაკლოვანებაზე ფიქსირებული ფორმის გამეორებისა თუ მისი დარღვევის თვალსაზრისით; ადვილად შესაძლებელია, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორების მხრივ უკიდურესობაში გადასული მეტყველების მსგავსად, მისი დარღვევის უკიდურესი ცდებიც სავსებით მიუღებელი აღმოჩნდეს.

ფიქსირებული ფორმის დარღვევათა კონკრეტული გამოვლენის მრავალსახეობიდან ჩვენ ზოგიერთის დახასიათებაზე შევჩერდებით.

§ 99. ძალიან ხშირია ისეთი შემთხვევები, როდესაც მეტყველების მიმდინარეობაში ავტორი ჩაურთავს სხვა ყალიბის გამოთქმას ან და უცხოურ სიტყვას. ამ დროს ეს ჩანართი არღვევს მეტყველების უკვე ფიქსირებულ ფორმას და შესატყვის შთაბეჭდილებასაც ქმნის. ასეთი მოვლენები ერთნაირადაა გავრცელებული როგორც ლექსითს, ისე პროზაულ თხზულებებში. ამ სახის დარღვევანი თვალსაჩინოდ და ხელშესახებად ჩანან შემდეგი მაგალითებიდან:

1) Судьба Евгения хранила:
Сперва Madame за ним ходила,
Потом Монсиюр ее сменял;
Ребенок был резон, но мил...

(„Евгений Онегин“, гл. 1, III.)

2) მერე, როცა... კიდევ როცა...—

აქ გამაწყრა პაპა-ჩემი:

—შემაწუხე ამდენ კითხვით

„პოლოუსტა“ დამეხსენი.

(ილია ჭავჭავაძე, „რა ვაკეთეთ, რას ვშვრებოდით“).

3)—როგორც ზერთთაა ქაფიანი მოღება,

ფაგოტების მიტაცებდა გოღება,

მაოცებდა უმძლავრესი მუსიკა,

თმას მიწვეწდა ქარის გაბოროტება.

(გალ. ტაბიძე, „სად ოღესმე მეოცნებე აფრებიო“)

ანდა: ცახე ვხედავ წეროებს,

თითქო მწყარივი დეროა

მღერენ რომანსეროებს

(გალ. ტაბიძე, „რა დროს რომანსეროა“)

თქმა არ უნდა, თუ რაოდენ ხშირია ასეთი შემთხვევები პოეზიაში. პროზაულ ნიჰუშთაგან აგრეთვე საკმარისი იქნება რამდენიმე მაგალითზე მითითება.

1) როდესაც ნებლიუდოვი მასლოვას განთავისუფლების საქმეზე დახმარებისათვის მიმართავს თავის ნათესავს, ყოფილი მინისტრის ცოლს — ჩარსკაიას, უკანასკნელი დახმარებას კი ჰპირდება, მაგრამ ამასთანავე დასძენს: „Ты не думай, что я злая. Они все пре-противные, твои protegees, но je ne leur veux pas de mal. Бог с ними! Ну, ступай. А вечером непременно будь дома. Услышишь Кизеяетера. И мы помолимся. И если ты только не будешь протывиться, сз vous fera beaucoup de bien...“ (Воскресение, ч. II, гл. XIV)¹.

2) ილია ჭავჭავაძე, მგზავრის წერილები. თ. I: „იამშჩიკ-მა“ დაუწრუწუნა მკლე ცხენებს და მოუღერა შოლტი. მკლე ცხენებმა ყურიც არ შეიბერტყეს. Ну чо-о-орт, трогай што-ли! —დაუყვირა ცხენებს“....

ეს ნიმუშები გვიჩვენებენ, რომ, როდესაც გარკვეულ ენაზე მიმდინარე მეტყველებაში სიტყვისა თუ გამოთქმის სახით იჭრება უცხოური ელემენტი, მაშინ ყოველთვის ჩვენ საქმე გვაქვს მოცემული მეტყველების ძირითადი ფორმის შეცვლასთან, მის დარღ-

¹ ტოლსტოის თხზულებებში საზოგადოდ უზვად ვხვდებით ამგვარ ტექსტებს.

ჩვეული ქირი ურჩევნია მაგიათანა თავხედს კაცსა შუუჩვევარ ლხინსა.—გონიერსა მწრთენელი უყვარს, უგუნურსა გულსა ჰგმირდესო,—მაგისთანა კაღზედ არის ნათქვამი,—წა-მოიძახა მესამემ“.

აკაკი წერეთელი („ბაში-აჩუკი“, თ. 5): „საკენკით მიტყუებული და აღერსით თვალახვეული კახეთი მიხვდა, რომ უბედურებაში იყო ჩავარდნილი, მაგრამ თანვე იგრძნო თავისი უძლურებაც და გაკმინდა ხმა.—„სულ არარაობას ცალუღელი ხარი სჯობიაო“—სთქვა თავის სანუგეშებლად და წაუშვირა კისერი უღელს.“

ან („თორნიკე ერისთავი“, თ. III):

ათონით დაბრუნებული,
თორნიკე მოციქულობსო
და „ორივე ხელით იჭმება
ქადა, თუ გული გულობსო“...

გიორგი ლეონიძე („ვეფხისტყაოსანს“):

შენ ხმალის ღარზედ ეწვრე,
ანდერძი ოქროხმოვანი:
..სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა
სიკვდილი სახელოვანი“.

ანა კალანდაძე („ყაყაჩოსა სიწითლთა“):

ამ მშენიერ მინდორ ველზე
რა ნაირი ფერებია?
..ყაყაჩოსა სიწითლთა
ყანა დაუმშვენებია“.

ამდაგვარ შემთხვევებში (რასაკვირველია, თუ მკითხველისა ან მსმენელისათვის გარკვეული გამოთქმა როგორც სხვისი ნათქვამი, ისეა ცნობილი) მეტყველების პროცესში ერთგვარი გადამასხვადფერებელი და „დამარღვეველი“ სხივია შეტანილი.

§ 101. ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ზემოგადმოცემული სახეობისაგან რამდენიმედ განსხვავდება ის შემთხვევები, რომლებიც ნაწარმოების მოქმედ პირთა სხვადასხვანაირად ამეტყველებაში მდგომარეობს. როდესაც მწერალი მიზნად ისახავს შესაბამისი მეტყველებით დაგვიხატოს განსხვავებული ხასიათის მოქმედი პირები, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას უხდება ყოველი გმირის გამოყვანისას დაარღვიოს მეტყველების ის ფორმა, რომელიც მანამდე იყო ფიქსირებული. ეს მოვლენა შეიძლება თითქმის ყველა რეა-

ლისტურ კმნილებაში, მაგრამ უფრო მკაფიოდ ჩანს იგი ყოფითი ხასიათის დრამატულ თხზულებებში. უკანასკნელ შემთხვევაში დიალოგები ისეთი რეპლიკებისგან შედგებიან, რომ ყოველი მომდევნო რეპლიკა წინაზე არა მარტო პასუხს შეიცავს, არამედ თავისი მეტყველებითი ფორმითაც განსხვავდება მისგან. ამ აზრით, ასეთი დრამატული თხზულება მეტყველების ფიქსირებული ფორმის მუდმივ ცვლას გამოხატავს, ე. ი. უკვე ფიქსირებული ფორმის დარღვევის პროცესს გვიდგენს. ვფიქრობთ, ეს ისე თვალსაჩინოდ არის გამომჟღავნებული დრამატულ თხზულებებში, რომ შეიძლება ამ მოვლენაზე უბრალო მითითებით დავკმაყოფილდეთ.

ამავე ასპექტში საინტერესოა, რომ ფიქსირებული ფორმის დარღვევის შთაბეჭდილებას ტოვებს ისეთი ნაწარმოებიც, რომელშიც სხვადასხვა ტონით შესრულებული სტრიქონები ენაცვლებიან ჟრთიერთს. ეს კარგად ჩანს გალ. ტაბიძის შემდეგი ლექსის მაგალითზე:

გულო, ოცნებას მალავ.
ცაო, ლურჯდება ზოლი.
ვაჟი:—და იცა ქალავ.
ქალი:—და გიბრმა თოლი.
შორით ბრუნდება წყალი,
ნისლი იცრება მთაში.

არა:—ჩურჩულებს ქალი.
—კარგი! ამშვიდებს ვაჟი—
თუნდა წაიყვანა ჯოჯი,
კიდენ დამრჩება მრავალ,
ბროლ-ლიკილასაც მაგი,
როცა ქალაქში ჩავალ.
(„ქალავ“).

როგორც ვხედავთ, ეს ლექსი ფიქსირებული ფორმის დარღვევის გზით მიიმართება: მეოცნებე ლირიკულ და ამალღებულ სტრიქონებს („გულო, ოცნებას მალავ, ცაო, ლურჯდება ზოლი“; „შორით ბრუნდება წყალი, ნისლი იცრება მთაში“) აქ ყოფითი დამოკიდებულებისა და დაპირების სურათები ცვლის. გარდა ამისა, ფიქსირებული ფორმის დარღვევა ამ ლექსში განხორციელებულია ვაჟისა და ქალის მოულოდნელი გასაუბრების შემოტანით და ისიც ისეთი მეტყველებით, რომელიც დიალექტიზმს წარმოადგენს. ამრიგად, ამ ლექსში პირველი სტრიქონების მეტყველების ხაზი კი არ გრძელდება, არამედ ამ ხაზისადმი დაპირისპირებასა და მის დარღვევას ვამჩნევთ.

საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ანალოგიური ვითარებაა ყველა თხზულებაში, სადაც გმირთა ჟრთიერთ გასაუბრებაა გადმოცემული, ოღონდ უფრო ნკვეთრად ჩანს დარღვევის ფაქტი

ისეთ თხზულებაში, რომელიც საზოგადოდ სალიტერატურო ენი-
თაა შესრულებული, მაგრამ გამოყენებულია დიალექტი, ყარგონი...
ამ შემთხვევაში ყოველი გადახვევა სალიტერატურო ენიდან ნაირ-
ნაირ ფუნქციას ასრულებს და ფიქსირებული ფორმის დარღვევის
შკაფიო შთაბეჭდილებას კმნის¹.

§ 102. ამავე რიგის მოვლენასთან გვაქვს საქმე მაშინაც, რო-
დესაც ამა თუ იმ შენიშვნა-განმარტების ჩართვით
წყდება, ფერხდება ან მთავრდება მეტყველების
მიმდინარეობის ძირითადი ხაზი. მეტყველების ფიქსი-
რებული ფორმის დარღვევის ამნაირ ნიჟშებად ჩაითვლება შემდეგი.
მაგალითები:

ა) ა. პუშკინი:

Упала...

„Здесь он! Здесь Евгений!
О боже! что подумал он!“
В ней сердце, полное мучений,
Хранит надежды темный сон.
Она дрожит и жаром пышет,
И ждет: нейдет ли? Но не слышит.
В саду служанки, на грядах,
Сбирали ягоду в кустах
И хорож по наказу пели
(Наказ, основанный на том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели
И пеньем были заняты:
Затея сельской остроты!“).
(„Евгений Онегин“, гл. III, XXXIX).

ანდა:

Татьяна слушала его.
Он подал руку ей. Печально
(Как говорится, машинально)
Татьяна молча оперлась ..

(„Евгений Онегин“, гл. IV, XVII).

¹ უნდა ვიფიქროთ, რომ იგივე ითქმის მხატვრული ეფექტის მიღებაზე სხვა-
დასხვა რიგის მეტყველებით. ამ თვალსაზრისითაც არის საგულისხმო მაი-
კოვსკის ნაყოფიერი ცდები. როგორც ცნობილია, მის შემოქმედებაში ძალიან
ხშირად კომიზმის შექმნისაკენ არის მიმართული „აღრევა“ „მაღალი“ და „დაბა-
ლი“ სტილებით მეტყველებისა (მაგ., მისი—„Итнчка днакая“). ამავე თვალსაზ-
რისით საინტერესოა ხუმარათა ის გამოსვლები და რეპლიკები ტრაგედიებში,
რომლებიც მიმართულნი არიან განმტკიცებული სედლიანი ტონისა და განწყო-
ბილების დარღვევისაკენ.

რომ მასში გარკვეული აზრობრივი მონაცემია, რომელიც შემდგომ ვითარდება და სრულდება. ჩვეულებრივ, სალექსო სტრიქონი ერთი მთლიანობაა იმ გაგებით, რომ მისი შეწყვეტა თუ გატეხვა მოსალოდნელი არაა. ასე, მაგალითად, ჩვენ ამ მთლიანობას—აზრობრივსა და სტრიქონობრივ-ფორმალურს—ვგრძნობთ, როდესაც ვკითხულობთ:

Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых как зима;

Неумолимых, неподкупных,
Непостижимых для ума.
(„Евгений Онегин“, гл. III, XXII).

მაგრამ უთუოდ ვიგრძნობთ განსხვავებას, თუ მოყვანილ ადგილს შევადარებთ ამავე რომანის შემდეგ სტრიქონებს (თ. VIII, XXXIII):

Ответа нет. Он внял посланье:
Второму, третьему письму
Ответа нет. В одно собранье

Он едет. Лишь вошел... ему
Она навстречу—как сурова!...

აქ ჩვენ ვხედავთ, რომ ერთი აზრი პირველი სტრიქონის პირველ ნახევარშია დასრულებული. ამ სტრიქონის მეორე ნახევრიდან პოეტი უკვე ახალ აზრს იწყებს. მეორე სტრიქონის აზრს იგი ამთავრებს მესამე სტრიქონის შუაში და მესამე სტრიქონის მეორე ნახევრის აზრსაც მეოთხე სტრიქონის ნახევრამდე აგრძელებს, რათა შემდეგ ისევ ახალ აზრს დაუთმოს ადგილი. ანდა ავიღოთ სხვა მაგალითი (თ. VIII, XLVII):

А счастье было так возможно,
Так близко!... Но судьба моя

Уж решена. Неосторожно,
Быть может, поступила я.

საყურადღებო აქ ისაა, რომ მეორე სტრიქონის მეორე ნახევარი აზრობრივად „ახალი სტრიქონია“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ისევე როგორც მესამე სტრიქონის პირველი ნახევარი, ამავე თვალსაზრისით, მეორე სტრიქონს ეკუთვნის. ტრადიციულად, სტრიქონები აზრს უნდა გაჰყვეს და ახალი სტრიქონი მთლიანად ან ახალ აზრს უნდა გვაწვდიდეს ანდა წინა სტრიქონის აზრს უნდა ამთავრებდეს. ეს თითქოს ასე უნდა იყოს, მაგრამ პოეტს ეს გზა დარღვეული აქვს: ახალ წინადადებას მეორე სტრიქონის შუადად იწყებს და მესამეს შუაში ამთავრებს, რათა აქედან ისევ ახალი წინადადება დაიწყოს. ეს მოვლენა ძალიან ხშირია და ამნაირი ლექსი ახლა ჩვენს ყურადღებას მხოლოდ იმით იქცევს, რომ იგი გამორჩევა ჩვეულებრივისაგან. ამაში უნდა დავინახოთ

ამნაირი სტრუქტურის ლექსის სტრიქონთა თავისებურება, ე. ი. ლექსის ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ერთ-ერთი სახეობა.

ერთი სიტყვით, ჩვენ იმის აღნიშვნა გვსურს, რომ სალექსო სტრიქონთა ნაირნაირი წყობა და მათი გრაფიკული სხვადასხვაობა გამოხატავს მისწრაფებას ფიქსირებული ფორმის დარღვევისაკენ. ამასთანაცაა დაკავშირებული ლექსთა წაკითხვის ნაირსახეობა და ამ მხრივ არსებული სიძნელებები¹.

§ 104. ფიქსირებული ფორმის დარღვევაზე მიუთითებს აგრეთვე ისეთი შემთხვევები, როდესაც მეტყველებაში ესა თუ ის სიტყვა შექვეცდილად არის მოწოდებული. ეს განსაკუთრებით შეეხება პოეზიას და, როგორც ცნობილია, პოეტები ხშირად იტოვებენ ამის უფლებას. ამ მოვლენის ასახსნელად, ჩვეულებრივად, მიუთითებენ ლექსის გამართვის საჭიროებაზე ზომისა და რითმარითმის მხრივ. მაგრამ ეს, ასე ვთქვათ, „ტექნიკური“ მოსაზრება ყოველთვის არც საკმარისია და არც სწორი. ამას მოწმობს, ჯერ ერთი, ისეთი შემთხვევები, როდესაც შეკვეცა სიტყვისა არაა აუცილებელი, მაგრამ მაინც ამ სახითაა წარმოდგენილი, და მეორეც, შეკვეცილად მოცემულია სიტყვა იმიტომ, რომ მან საგანგებოდ მიიქციოს ყურადღება როგორც განსხვავებულმა და გამორჩეულმა თავისი ტრადიციულად ფიქსირებული ფორმისაგან. ამ ფაქტით დაინტერესდა პუშკინი, როდესაც ბატოიუშკოვის ლექსის მიმართ გააკეთა შენიშვნა. ბატოიუშკოვი წერდა:

¹ სტრიქონთა წყობა-განლაგება რომ დიდი ფაქტორია ლექსისა, ეს კარგად ჩანს ვლ. მაიაკოვსკის პოეზიის მაგალითზე. მაიაკოვსკის საგანგებო ყურადღებაც კი მიიქცია ამ მოვლენამ. ასე, მაგალითად, ის წერდა, რომ პუნქტუაცია საქმეს ვერ შევლის, სტრიქონი უნდა გატყდეს, რათა აღექსი ტოლსტოის ლექსი:

Шибанов молчал. Из пропзенной ноги
Кровь алым струилася током... არ იქნეს წაკითხული აუგ:

Шибанов молчал из пропзенной ноги...

ანდა პუშკინის სტრიქონი — Довольно, стыдно мне — რათა არ წაიციონთოთ როგორც — Довольно стыдно мне — ის უნდა გატყდეს შემდეგნაირად:

Довольно.

стыдно мне...

(„Как делать стихи?“ იქვე გვ. 422—423).

Пускай теперь сойду во области Плутона
Где блага тонкие и воды Ахерона
Широкой цепью вокруг ада облежат,
Где беспробудным сном печальны тени спят.¹

აქ ხაზგასმული სტრიქონის შესახებ პუშკინი ამბობს: „Стихи замечательные по счастливвым усечениям—мы слишком остерегаемся от усеченных, придающих иногда много живости стихам“².

§ 10ა. ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ისეთი შემთხვევები, როდესაც ფიქსირებული ფორმა დარღვეულია უჩვეულო შედარების, მეტაფორის და მისთ. შემოტანით. ამ დროს თითქოს იცვლება ჩვენი ცნობიერების დინების ჩვეული გზა და ახალი ხატის მოულოდნელი შემოჭრა ფიქსირებული ფორმის დარღვევის შთაბეჭდილებას ახდენს. ასე, მაგალითად, როდესაც ვაჟა-ფშაველა წერს, რომ კლდეზე გაშლილი თმებით მდგარი ალაზა—

სხივმიხდილს ვარსკვლავს მაგონებს
მკრთალად მორთოლარის ყბებითაო.

(„სტუმარ-მასპინძელი“, თ. 14)

— ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, როგორც ჩვენთვის ადრე არ იყო ნაცნობი და ამ ახალი შედარებით პოეტმა მოულოდნელ და უჩვეულო ხატს გვაზიარა. ასეთი შთაბეჭდილება ძალიან ხშირად გვრჩება ხოლმე დიდი ხელოვანის შემოქმედებიდან. სიახლის ეს განცდა არა მარტო შთაბეჭდილებებით გამდიდრების მაუწყებელია, არამედ განმტკიცებული ფორმების ერთგვარ დარღვევასაც გამოხატავს.

ანალოგიურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგალითად, კაკაბის მიჩნევა კნეინად გალ. ტაბიძის ლექსში — „მივარდნილი აივანი“:

მახსოვს მივარდნილ აივანს
ქრელ-ქრელი მანდილ-საკაბე.

ეხლაც ხანდახან გაივლის
ჩვენი კნეინა, კაკაბი.

მოულოდნელი ელემენტის შემოტანა რომ ნამდვილად ფიქსირებული ფორმის დარღვევად აღიქმება, ეს მრავალი ნიმუშიდან ჩანს.

¹ К. П. Батюшков. „Тибуллова Элегия III, из III книги“, Сочинения, ред. статьи и комментарии Д. Д. Благого, Академия, 1934, стр. 72—73.

² „Русские писатели о литературе“, 1, стр. 145. ან А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., Академия, 1937, т. V, стр. 549.

პუშკინი ამას ერთგან აღწევს, მაგალითად, სხვადასხვა რიგის მოვლენათა დაახლოებით, მათი შემოტანით ერთ კონტექსტში:

Но в Кишеневе, знаешь сам,
Нельзя найти ни мнѣх дам,
Ни сводни, ни книгопродавца.
(„Из письма к Вигелью“).

§ 106. აქამდე ჩვენ ვეხებოდით ფიქსირებული ფორმის დარღვევათა ისეთ სახეებს, რომლებშიც ეს დარღვევა მიღწეული იყო მსგავს ფონემათაგან, ანდა მსგავს სიტყვა-გამოთქმათაგან თავის არიდების გზით. საგანგებოდაც კი შევჩერდით იმით გამოწვეულ დარღვევათა სახეებზე, რომ მეტყველების მიმდინარეობაში შემოტანილია განსხვავებული ფორმები: სხვა ყალიბის სიტყვა-გამოთქმა, ანდაზა, აფორიზმი თუ სხვათათქმა, ახალი და უჩვეულო შედარება ან მეტაფორა, ავტორისეული შენიშვნა-განმარტება, შეკვეცილი სიტყვა, სალექსო სტრიქონის არაჩვეულებრივი წყობა-განლაგება და ა. შ.

მაგრამ ყველა ჩამოთვლილი სახეობა ფიქსირებული ფორმის დარღვევათა მაინც უფრო გარეგან ფაქტორებს გამოხატავს; აქამდე ჩვენ ვუთითებდით იმაზე, თუ როგორაა ეს სახეები განსაზღვრული, ერთი მხრივ, სიტყვათა და წინადადებათა წყობით, მათი ბგერობრივი შედგენილობით და მეორე მხრივ, გარედან ჩართული სხვადასხვა მასალით. ამდენად, დარღვევის ეს ტენდენცია, აქამდე გადმოცემული მაგალითების მიხედვით, განხილული იყო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მეტყველებაში გარედან შეტანილი მომენტების საფუძველზე.

ახლა ჩვენი მიზანია გამოვარკვიოთ: რამდენად არის ყოველთვის აუცილებელი მოცემულ ფორმათა გამეორების აღკვეთა იმისათვის, რომ დარღვეულ იქნეს ფიქსირებული ფორმის გამეორებით წარმოშობილი ერთფეროვნების შთაბეჭდილება? იქნებ, ამ ერთფეროვნებისაგან თავის დაღწევა სხვაგზითაც ხორციელდება?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი.

ა) Л. Н. Толстой („Война и мир“, т. 1, ч. третья, гл. III): „В тот день, как приехать князю Василью (Курагину), князь Николай Андреич (Болконский) был особенно недоволен и не в духе. Оттого ли он был не в духе, что приез-

жал князь Василий, или оттого он был особенно недоволен приездом князя Василья, что был не в духе; но он был не в духе (и Тихон еще утром отсоветывал архитектору войти с докладом к князью“).

უეკველია, რომ ეს ტექსტი ფიქსირებული ფორმის გამეორების ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშთაგანია. მაგრამ ისიც უეკველია, რომ, თავისი მეტყველებითი ერთფეროვნებისდა მიუხედავად, იგი არაერთარ შემთხვევაში არ იწვევს მომაბეზრებელ შთაბეჭდილებას. ხოლო თუ ეს ასეა, მაშინ გამოდის, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორება ყოველთვის მომაბეზრებელი არ არის. რით აიხსნება ეს გარემოება?

ამ ტექსტის აზრობრივ განვითარებაზე დაკვირვება გვიჩვენებს შემდეგს:

1) აქ ჯერ კონსტატირებულია, რომ ვასილ კურაგინის ჩამოსვლის დღეს მოხუცი ბოლკონსკი არ იყო გუნებაზე.

2) შემდეგ მწერალი თითქოს გადადის უგუნებობის მიზეზთა ძიებაზე („Оттого ли...“?).

3) ამას მოსდევს პირველი სავარაუდო მიზეზის დასახელება: ბოლკონსკი ცუდ გუნებაზე ეგების იმიტომ დადგა, რომ ვასილ კურაგინი ჩამოვიდა?

4) მაგრამ შეიძლება პირიქითაც იყოს: ეგების უკვე იყო ცუდ გუნებაზე ბოლკონსკი და იმიტომ არ უნდოდა ვასილის ჩამოსვლა?

5) აბზაცი იკვრება კონსტატაციით: როგორც არ უნდა იყოს, ბოლკონსკი უგუნებოდ იყო.

აქედან ვხედავთ, რომ, მიუხედავად მეტყველებითი ფორმის მსგავსებისა, ამ პატარა ტექსტში მრავალნაირი (ერთიმეორესთან დაპირისპირებულიც კი) აზრი არის მოწოდებული. სწორედ აზრთა ეს სხვადასხვაგვარობა კვეთს იმის შესაძლებლობას, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორებამ მომაბეზრებელი შთაბეჭდილება დატოვოს.

ბ) Н. В. Гоголь („Мертвые души“, т. 1, гл. II): „А хорошее воспитание, как известно, получается в пансионах. А в пансионах, как известно, три главные предмета составляют основу человеческих добродетелей: французский язык, необходимый для счастья семейственной жизни; фортепьяно, для доставления приятных минут супругу; и наконец, собственно хозяйственная часть: вязание кошельков и других сюрпризов“...

„В других пансионатах бывает таким образом, что прежде фортепьяно, потом французский язык а там уже хозяйственная часть. А иногда бывает и так, что прежде хозяйственная часть, т. е. вязание сюрпризов, потом французский язык, а там уже фортепьяно. Разные бывают методы“.

დაცინვის გამომხატველ ამ ტექსტში ფიქსირებული ფორმის მკაფიო გამეორებასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ აქაც სრულიად არ მტლავნდება მობეზრებისდაგვარი განცდა. ამის მიზეზი კი შემდეგში უნდა ვეძიოთ.

1) მწერალი ჯერ თითქოს სერიოზულად ამბობს, რომ პანსიონი კარგ აღზრდას იძლევა და ამის დასასაბუთებლად იგი იშველიებს საყოველთაოდ გავრცელებულ აზრს („как известно“).

2) შემდეგ იგი გადადის სასწავლო საგნების ჩამოთვლაზე და ირკვევა, რომ ყველაფერი ეს საზოგადოებრივ ფასს კი არ შეიცავს, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ „ოჯახში“ სასიამოვნო წუთების მოსაგვრელად არის საჭირო. აქედან: ის აზრი, რაც პირველად გამოითქვა დაცინვის საგნად გადაიქცა.

3) ცოტა ქვემოთ ავტორი სხვა პანსიონს ახასიათებს და იქვე ირკვევა, რომ ეს სხვა პანსიონი სწორედ ისეთივეა, როგორც პირველი, ოღონდ „საგნების“ სწავლების რიგით განსხვავდება მისაგან.

4) ამ დახასიათებას კიდევ ახლავს სხვანაირ პანსიონზე მითითება („А иногда бывает и так“...), მაგრამ აქაც ირკვევა, რომ არავითარი განსხვავება არ არსებობს.

5) ბოლოს, მწერალი მაინც „ასკენის“, რომ „Разные бывают методы“!

ფიქსირებული ფორმის გამეორებით ეს სავსე ტექსტი მობეზრების მაგივრად იმიტომ იწვევს ცხოველ ინტერესს, რომ ამ გამეორების საფარქვეშ სულ საპირისპირო აზრებია გადმოცემული: მეტყველების ფორმა ისეთია, რომ პანსიონში აღზრდა თითქოს კარგი უნდა იყოს, მაგრამ სინამდვილეში მწერალი სასაცილოდ იგდებს მას; საგანგებო მითითებით მწერალს თითქოს განუზრახავს სხვადასხვანაირი პანსიონი დავიხასიათოს, მაგრამ სინამდვილეში მათ ერთგვარობას აღნიშნავს, რასაც იგი მსგავსი მეტყველებითი საშუალებებით აღწევს. ერთი სიტყვით, აქედან ჩანს, რომ თუ ფიქსირებული ფორმების გამეორება ყოველ ცალკე შემთხვევაში ერთობ განსხვავ-

გებული აზრების გადმოცემას ემსახურება. მაშინ თვით აზრთა ეს ნაირობა სკობს ან ანელებს იმის შესაძლებლობას, რომ ნობეზრების შთაბეჭდილება წარმოიშვას.

ვ) ერთნაირ სიტყვიერ ფორმაში სხვადასხვა შინაარსის ჩადება რომ ნამდვილად აფერხებს მომბეზრებელი შთაბეჭდილების წარმოშობას, ამას შესანიშნავად მოწმობს მაჯამურ პრინციპზე აგებული თხზულებები. სანიმუშოდ ავიღოთ ვახტანგ VI-ის შემდეგი ლექსი:

რა სჯობს მაისში ტფილისსა, ვარდი ვარსკვლავებრ ესხასა.
მწვანედ ლელავდეს გარემო. ცის ცვარი მასზე ესხასა,
თუ არ უშმაგი. ვიმცა ქნას, მახუდა რითმე ესხასა?
მე ასე მითქვამს: უაუოდ ის კაცი იყოს, ეს ხასაა¹.

აქ ერთი და იპავე ფორმის სიტყვაში — ესხასა, რომელიც ოთხჯერ მეორდება, ყოველთვის სხვადასხვა შინაარსია წარმოდგენილი: პირველად იგი მომბეზრების მნიშვნელობას შეიცავს, მეორედ დაღვრილისას და ა. შ. სწორედ ეს მკვეთრი შინაარსობრივი ნაირობა არღვევს ფიქსირებული ფორმის გამეორების შთაბეჭდილებას და ათავისუფლებს ადამიანს მომბეზრების განცდისაგან.

მხოლოდ ამ საილუსტრაციო მაგალითების მიხედვითაც კი გასაგებია, რომ მრავალი შესანიშნავი თხზულება, მრავალი მკვერ-მეტყველური გამოსვლა — და, საზოგადოდ, სიტყვიერების მრავალი საუკეთესო ნიმუში — შეიძლება ხასიათდებოდეს ფიქსირებული ფორმების გამეორებით. მაგრამ ნაწარმოები მაშინ იქცევა შესანიშნავად, თუ გამეორებულ ფორმაში ადრინდელისაგან განსხვავებული (ან მასთან დაპირისპირებული) აზრია გადმოცემული და ამითაა დარღვეული გამეორების შთაბეჭდილება.

ჩვენი დაკვირვებით, ასეთ მონაწილეობას იღებს აზრი მეტყველების ფორმათა გამეორებისაგან მიღებული ეფექტის განსაზღვრაში.

§ 107. ეს — რაც შეეხება საკუთრივ აზრის მონაწილეობას. მაგრამ, ამასთან ერთად, საგულისხმოა სხვა მომენტიც. როგორც დავინახეთ, ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ერთი უძირითადესი ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ უზრუნველყოს ინტერე-

¹ ვახტანგ VI. ლექსები და პოემები, ალ. ბარამიძის რედაქციით და შენიშვნებით, თბ., 1947. გვ. 44.

სის სიმძაფრე აღებული ნაწარმოებისადმი. მართალია, იმისათვის, რომ ნაწარმოების „მიმზიდველობა“ დავადასტუროთ, საჭიროა მისი მრავალმხრივი ანალიზი, დაწყებული ლექსიკური შედგენილობიდან და დამთავრებული კომპოზიციით, მაგრამ ჩვენ აქ ამ მიმზიდველობის მხოლოდ ერთ განმსაზღვრელ პირობაზე შევჩერდებით.

ზოგიერთი ნაწარმოები „ერთფეროვანია“ იმ აზრით, რომ არც მასალობრივ და არც გადმოცემის ხერხთა თვალსაზრისით ურთიერთ დაპირისპირებულ (ან ურთიერთისგან მკვეთრად განსხვავებულ) შინაარსს არ გვაწვდის. ამის საწინააღმდეგოდ, ზოგიერთი თხზულების განვითარება ამ დაპირისპირება-განსხვავების პრინციპზეა აგებული; განსხვავებით ისეთი გადმოცემისაგან, სადაც შედარებით ერთფეროვანი განწყობილება იშლება, გვხვდება ისეთი თხზულებებიც, რომლებშიც განწყობილებათა გარკვეული მონაცვლეობაა, ვთქვათ: სერიოზულს—მომღიმარე და ოინბაზური კილო ცვლის, მხიარული - სამწუხარო ტონს უთმობს ადგილს და ა. შ.

პირველი სახის თხზულებათა ნიმუშად—მეტ-ნაკლები ძალით— შეიძლება მივიჩნიოთ ზოგიერთი დიდი მოცულობის ოდა, რომლებიც თავიდან ბოლომდე მხოლოდ ხოტბას შეიცავენ და, თან სხვა რიგის მომენტსა თუ ფაქტზე არ ჩერდებიან. სრულიად უმკველია, რომ ასეთი ნაწარმოები (ვიმეორებთ: როდესაც იგი დიდი მოცულობისაა) მომაბეზრებელია. და მობეზრების ეს განცდა უფრო მკვეთრია, თუ, მაგალითად, ლექსწყობის თვალსაზრისითაც ერთფეროვანია ნაწარმოები, რადგან ამგვარ თხზულებაში გამომაცოცხლებელი ფაქტორის როლს სხვადასხვანაირი ლექსწყობა ასრულებს. ამიტომ ითვლება ასეთი ნაწარმოები ნაკლებ დინამიკურად ისეთ თხზულებასთან შედარებით, რომელიც შეიცავს გადასვლებს ერთიდან მეორე სახის მასალაზე და ამით განწყობილებათა ცვალებადობასაც უზრუნველყოფს.

უკანასკნელი გარემოების საილუსტრაციოდ ავიღოთ „ვეფხისტყაოსანში“ წარმოდგენილი ვითარება. უბრალო დაკვირვებაც ცხადყოფს, რომ „შესავლის“ შემდეგ რუსთაველი პირველად ჩერდება სევდიან განწყობილებაზე, რომელიც თან ახლავს როსტევან მეფის მოხუცებულობას (სტრ. 36). ამას მოჰყვება ის მხიარულება, რასაც შეიცავს თინათინის გამეფებისათვის სამზადისი (43 - 46). შენდგომ თინათინის „ტირილზე“ მიუთითებს პოეტი (47), რასაც სახალხო ზეიმი და მხიარულება ენაცვლება (54—56). მაგრამ რუსთაველი უცებ როსტევანის „დაღრეჯილობას“ აღნიშ-

ნავს და სასახლის შეშფოთებას აღწერს (53—58). ამის შემდეგ ნაწარმოებში ისევ გამამხიარულებელი მომენტებია შემოტანილი და ამით მოხსნილია როსტევეანის სევდა (59, 61; 64—71). ამ ხაზით მომდინარეობს თხრობა 84-ე სტროფამდე. მაგრამ აქედან გადმოცემულია მწუხარების ისევ მწვავე სურათი, რომელიც მტირალი „უცხო ყმის“ შეხვედრით არის პირობადებული (84—112) და რომელსაც მალე ისევ ცვლის საერთო მხიარულება (118—119).

რომ აღარ გავაგრძელოთ, ასეთია დამახასიათებელი მიმდინარეობა მთელი „ვეფხისტყაოსნისა“. ეს მიმდინარეობა სწორხაზებრივი კი არ არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, არამედ ზიგზაგებრივია, ტეხილებს შეიცავს, ერთ განწყობილებას შორე — მისი საპირისპირო განწყობილება — ცვლის. ამ მომენტითაც არის განსაზღვრული ამ პოემის დინამიკური ხასიათი.

ასე რომ, მოცემული განწყობილების მიმდინარეობის შეცვლა, დაპირისპირებული განწყობილებით მისი შეწყვეტა-დარღვევა — სპობს ერთფეროვნების შთაბეჭდილებას, აძლიერებს თხრობის დინამიკურობას. მაშასადამე, როდესაც აღინიშნება ნაწარმოების დინამიკურობა, მისი ამ თვისების გამოკვეთაში ემოციური ტონისა და მრავალფეროვნების როლიც უნდა გვქონდეს მხედველობაში. საერთოდ კი, ნაწარმოების დინამიკურობას ფიქსირებული ფორმების დარღვევათა მთელი სისტემა განსაზღვრავს.

§ 108. ფიქსირებული ფორმის დარღვევათა გადმოცემული სახეები სრულიადაც არ ამოწურავს მათ მრავალფეროვნებას. უნდა ვიფიქროთ, რომ ნაწარმოების თავისებურად აგების ყოველი საგანგებო ცდა, ფრაზების ორიგინალური წყობის ყოველი ფაქტი და მისთანანი ამ ტენდენციის მოქმედებას გამოხატავს. შეიძლება იმდენად შორსაც წავიდეთ, რომ, მაგალითად, სარითმო ერთეულთა გამრავალფეროვნება გავიგოთ, როგორც წინააღმდეგობა ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციისადმი; შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ სწორედ ამ წინააღმდეგობის გამოხატულებათა ერთი სარითმო ერთეულით შემოფარგლული, „გაბმული“ ლექსის შეცვლა, ე. ი. ახალი სარითმო ერთეულების ძიება და მათი მოპოვება. ისიც შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ამ ტენდენციის მოქმედებით არის გამოწვეული უფრო მოგვიანებითი გაჩენა ლექსთა ახალ-ახალი სახეებისა, რადგან ფიქსირებული ფორმის გამეორება მომაბეზრებელია და თან ინდივიდუალობის გამომჟღავნების ბორკილადაც მიაჩნია იგი ადამიანს. ისტორიულად ასეც იყო ეს გაცნობიერებული, ვთქვათ. რომანტიკოსების ბრძოლის დროს კლასიციკლური პოეტიკის წინააღმდეგ. რომანტიკოსები, როგორც

ცნობილია, ინდივიდუალობის შემფერხებლად აცხადებდნენ, მაგალითად, ტრადიციულად დამკვიდრებული ლექსის მეტრულ ფორმებს და ყოველნაირად უწყობდნენ ხელს გადახვევას მეტრული სქემიდან; მათ აუცილებლად მიაჩნდათ მკაცრი მეტრული სისტემის შეცვლა „თავისუფლების“ პრინციპზე აგებული ლექსით. ისინი, როგორც ამბობენ, აღნიშნავდნენ არაზუსტი რითმიანი ლექსის და დისონანსის მნიშვნელობას, როგორც მონოტონობის თავიდან აცილების საშუალებას და ა. შ.

ერთი სიტყვით, უნდა ვიფიქროთ, რომ ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ტენდენციის აქტიური მოქმედებისათვის მეტკველებაში ფართო და მრავალფეროვანი ასპარეზია გადაშლილი. მაგრამ აქაც, ისევე როგორც გამეორების ტენდენციის შემთხვევაში, უკიდურესობაში ადვილად შეიძლება მიგვიყვანოს გზის აცდენამდე მეტკველების ბუნებრივი განვითარებიდან. მხედველობაში მისაღება ისიც, რომ ამ ტენდენციის განვითარებამ შეიძლება მიიღოს ფორმალისტური ვარჯიშობის სახეც: პოეზიის ისტორიის მანძილზე ასეთი შემთხვევები იშვიათი არაა.¹

დასასრულ, კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორებისა და დარღვევის ტენდენციათა მოქმედება თეორეტიულად უსაზღვრო რაოდენობის გამოთქმებს მოიცავს და ის, რასაკვირველია, სრულიადაც არ ამოიწურება ზემოგანხილული ფაქტებით.



¹ ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ ეგრეთწოდებული „ეგოფუტურისტები“ (იგორ სვერიანინი, ვადიმ შერშენევიჩი და სხვები). ნაცად რითმებს ისინი უპირისპირებდნენ და ამჯობინებდნენ ასონანსებს, დისთანსებს და უკვე განმტკიცებულ რითმებსა და რიტმში მხოლოდ დაბრკოლებებს ხედავდნენ.

**მეცხეაღმადმოსაყდრის სკილარის განდგენილიაჲნი ენათმეცნიერებაჲს
მონასხუთა მიხელაჲთ**

109. თანამედროვე ენათმეცნიერებაში დადასტურებული ზოგი ფაქტი, ჩვენი აზრით, იმაზე მიუთითებს, რომ მეტყველების სტილის კანონზომიერებათა დადგენისათვის თავისი მნიშვნელობა აქვთ სწორედ ფიქსირებული ფორმის გამეორებისა და მისი დარღვევის ტენდენციებს.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ენათმეცნიერული კვლევის შედეგები, თავისი არსით, რასაკვირველია, არ შეიძლება სავსებით და მთლიანად იმავე სიბრტყეზე იქნეს მოთავსებული, როგორც ჩვენ მიერ დახასიათებული ტენდენციები შელავნდებიან. ფონეტიკურ-მორფოლოგიური კანონზომიერების განმსაზღვრელად ფაქტორების სხვა რიგი გამოდის, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ამ ტენდენციათა მეტ-ნაკლები ძალით მოქმედება შეიმჩნევა როგორც ფონეტიკის, ისე მორფოლოგიისა და სინტაქსის სფეროში. კვებით ჩვენ ვეცდებით ზემოდასახელებულ ტენდენციათა მიხედვით განვიხილოთ ამდაგვარი ენათმეცნიერული მონაცემები.

A. ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია

§ 110. ფონეტიკური მონაცემები. თანმიმდევრობის თვალსაზრისით, ჩვენთვის, პირველ ყოვლისა, ყურადსაღებია ის მონაპოვარი, რომელიც სიტყვის ბგერითი შედგენილობის სფეროს შეეხება. ამ რიგის ფაქტთა გათვალისწინებას მით უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს, რომ ისინი უფრო უშუალოდ გამოხატავენ ადამიანის ფიზიკურ შესაძლებლობებს, მისი სამეტყველო ორგანოების იმ შესაძლებლობებს, რომელთა ნიადაგზედაც ვლინდება მეტყველების მრავალფეროვნება. ბგერითი მეტყველების ეს ფიზიოლოგიური შესაძლებლობანი ერთი უძირითადესი პირობაა იმისა, რომ ადამიანმა, თავის სხვადასხვაგვარ მოთხოვნილებათა შესაბამისად, მოახერხოს ორგანიზირება გარკვეული სახისა თუ ფორმის მეტყველებისა.

§ 111. პირველ რიგში,—რამდენადაც საკითხი ეხება არა ცალკეული ბგერისა და სიტყვის წარმოქმნას, არამედ განსაკუთრებით გაბმულ მეტყველებას,—ჩვენთვის საგულისხმოა ენათმეცნიერების მონაცემები ბგერათა თანაარტიკულაციისა ანუ კოარტიკულაციის შესახებ. ზოგადს (როგორც აღწერილობითს, ისე ისტორიულ) ფონეტიკაში სრულიად გარკვეულად არის აღიარებული, რომ ბგერების ურთიერთ გავლენის ფაქტი შესაძლებელია მხოლოდ მათი თანაარტიკულაციის საფუძველზე. ეს განსაზღვრავს იმ აურაცხელ შემთხვევებს, რომლებიც ერთი ბგერის მეორე ბგერით შეცვლაში მდგომარეობს. ამასთანავე,— და, როგორც ამას ქვემოთ დავინახავთ, გაბმული მეტყველების თვალსაზრისით ესაა საგანგებო ყურადღების ღირსი,— შეცვლის ფაქტები თავს იჩენს არა მარტო ბგერათა უშუალო მეზობლობა-სიახლოვის პირობებში, არამედ მაშინაც, როდესაც ბგერები ურთიერთისაგან დაშორებული არიან.

როგორც ცნობილია, ბგერათა ურთიერთგავლენა მათ შეერთებაში იჩენს თავს და, გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც ერთი ბგერის გვერდით თავისი ასე თუ ისე უცვლელი სახით არსებობს მეორე ბგერაც (ბგერათშეერთება), ძალიან ხშირია ისეთი შემთხვევა, როდესაც ერთ ერთი ბგერა თავის სახეს იცვლის მეორის გავლენით და მას ემსგავსება (ბგერათა შერწყმა). ბგერათშეერთების უკანასკნელი სახეობის საფუძველი იმაში მდგომარეობს, რომ შერწყმული ბგერები ერთიმეორეს ემსგავსებიან თავიანთი წარმოქმნის ხასიათით. ამ სიბრტყეზეა მოთავსებული ბგერათა მიმსგავსების—ასიმილაციის—საყოველთაოდ ცნობილი და გავრცელებული ფაქტები, როგორც კონტაქტური, ისე დისტანციური ასიმილაციის ფაქტები (მზგავსი—მზგავსი და შიმშილი—სიმშილის ტიპისა). ამასთანავე, ასიმილაციის ხაზით ჩვენ საქმე გვაქვს როგორც ბგერათა სავსებით შესატყვისობასთან (სრული ასიმილაცია), აგრეთვე ნაწილობრივ ასიმილაციასთან (გქონდა—ქქონდა და ერთგული—ერდგულის ტიპისა).

ანდავარი ფონეტიკური დაკვირვებანი მიუთითებენ მეტყველების სრულიად გარკვეულ ტენდენციასზე, სახელდობრ, იმაზე, რომ რაკი მეტყველებაში მოცემულია ესა თუ ის ბგერა (ან ბგერათა კომპლექსი), იგი იწვევს სხვა ბგერის მიმსგავსებას ანდა თვით ემსგავსება მას (ე. წ. პროგრესული ან რეგრესული ასიმილაცია).

ზოგადი ფონეტიკის თვალსაზრისით ასეთი მიმსგავსება ასე თუ ისე განსაზღვრულია სამეტყველო საშუალებათა ფიზიოლოგიური შესაძლებლობით. მაგრამ, განსაკუთრებით ნიშანდობლივია, რომ ენის განვითარებაში გვხვდება ბგერათა ცვალებადობის მრავალ-

ლი ფაქტი, რომელთა ახსნაც ვერ ხერხდება ფიზიოლოგიურ კორელატზე მითითებით, ანდა, უკეთ: შეუძლებელი ხდება მათ ფიზიოლოგიურ კორელატზე მითითება. ასეთია, მაგალითად, ბგერათჩანაცვლების, ე. წ. სუბსტიტუციის მრავალი მოვლენა (ნავთი—ნამთი; чыла—чыла...) და ძალიან გავრცელებული მაგალითები ბგერითი ანალოგიისა. ასეთი ფაქტების შესახებ ენათმეცნიერება უკვე ვეღარ ლაპარაკობს ბგერათწარმოქმნის განძსაზღვრელ ფიზიოლოგიურ პირობებზე და იძულებული ხდება, რომ მოვლენათა ახსნა სხვა სიბრტყეზე გადაიტანოს.

მაინც როგორი განმარტება ეძლევა ასეთ ფაქტებს ენათმეცნიერებაში? თავის „ლექციებში რუსული ენის ისტორიიდან“ აკადემიკოსი ა. ი. სობოლევსკი, აღნიშნავდა რა ანალოგიის მოქმედების ფაქტს და ამგვარ გავლენას ერთი ენობრივი ფორმისა მეორეზე, წერდა:

„пекни“ წარმოიშვა უფრო ძველი ფორმიდან печи, пеку, пекут და სხვა ფორმათა გავლენით, რომლებშიც ძველთაგანვე ისმის ბგერა „к“. ბგერათაცვლილებანი ანალოგიის მოქმედებით დამოკიდებულია არა მეტყველების ორგანოთაგან, არამედ გონების მოქმედებისაგან, და ამგვარად, ფსიქოლოგიურ ხასიათს ატარებენ¹.

ამდაგვარი ინტერპრეტაცია პრინციპულად არის გაზიარებული თანამედროვე ენათმეცნიერებაში. მაგრამ უეჭველია, რომ ამ ენობრივი რეზულტატის ასეთი ინტერპრეტაცია არ არის ენათმეცნიერული ხასიათისა; იგი მოწმობს, რომ ანალოგიის (აგრეთვე, კონტამინაციის) მოქმედებაში თვით ფონეტიკოსები ან ვერაფითარ კანონზომიერებას ვერ პოულობენ, ანდა, უკეთეს შემთხვევაში, ხელს იღებენ ამ კანონზომიერების კვლევაზე. ასეთი პოზიცია სრულიად ნათლად არის გამოხატული სობოლევსკის სიტყვებში: „ფსიქოლოგიური ხასიათის ცვლილებანი სრული შემთხვევითობით გამოირჩევიან, თუმცა ჩვენ მათ ვხვდებით იგივეობრივ მოვლენათა მნიშვნელოვან რაოდენობაში“².

სხვა საკითხია, თუ რამდენად შეიძლება იმისი თქმა, რომ „ფსიქოლოგიური ხასიათის ცვლილებანი სრული შემთხვევითობით გამოირჩევიან“, ახლა კი საგულისხმო ისაა, რომ ენათმეცნიერ-

¹ А. И. Соболевский. Лекции по истории русского языка, изд. 4-ое, М. 1907. стр. 3.

² იქვე, გვ. 4, (ზახასმა ჩემია—გ. კ.).

რებისათვის ეს ცვლილებანი ჯერ კიდევ აუხსნელია. ამიტომ, მიიჩნევენ რა ამ რიგის ენობრივი ფაქტების წყაროდ ფსიქიკურ პროცესებს, — რომელთა მექანიზმის გათვალისწინება ენათმეცნიერების კომპეტენციაში არ შედის, — ენათმეცნიერები ლაპარაკობენ „ფონეტიკური მოვლენების არაფონეტიკურ ფაქტორებზე“¹.

მიმსგავსების ტენდენცია თავის გამოხატულებას პოულობს მეტად მრავალფეროვან ენობრივ ფაქტებში. გარდა იმისა, რომ იგი მოქმედებს არა მარტო თანხმოვანთა, არამედ ხმოვანთა მიმართაც, ამ ტენდენციის მკვეთრად რეალური ძალა ჩანს იმ მაგალითზე, როდესაც თვით აფიქსის ხმოვანიც კი კარგავს თავის სახეს და სიტყვის ფუძის ხმოვანს ემსგავსება. ასეთი პროცესი, რომელსაც ფონეტიკაში სინპარმონიზმს უწოდებენ, ურთიერთისაგან განსხვავებული სხვადასხვა ენისათვის არის დამახასიათებელი. როგორც უკვე ითქვა, ამნაირ მოვლენათა ასახსნელად ფონეტიკოსები მეტყველების ფიზიოლოგიურ პირობებს ითვალისწინებენ, ანდა თუ ეს საკდარისი არაა, მაშინ მათ შემთხვევით ცვლილებებად თვლიან.

§ 112. ფიზიოლოგიურ საფუძველზე მითითების საშუალებას არის მოკლებული ენათმეცნიერება ანალოგიის მოვლენების შემთხვევებში. ანალოგიის ძალა ენობრივ პროცესებში ძალიან დიდია. მის მოქმედებას იმდენად ფართო ასპარეზი აქვს, რომ, მაგალითად, ვ. ა. ბოგოროდიცკის თქმით, მისი შეფერხება შეგვიძლია ვიწინასწარმეტყველოთ „ანალოგიით ერთი ბგერის მეორის ადგილზე მოთავსების ფიზიოლოგიურად შეუძლებლობის დროს“².

ფონეტიკის სიბრტყეზე შორეული ანალოგიის მკვეთრი განხორციელების ნიმუშად არის მიჩნეული სიტყვა ბереза-ს წარმოთქმა: „...в основе слова „береза“ — წერს ბოგოროდიცკი, — в. Д. П. ед. ожидалось бы произношение б' ер' е з' а е (березе), так как тут за ударным е следует мягкий согласный ('з) и стало быт é не должно было измениться в 'о, однакож приведенная форма выговаривается с гласным 'о. Эта странность объясняется следующим образом. Всмотриваясь в склонение слова „береза“ не трудно заметить, что во всех падежах, за исключением лишь приведенных, согласный з остается твердым, а потому перед ним и ударяемый гласный

¹ იხ., მაგ., გ. ახვლედიანი ზოგადი ფონეტიკის საფუძველები, გვ. 229 და შდგ.

² В. А. Богородицкий. Основы курс русской грамматики, М—Л. 1935, стр. 43.

ე იზменялся в 'о, а, затем по аналогии и в Д, и П. ед. являлось тоже 'о, т. е. б' е р' о'з' де в м. б' е р' е' з' а'е.¹

აქ გადმოცემულ მასალასთან დაკავშირებით ყურადღებას იპყრობს უცხოური სიტყვების წარმოქმნისა და, საზოგადოდ, მათი ფორმის საკითხი. აქ ჩვენ მხოლოდ ისეთი შემთხვევები გვინტერესებს, როდესაც უცხოური ფორმა ასეთი ისე განსაზღვრავს ამ სიტყვის გადატანას მეორე ენაში და მას იქაც აძლევს თავის სახეს, მიუხედავად იმისა, რომ მეორე ენისათვის ასეთი ფორმა არ არის დამახასიათებელი და ბუნებრივი. საამისო ფაქტები უხვად გვხვდება. ასე, მაგალითად, ქართულად ზოგი ამბობს: „ტეზისი“, „ესტეტიკა“ და ა. შ., ნაცვლად „თეზისისა“ და „ესთეტიკისა“, და ეს იმიტომ, რომ ზისთვის ამოსავალია არა ქართული ენის ბუნება, არამედ ის ფორმა, რომლითაც ფიქსირებულია ეს სიტყვა სხვა ენაში. ეს ფიქსირებული ფორმა ბადება ტენდენციას მისი მსგავსის გამეორებისას, მაშინაც კი, როდესაც ეს არ შეესაბამება მოცემული მეტყველების საერთო ხასიათს.

ამავე ტენდენციას გამოხატავს „ცალკეულ მწერალთა ცდა, ზისცენ გარკვეული ფორმით უკვე დამკვიდრებულ უცხოურ სიტყვებს უცხოური გამოთქმისათვის უფრო შესაფერისი სახე“².

ჩერნიშევის მიერ გადმოცემულ საინტერესო ნიმუშებიდან, ჩვენი თვალსაზრისით, საკმარისია მივუთითოთ, რომ, მაგალითად, ბელინსკის უწერია აплодисман („Куплетов, заслуживающих себе громовые аплодисманы“) და, ნაცვლად ადრე მის მიერვე ნახმარი ფორმებისა, водевиль, водевильчик, водевильный, შემდგომში (1839 წლიდან): водвиль, водвильчик, водвильный³.

ჩვენთვის უთუოდ საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ ანალოგია ერთ-ერთ წამყვან ტენდენციას წარმოადგენს ბავშვის მეტყველებაში. ამ მხრივ ბევრი საინტერესო ცნობა არის მოცემული როგორც მკვლევართა, ისე მშობელთა დაკვირვებების სახით. აქ ჩვენ ვხვდებით მიმსგავსების მრავალ ნიჰუმს როგორც ფონეტიკის, ისე მორფოლოგია-სინტაქსის სფეროდან. ასე, მაგალითად, აქად.

¹ Богородицкий. დასახ. შრომა, გვ. 60

² В. Чернышев. Правильность и чистота русской речи; стр. 25.

³ იქვე, გვ. 25. მართალია, ჩერნიშევი შენიშნავს, რომ „Эти формы может быть принадлежат не Беллинскому, а корректору „Отечественных записок“, მაგრამ ჩვენთვის ამას კი არ აქვს მნიშვნელობა, არამედ იმას, რომ ასეთი ტენდენცია მელაუნდება.

ნ. დერევინი წერდა, რომ „ბავშვთა მეტყველების ერთ ყველაზე უფრო დამახასიათებელ თავისებურებას შეადგენს ერთი ბგერების შეცვლა მეორით. მაგ., ჩემი გოგონა ამბობდა, ნაცვლად крестик—тестик, ნაცვლად, стакан—какан:... ნაცვლად взгляника—ниника“. იგივე ავტორი ადასტურებს, რომ ბავშვები საზოგადოდ ხშირად მიმართავენ გაორმაგებას: მაგ., нюню, ნაცვლად—одну; тититити, ნაცვლად—кирпичи... нананонк—огонек, на-найк—фонарик¹.

შეიძლება მრავალ ამდაგვარ მაგალითზე მიგვეთითებინა ფონეტიკის სფეროდან, მაგრამ ესეც საკმარისია იმის საჩვენებლად, რომ ენათმეცნიერების ამ დარგში დადასტურებული რიგი ფაქტები შეიძლება გაგებულ იქნეს, როგორც სხვა წარმოთქმითი ერთეულისადმი მიმსგავსების ანუ უკვე ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის გამოხატულება. ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ მიმსგავსების—თუ ფორმის გამეორების—ტენდენციის შინაგანი ნექანიზმის გათვალისწინება და ახსნა წმინდა ენობრივ ნიადაგზე შესაძლებელი არ არის².

§ 113. მორფოლოგიურ-სინტაქსური მონაცემები. მიმსგავსების ტენდენცია, რომელიც უკვე არსებული ფორმის გამეორებაში მდგომარეობს, თავის მკაფიო გამოხატულებას პოულობს მორფოლოგიასა და სინტაქსში.

ზემომოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, რომ, მართალია, თავის საარტიკულაციო საშუალებათა შესაბამისად ცვლის ბავშვი სიტყ-

¹ Н. С. Державин. Изучение языкового развития ребенка русской речи. Сб. АН СССР академику Н. Я. Марру, М.—Л. 1935, стр. 82. აქვე შეიძლება მოვიტანოთ რამდენიმე ნიმუში ოთხ-ოთხი წლის ტყუბი ბიჭუნების—კახასა და გოგის—მეტყველებიდან. ისინი ამბობენ—„სახმარო დახმარება“, ნაცვლად „სასწრაფო დახმარება“, „საბაღო ბალი“ ნაცვლად „საბავშო ბალისა“, ხოლო „საშლეღს“ კი „წაშლეღს“ უწოდებენ. ეს მაგალითები ფიქსირებულ ფორმათა გამეორების ტენდენციის რეალურ მოქმედებაზე მიუთითებენ: აქედან ჩანს, რომ სიტყვამ „დახმარება“ მიიმსგავსა „სასწრაფო“ და მივიღეთ „სახმარო“ (დახმარება), სიტყვამ „ბალი“ გამოიწვია „საბაღო“ (ბალი), და, რაკი ვვაქვს „წაშლა“ და არა „საშლა“, ამიტომ მიმსგავსების ტენდენციის მოქმედების წყალობით, მათთვის ბუნებრივია, რომ „საშლეღს“ დაარქვან „წაშლეღი“.

² ამავე სიბრტყეზეა მაგალითები, როდესაც ანალოგიის ფაქტორი ადვილად იკრება სიტყვაწარმოების იქნთ რიგში (чередование), სადაც მეტყველების ნაწილი არ იცვლება. ამის ნიმუშად მიუთითებენ ზედსართავის წარმოებაზე ზედსართავიდან: „сухой (сухенький) х в м. окупаемого ш“ და, აგრეთვე არსებითი სახელის წარმოებაზეც („уха (ухица) в м. обычного ушница“). ასეთი მოვლენების სიხშირე აძლევს უფლებას ბოგოროდციის თქვას, რომ „...чередования при словопроизводстве не гарантированы вполне против действия аналогии.“ Богородицкий, „Обицих курс русской грамматики“, стр. 43—44.

ვათა ბგერითს შედგენილობას, მაგრამ ეს შეცვლა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი იმეორებს ან უკვე მოცემულ მარცვალს (стан—ка-кан; шамарик—на-на-ик) ან ბგერობრივად ამსგავსებს მოცემულ ბგერათა კომპლექსს (крестик—тестик; взгляника—ни-ни-ка. ან ზოგადი აღქმის შესაბამისად „იმეორებს“ სიტყვას, ოღონდაც შეაქვს მასში ცვლილებანი, რომელნიც მაინც ერთიმეორისადმი მსგავსი ბგერითი კომპლექსების სახით გვეძლევიან (одну—ню-ню; огонек—нананок). ერთი სიტყვით, როგორც არ უნდა იყოს, ამ შემთხვევაში ამოსავალი მაინც ფიქსირებული ფორმაა—თავისი ბგერობრივ-მარცვლობრივ შედგენილობათა, თუ ბავშვზე მოხდენილი შთაბეჭდილებით და ამ ფორმის გამეორებას ახდენს ბავში. ბოგოროდიცი ნათქვამის მკვეთრ ილუსტრაციად თელის სიკორსკის დაკვირვებას, რომ ბავშვის მეტყველებაში, მაგალითად, „Отрицание не заменяется повторением первого слова последующего за ним слова: буб’ду з’начит — не буду; кук’ся — не кушала; о’цит — не хочет“¹.

რამდენადმე სხვაგვარი არის საინტერესო ბავშვთა სიტყვაქმნადობის ისეთი მაგალითები, რომელთაც კ. ჩუკოვსკი გადმოგვცემს². ჩუკოვსკო მოგვითხრობს, რომ ორი წლის ბავში მივიდა კოკონთან და იკითხა: „Эти всехний огонь?“ უეჭველია, რომ ეს всехний მან შექმნა „ихний“-ს ანალოგიით³. იმავე ავტორს მითითებული აქვს, რომ ერთმა ბავშვმა სამარილეს „солника“ კი არ უწოდა. არამედ „солнша“—„сахарница“-სა და „сахница“-სადმი მიმსგავსებით.

ეს მაგალითები მოწმობს, რომ ანალოგიის ფაქტორი მეტყველების ერთი თავდაპირველადი ფაქტორთაგანია. ამაზე მიუთითებს და უფრო შორს მიდის, მაგალითად, ბოგოროდიცი, როდესაც წერს: „თუ ბავშვთა მეტყველებას მივმართავთ, დავინახავთ, რომ ბავში იჩვევა არა ყოველ ცალკე სიტყვის ბრუნებასა და უღლებას, არამედ თვითონაც ქმნის ფორმებს ანალოგიის გზით“⁴.

თუ რაოდენ ძლიერია მიმსგავსების ტენდენციის, არსებული ფორმის გამეორების ტენდენციის მნიშვნელობა, ამაზე მიუთითებს

¹ ვსარგებლობ დერჟავინის გადმოცემით (ციტირებული სტატია, გვ. 83)

² К. Чуковский. Маленькие дети, изд. 2-ое, стр. 14.

³ ეს ფორმა—всехний.—როგორც ჩუკოვსკი ამბობს, ფართოდ ყოფილა გავრცელებული. მისი ცნობით, ერთიმეორისაგან დამოუკიდებლად 25 ბავშვს შეუქმნია ეს სიტყვა. სპონტანურად წარმოუთქვამს იგი ლევტოლსტოის 6 წლის ვაჟს—ივანესაც.

⁴ Богородицкий. დასახელებული შრომა, გვ. 103.

ზოგი ისტორიულად საყურადღებო ენობრივი მოვლენა. ასე, მაგალითად. დ. კ. ოვსიანიკო-კულიკოვსკი წერს, რომ „В старину родовые суффиксы и окончания имели гораздо большее значение чем имеют ныне; они проявлялись в мышлении и были, так сказать, требовательнее, настойчивее. Это видно, между прочим, из того, что существительная обозначавшая существа мужского пола, но имевшая окончания женского рода относилась к женскому роду, а не к мужскому, куда, в угоду смыслу и вопреки грамматической форме, мы относим ныне. Это видно из согласования определения—прилагательного и местоимения, а также и сказуемого глагола (в прош. вр.) с таким существительным. Мы согласуем: красивый мужчина..., судья постановил..., слуга ушел... В противоположность этому в старину было употребительно другое согласование—в женском роде, напр.: старейшина галилейская.. две воеводе... это архаическое согласование—განაგრძობს ოვსიანიკო-კულიკოვსკი—нередко встречается в нашей народной поэзии, как остаток старины: детина, детянушка приезжая..., Судья страховитая, уехала судья неправосудная“...¹

სხვა საკითხია, თუ რამდენად დამახასიათებელი იყო ცალკეული ენისათვის,—მისი განვითარების ისტორიის განმავლობაში,—მაინც-დამაინც ასეთი მიმსგავსება, მაგრამ ის კი ფაქტია, რომ ეს მოვლენა თავისებურსა და მკვეთრ გამოხატულებას პოულობდა და პოულობს ენობრივ მოვლენებში.

§ 114. რაკი მიმსგავსების ფაქტი ჩვენ გვანტერესებს უკვე ფიქსირებული ფორმის გამეორების თვალსაზრისით, სრულიად ბუნებრივია, რომ დიდი მნიშვნელობა ექნება ენათმეცნიერების მონაცემებს სინტაქსის დარგში. მიმსგავსების ფაქტორის როლი სინტაქსის სფეროში ისე თვალსაჩინოა, რომ აკად. შახმატოვი პირდაპირ წერს: „Сказуемое грамматический уподобляется подлежащему; это уподобление мы называем согласованием так как об уподоблении в настоящем смысле говорить нельзя в виду тех сложных изменений, которым с тече-

¹ Д. К. Овсяннико-Куликовскии. Синтаксис русского языка. изд. 2-ое, СПб, 1912, стр. 11—12.

ლენას აღნიშნავს შახმატოვი: „Иногда сказуемое согласуется в единстве ч. числе со своим подлежащим: „Тут явилась на валу Василиса Егоровна и с нею Маша“ (Кап. дочка, VII).¹

მიმსგავსების ტენდენციის ამგვარსავე მოქმედებას გამოხატავს ისეთი შემთხვევები, როდესაც თავს ესხმოდნენ, მაგალითად, შემდეგ სიტყვასაქცევს: „состав Харьковского и Киевского университетов; ученики старшего и среднего отделений“ და ა. შ.²

ამ თავდასხმის მიზეზი უკუოდ იმაში მდგომარეობდა, რომ აქ აღდილი არა აქვს შეთანხმებას რიცხვში (Харьковского (მბ. რ.) Киевского (მბ. რ.) университетов (მრ. რ.); старшего (მბ. რ.) и среднего (მბ. რ.) отделений (მრ. რ.). ე. ი. ფიქსირებული ფორმა მხოლოდითი რიცხვისა „აძალღბს“ ადამიანს, რომ დაიწუნოს მომდენვოდ არსებობა განახვევებული ფორმისა. ამ მოვლენის განმარტებას ვხედებით პოტეზნიასთან. იგი წერს: „Выражения, как „страстная и святая недели были проведены“ (Буслаев, Гр. §. 239, 1.б), в коих ня одно из двух определительных несогласовано с наличным существительным, происходит от опущения определяемых со своими определяющими: недели: страстная (неделя) и святая (неделя)“³.

ეს გრამატიკული განმარტება იმ მხრივ იქცევს ჩვენს ყურადღებას, რომ იგი მიუთითებს, თუ როგორ შეიძლება იქნეს აღდგენილი სურათი ფიქსირებული ფორმის თავდაპირველადი და ბუნებრივი ტენდენციისა.

მართალია, თანამედროვე სალიტერატურო ქართულში რიცხვით სახელთან არსებითი სახელი და ზმნა მხოლოდითში უნდა იყოს წარმოდგენილი, მაგრამ ხალხურ მეტყველებასა და ჩვეულებრივს საუბარში საკმაოდ გავრცელებულია საწინააღმდეგო მოვლენაც. ასე, მაგალითად, ამბობენ: „ორი ამხანაგები მოვიდნენ“, „ორი ამხანაგი მოვიდნენ“; „ცხრა ძმები ხერხეულიძეები“, „ცხრა ძმა ხერხეულიძეები“... პირველ წყებაში (ორი ამხანაგები მოვიდნენ, ცხრა ძმები ხერხეულიძეები) ჩვენ საქმე გვაქვს ძალიან გამოკვეთილ „აზრობრივ მიმსგავსებასთან“, ხოლო მეორე წყებაში (ორი ამხანაგა მო-

¹ Шахматов. Синтаксис..., стр. 255.

² В. Чернышев. Правильность и чистота русской речи. Опыт русской стилистической грамматики, Спб. 1911, стр. 14.

³ А. Потебня. Из записок по русской грамматике, стр. 102.

ვიდნენ, ცხრა ძმა ხერხეულიძეები) უკვე ჩანს ამ მიმსგავსების რღვევის პროცესი გრამატიკული ფორმის „გაერთმნიშვნელოვნების“ სასარგებლოდ, რაც ამ შემთხვევაში „აზრობრივი მიმსგავსებიდან“ „გრამატიკულ მიმსგავსებაზე“ გადანაცვლების სახით შედარდება (ორი ძმანაგი მოვიდა, ცხრა ძმა ხერხეულიძე).

ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა შემდეგი მოვლენაც. სალიტერატურო ქართულის მიხედვით ვამბობთ: კაცები დგანან, მაგრამ—ხეები დგას. აქ პირველ შემთხვევაში სიტყვათა შეთანხმება რიცხვში აუცილებელია, ხოლო მეორე შემთხვევაში—მრავლობითში დასმულ ქვემდებარეს მხოლოდობითში დასმული შემასმენელი ახლავს. მაშასადამე, აშკარად დარღვეულია „აზრობრივი მიმსგავსება“. მაგრამ ძალიან გავრცელებულია სასაუბრო და ხალხურ მეტყველებაში—ხეები დგანან, მატარებლები ჩამოდიან (ნაკვლად „ჩამოდის“) და ა. შ. ეს ნიშნავს, რომ უკანასკნელ შემთხვევაში ენობრივი ტენდენცია მკვეთრად იცავს მიმსგავსების პრინციპს და საკირო ხდება საგანგებო ჩარევა, რათა გარკვეული მიზნის შესაბამისად იქნეს სხვაობა დამყარებული.

ამგვარსავე ინტერესს იწვევს ფორმები: ყველა ბავშვი, აუარება ქალი, სხვადასხვა საგანი... აქ სალიტერატურო ქართული „აზრობრივ მიმსგავსებას“ არ იცავს და მრავლობითობის აღმნიშვნელ სიტყვას არ უთანხმებს მომდევნოს, მაგრამ სასაუბრო და ხალხურ მეტყველებაში საპირისპირო ვითარებაც იჩენს თავს. ამბობენ: „ყველა ბავშვები“, „აუარება ქალები“, „სხვადასხვა საგნები“ და ა. შ. ამის ანალოგიურია, როცა ამბობენ: იალხი მოვიდნენ, ჯარი მოადგნენ და მისთანანი, ე. ი. ისეთი მოვლენა, რომელსაც პოეტიკაში (კერძოდ, პოეტურ სინტაქსში) სილექსის ცნებით აღნიშნავენ და, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ მხოლ. რ. კრებითი სახელი ზმნის მრავლობით რიცხვთანაა შეთანხმებული, რადგან მრავლობითობის წარმოდგენას შეიცავს. აზრობრივი შეთანხმების აღნიშნული ფაქტი გაგებული უნდა იქნეს სწორედ, როგორც „აზრობრივი მიმსგავსების“ გამოხატულება.

ჩვენთვის საინტერესო თვალსაზრისით, დაახლოებით ამავე აზრის მიმსკავსება-შეთანხმებას გამოხატავს ზოგიერთ შემთხვევაში ისეთი სიტყვის მოცემა მრავლობითში, როგორიცაა „ВЕРХОМ“.¹ ლიტე-

¹ ამ ფაქტისათვის (პუშკინის ფრაზის მაგალითზე) ყურადღება მიუქცევია ჯერ კიდევ ბუსლაევს და ეს სიტყვა ზმნიხედად ჩაუთვლია, მაგრამ პოტებნიანა შენიშნავს, რომ იგი დამატებაა, რადგან ზმნიხედა რომ იყოს, მრავლობითობას ვერ შეიძენდა (იხ. Поттебни, Из записок по русской грамматике, стр. 4*1).

რატურაში აღნუსხულია ამ ფორმით ხმარება ამ სიტყვისა პუშკინის მიერ („Чиновники разъезжали верхами на карабахских жеребцах“, „Оне (татарки) сидели верхами, окутанные в чадры“). ისევე როგორც ამავე სახით ვხვდებით მას დოსტოევსკისთან („Явились и Николай Всеволодович с Киряловым но не вэкипаже, а верхами“¹). უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ ფორმა „верхами“ ერთგვარად „ნაკარნახევია“ იმით, რომ იგი აზრით დაკავშირებულია მრავლობითი რიცხვის მქონე გამოთქმებთან (Чиновники разъезжали..., оне сидели...); და ამ სახით ფიქსირებული ფორმები მაშინაც კი იწვევენ სიტყვის გამეორებას ამავე ფორმით, როდესაც უკანასკნელისათვის ეს არც საკიროა და არც ტრადიციულადაა დამახასიათებელი².

ანალოგიურ ვითარებასთან უნდა გვქონდეს საქმე ქართულში, მაშინ, როდესაც ებ-იან მრავლობითშია წარმოდგენილი ის ნაცვალსახელი, რომელსაც ეს ფორმა არ ახასიათებს: ასე, მაგალითად, ილია ჭავჭავაძე წერდა: „...მაგაების პატრონს ჩვენს საკუთარ პატარა ოჯახშიაც ფეხს არ შემოვადგმევინებთ...“; „ამაებისთანა“ ნაზუქებს თავი დაეანებოთ“; „გვაწყენს განა ქართველებს ამაების გათვალისწინება, ამაებზე ზრუნვა და ფიქრი? ანდა: „ჩვენ თვალებდაქყეტილები ამაებ შორის დავძვრებოდით“³.

ასეთ შემთხვევებში მრავლობითის ამგვარი ფორმები მიღებული უნდა იყოს მიმსგავსების ნიადაგზე.

ამავე ასპექტით სხვა რიგის ენობრივი მოვლენაც იქცევს ყურადღებას. დადასტურებულია, რომ ძველ ქართულში ებ-იანი სახელობითი ზმნას არ ითანხმებს რიცხვში, ხოლო—ნ-იანი სახელობითის შემთხვევაში კი აღდილი აქვს შეთანხმებას. რით უნდა აიხსნეს ეს განსხვავება? ამ საკითხზე არნ. ჩიქობავა წერს: „ასეთი განსხვავება სახელობითის ორ სახეობას შორის—ნ-იან სახელობით-

¹ ესარგებლობთ ჩერნიშევის მიერ დასახელებული მაგალითებით (იხ. მისი *Правильность и чистота русской речи*, стр. 74).

² ამ ფორმით შეგვხვდა ჩვენ ეს სიტყვა შემდეგს ფრაზაში: „Одни солитер-скатели пришли... другие поборосали свои участки... и теперь пешне или верхами, направлялись в Хапан...“ (К. Причард, *Дворянские годы*, сокращ. пер. с английского Т. Озерской и В. Станкевич, М. 1949, тл. XXIX, стр. 191).

³ ილია ჭავჭავაძე. თხზ. სრ. კრებ., 1941, ტ. II, შესაბამისად: გვ. გვ. 157. 197, 215, 235.

⁴ ილია ჭავჭავაძე. ნიკოლოზ გოსტაშაბაშვილი.

სა და ებ-იან სახელობითს შორის, საფიქრებელია, იმით იყოს გამო-
წვეული, რომ პირველი ორგანულად უკავშირდებოდა ზმნის მრავ-
ლობითობის მესამე პირის ნიშანს ენ-ა ნ — სუფიქსებს, რომლებიც
ისტორიულად მრავლობითობის ნიშნად უნდა იქნენ მიჩნეული.
ხოლო — ებ — სუფიქსი სულ სხვა ფორმაციისა და სხვა დიალექ-
ტური წრიდან მომდინარეობს. საინტერესოა, რომ მისი ექვივა-
ლენტი სუფიქსი მრავლობითისა ქართულ ზმნაში არ მოიპოვება¹.

ამის მიხედვით შეიძლება ითქვას, რომ ნ-იანი სახელობითის
მხრივ ზმნის შეთანხმება რიცხვში პირობადებულია იმით, რაც
სუფიქსი ებ-იანი ორგანოში მდგომარეობს, ხოლო. რაკი ასეთი მსგავ-
სება — ებ-იანი სახელობითის შემთხვევაში არ არსებობს ძველ ქარ-
თულში, შეთანხმებასაც აღვიღოთ არა აქვს და მხოლოდ ამ მსგავ-
სების საგანგებო უგულებელყოფის შემდეგ ხდება შესაძლებელი
მისი დამკვიდრება.

საერთოდ, მიმსგავსების ტენდენციის ძალიან მკვეთრ გამოხა-
ტულებას ვხვდებით მაშინ, როდესაც მოსაზრებს საკმაოდ არა
აქვს დაუფლებული ენა. ამგვარ შემთხვევაში ერთი ფორმის შესა-
ბამისად იქმნება მეორე ფორმა, უკანასკნელი „იმეორებს“, თუ
„ბაძავს“ პირველს. ასე, მაგალითად, ჩვენ მოგვისმენია შემდეგი
მიმართვა რუსული ენის ცუდად მცოდნე პირისაგან: „Сколько
зима, сколько лета не видела вас?“ უნდა ვიფიქროთ, რომ
აქ სიტყვა „сколько“ მ გამოიწვია ანალოგიური დაბოლოება ისეთი
სიტყვისა, კი, რომლის ფორმაც მეტყველისათვის უთუოდ ნაცნობი
იყო (видел — მთქმელი მამაკაცია).

უკანასკნელი მაგალითიდან ჩანს, რომ გარკვეული ენის უცო-
დინარობის (ან მცირეპოტენციის) შემთხვევაში განსაკუთრებით
მელანდრება სიტყვის ერთი აღებული ფორმისადმი მიმსგავსების
ტენდენცია. ეს სავესებით გასაგებია, რადგან აქ არ შეიძლება იყოს
თავის სრულ უფლებებში უცხო ენისათვის დამახასიათებელი ცნო-
ბრივი ტენდენცია და, მაშასადამე, უფრო ადვილად გამომქლავ-
დება მეტყველების თავდაპირველი მიდრეკილება.

ცნობილია, რომ ზოგიერთ სახელს, ჩვეულებრივად, არ ხმარო-
ბენ მრავლობით რიცხვში. მაგრამ მრავალი მწერალიც კი არღვევს
ამ ტენდენციას და, როგორც ჩერნიშევი წერს, „ზოგიერთი
არსებითი სახელი, რომლებიც ჩვეულებრივ არ იხმარება მრავლობით

¹ არნ. ჩიკობავა. მარტივი წინადადების ევოლუციის ძირითადი ტენდენ-
ციები ქართულში, „საქართველოს მეცნ. აკადემიის მოამბე“, 1941, ტ. II, № 1—2,
გვ. 198.

რიცხვში, განსაკუთრებით განყენებულ ცნებათა სახელები, მწერლებთან მრავლობითი რიცხვის ფორმაში გვხვდება“.

ამ მოვლენის საილუსტრაციოდ ჩერნიშევი მიუთითებს შემდეგ მაგალითებზე:

„Будь все тихо и чинно, будь везде комплименты и вежли-
вости...“ (Белинский).

„Сколько лжей и пошлостей в немногих словах“ ... (Бе-
линский). „Совестей человеческих...“ (Фонвизин)¹.

„აღდგომაში“ ჩვენ ვხვდებით მრ. რიცხვში სიტყვას правда. აქ ერთი ქალი (საყვედურის კილოთი) ასე მიმართავს ნებლუდოვს (ჩ. 1. გლ. XXVII): „А помните, как вы говорили, что надо всегда говорить правду, я как вы тогда всем нам говорили такие жестокие правды“.

უფრო საგულისხმოა, რომ არა პერსონაჟის პირით, არამედ თავისი ენით, თვით ტოლსტოი, ხმარობს любовь-ს მრავლობით რიცხვში („Воскрес“, ч. 1, гл. IV); (Мисси) „было 27 лет и потому, наверное, у нее были уже прежние любви“.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ არსებული ფორმისადმი მიმსგავსებას,—თუ მისი გამეორების ტენდენციას,—გამოხატავს შემდეგი ფაქტიც. ამჟამად განმტკიცებულიაო—წერს აკად. ოვსიანიკო-კულიკოვსკი, რომ ერთი დამატება მართავს მეორეს, მაგრამ ძველად ადგილი ქონდა ორივე დამატების პარალელურ ზმსო. ამ ავტორის გადმოცემით „в санскрите фраза „убит ногами слонов“ имеет форму: „убит ногами слонами“, вместо „хоботом слона“ „хоботом слоном“. Соответственная архаическая формы в русском встречаются нередко, как в старом языке, так и в современном“².

ზემოთ აღნიშნეთ (§ 110), რომ არსებობს ტენდენცია—უცხოური სიტყვა დარჩეს იმავე ფორმით, როგორაც იგი თავდაპირველ წიაღშია ფიქსირებული, მაშინაც კი, როდესაც უკვე შექმნილია ახალი ენობრივი ტრადიცია. იქ ჩვენ ვხვდებით, რომ ეს არის ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის ერთ-ერთი გამოხატულება. გარკვეულ შემთხვევებში ამ ტენდენციას მხარს უჭერს და ამაგრებს გრაჰატიკაც. ასე, მაგალითად. სიტყვები პალტო, კაფე, მადამ და ა. შ. არ უნდა იბრუნებოდეს. მაგრამ, გარდა ამ უცხოური ფიქსირებული ფორმისა, რაკი მშობლიური

¹ В. Чернышев. Правильность и чистота русской речи, стр. 72—73.

² Овсяннико-Куликовский. Синтаксис... стр. 25—26.

ენის ფიქსირებული ფორმებიც არსებობს, სრულიად მოსალოდნელი და ბუნებრივი იქნებოდა, რომ ამ უცხოურ ფორმებს შეეცვალათ თავიანთი სახე და ახალი ენობრივი გარემოებისათვის დამახასიათებელ ფორმებს დამსგავსებოდნენ¹. ასეთ შემთხვევებში კიდევ ერთხელ დადასტურდებოდა ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის რეალური ძალა. და, მართლაც, არა მარტო ხ ა ლ ხ უ რ ი მე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ი ს ა თ ვ ი ს არის დამახასიათებელი უცხოური სიტყვების ფორმის შეცვლა თავისი ენობრივი ტრადიციის შესაბამისად, არამედ,—გრამატიკის მოთხოვნის საწინააღმდეგოდ. — ასეთი მიმსგავსების ტენდენცია გამოხატულებას პოულობს გამოჩენილი მწერლების თხზულებებში. ასე, მაგალითად, გოგოლთან ვხვდებით ბიურე-ს („На бюрое, выложенном перламутною мозайкой... лежало множество всякой всячины („М. Д.“), кофе,“ („После обеда господин выкушал чашку кофею“ („М. Д.“) აგრეთვე პუშკინთან — „Нам поднесли кофею в чашечках“ („Путешествие в Арзрум“, V), დოსტოევსკისთან („И задумчиво махнула рукой подносявшему ей. кофею слуге“ („Бесы“). კარამზინი და პუშკინი წერდნენ: мадаму, мадамой („за семь или восемь сот рублей можно иметь порядочную мадаму“—კარამზინი; „Великолепный бельэтаж нанят мадамой для пансиона“—პუშკინი).

დერეჟინი, პუშკინი, გოგოლი აბრუნებდნენ ეხო-ს („на крыльях эха раздробленна....“; „...твоим я эхом буду жить“—დერეჟინი, „...невидимым был эхом...“—პუშკინი. „В сибст-венном эхе“ — გოგოლი)².

§ 115. ზოგად ხაზებში, ასეთია ჩვენთვის საინტერესო ზოგიერთი ენათმეცნიერული მონაპოვარი. ყველაფერი ის, რაც ზემოთ იყო აღნიშნული, გვაფიქრებინებს, რომ მიმსგავსების ფაქტორს მეტყველების პროცესისათვის უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. ეს ფაქტორი იმდენად დიდ როლს ასრულებს ენაში, რომ შეიძლება არ იყოს საფუძველმოკლებული

¹ შ ა რ ლ ბ ა ლ ი (Charles Bally) ამბობს, რომ, ჩვეულებრივ, ხდება უცხოური ენიდან ნასესხები სიტყვების ასინილირება მთლიანად ენასთან, ხდება მათი წარმოთქმების შეთანხმება მსესხებელი ენის ფონოლოგიურ სისტემასთან (შ. ბ ა ლ ი. „ზოგადი ლინგვისტიკა და ფრანგული ენის საკითხები“, რუსული თარგმანი, მოსკოვი, 1955, გვ. 348).

² ყველა მაგალითი ამოღებულია ჩ ე რ ნ ი შ ე ვ ი ს ზემოხსენებული წიგნიდან, გვ. 63—64.

დასა საკითხისა: ხომ არ წარმოადგენს მიმსგავსების ფაქტორი ენობრივი სისტემის ერთ-ერთ ომწესრიგებელსა და, თან, ბუნებრივ ფაქტორს? მართალია, მიმსგავსების ფაქტორის აქტიური ხასიათი ძალიან ხშირად ახლა მიჩქმალულია, მაგრამ მაინც ხომ ხერხდება მისი ძალის დადასტურება მეტყველების ისტორიული განვითარების შესწავლის საფუძველზე¹.

ამიტომ გვგონია, რომ ენათმეცნიერულ მონაცემებზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას შემდეგი:

ა) მიმსგავსების ტენდენცია უფრო მკვეთრად ჩანს ენის განვითარების აღრინდელ საფეხურზე, ვიდრე მისი განვითარების მოგვიანო პერიოდში.

ბ) ამ ფაქტორის მოქმედების ძალა ნათლად შელანდება ბავშვის მეტყველებაში.

გ) მიმსგავსების ტენდენცია გარკვეულად მონაწილეობს უცხოური სიტყვის წარმოთქმისა და წერითს ფორმათა განსაზღვრაში.

დ) ეს ტენდენცია ძალიან დიდ როლს ასრულებს შეთანხმების სისტემის ჩამოყალიბებაში.

ე) ამ ტენდენციის გამოვლენას წარმოადგენს ენობრივი ანალოგიის სხვადასხვა ფაქტი.

მეტყველებაზე დაკვირვების დროს ჩვენ მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეგვიძლია ვალაპარაკოთ მიმსგავსების ტენდენციაზე, როდესაც ამა თუ იმ სახით ხდება გამეორება მაინცდამაინც აღრე გამოყენებული ბგერისა, ბგერითი კომპლექსებისა და ცალკეულ სიტყვათა თუ მთელი წინადადებისა. უამისოდ შეუძლებელია ლაპარაკი მიმსგავსების არსებობაზე. ეს ნიშნავს, რომ მიმსგავსების ტენდენცია პრინციპში სხვა არაფერია, თუ არა ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია. ამგვარად, ფიქსირებული ფორმის გამეორება მეტყველების ერთ ტენდენციად უნდა მივიჩნიოთ.

¹ ვ. ტ. მსენის წერს ("История языкознания до конца XIX века", М. 1938, стр. 96): „Решающим фактором во всех новообразованиях во всей жизни языка является то, что называют аналогией, бессознательное связывание одних слов с другими готовыми словами или формами, которые уже существуют в сознании говорящего. Какую необыкновенно большую роль играет и играл этот фактор во все времена в разных формах, уяснили себе только в новейшее время“.

§ 116. როგორც ვხედავთ, ფიქსირებული ფორმის გაპერობის ანუ მიმსგავსების ტენდენცია ფართო გამოხატულებას პოულობს ადამიანის მეტყველებაში. 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 მეორეულია, ხოლო მიმსგავსების ტენდენცია მასთან შედარებით პირველადია.

§ 117. ენათმეცნიერებაში ფართოდ ცნობილი მრავალი ფაქტი გამოხატავს ფიქსირებული ფორმის გამეორების დარღვევის ტენდენციას. აქ საკმარისი იქნება, თუ ფონეტიკის სფეროდან მივუთითებთ ბგერათა დისიმილაციის მოვლენებზე. უკვე ის გარემოება, რომ ახლა გვაძლევს ესლას და გორურის ნაცვლად გვაქვს გორული და ა. შ., მოწმობს იმას, რომ ენაში მოქმედებს ტენდენცია, რათა დაირღვეს ერთი და იმავე ბგერის გამეორება და მსგავსათ მიეცეს განსხვავებული სახე.

ენათმეცნიერების რუსულიად გარკვეულად მიუთითებენ ამ ტენდენციის რეალურ ძალაზე. ასე, მაგალითად, ბოგოროდიცკი წერს: „დიფერენციალის ფაქტორის მოქმედება ენაში ისევე ფართოდაა გავრცელებული, როგორც ანალოგიის ფაქტორისა; ჩვენ ყოველნაბიჯზე ვხვდებით ერთი და იმავე ფორმის დაბოლოებათა მრავალნაირობის მოვლენას; ეს დაბოლოებანი ურთიერთ შორის აზრითაც რომ არ იყვნენ დიფერენცირებული, დიფერენცირებული არიან გარეგანი სახით—ბრუნებისა და უღლების ტიპების მიხედვით“¹.

¹ В. А. Богородицкий. Общій курс русской грамматики. стр. 103—104.

საერთოდ, ჩვენ ძალიან ხშირად ვხვდებით უკვე ფიქსირებული ფორმის დარღვევას მაშინაც კი, როდესაც არც აზრი და არც წმინდა გრამატიკული წესი ამას არ მოითხოვს. ასე, მაგალითად, ჩვენ ვწერთ და ვამბობთ: „ილიას პუბლიცისტიკასა, აკაკის პოეზიასა და ალ. ყაზბეგის პროზაში“ (ესა და ეს საერთო აზრია გამოხატული). აქ აზრის მიხედვით ეს ფორმები (პუბლიცისტიკასა, პოეზიასა, პროზაში) ერთიმეორისაგან არ განსხვავდებიან და ყველგან იგულისხმება ში თანდებული, მაგრამ ფაქტიურად განსხვავება მოცემულია. და ეს უთუოდ იმითაა გამოწვეული, რომ არიდებულ იქნეს სიტყვათა ერთი და იმავე ფორმის გამეორება. ასე რომ, სუფიქსაციის სხვადასხვაობა ამნაირ შემთხვევაში ერთფეროვნების თავიდან აცილების მიზნით არის განსაზღვრული. შეიძლება ამითვე იყოს დაპირობებული ის ფაქტი, რომ ახალ ქართულს -ებ-იანი ფორმის დამკვიდრებისდა მიუხედავად შერჩენილი აქვს ნ-იანი სახელობითი. ამის შესახებ არნ. ჩიქობავა წერს¹, რომ ძველი ქართულისაგან განსხვავებით ახალ ქართულში „ნ-იანი სახელობითი ის ადგილს იკერს -ებ-იანი სახელობითი... ახალ ქართულში ისაა გაბატონებული, -ნ-იანი წარმოება კი შერჩა ზოგნაცვალსახელს (ისი ნ ი... ყვე-ლა-ნ-ი... (ანდა მისი შესაძლო ხმარება დაუკავშირდა სტილისტიკურ საჭიროებას (შდრ. მიმდინარეობები— მიმდინარეობანი დაწესებულებები—დაწესებულებანი)...“²

§ 118. უკვე ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ტენდენციის მკაფიო გამოხატულებას ვხვდებით ბავშვის მეტყველებაში. აქ შეიძლება მხედველობაში მივიღოთ ისეთი შემთხვევები, როდესაც ფიზიოლოგიური აპარატი მომწიფებულია ამა თუ იმ ბგერითი კომპლექსისა და სიტყვის წარმოსათქმელად, მაგრამ ბავშვი ერთგვარ პროტესტს აცხადებს ფიქსირებული ფორმით სიტყვის გამეორებაზე და გარკვეულ ახალ სიტყვაქმნადობას მიმართავს. აი ზოგიერთი მაგალითი.

კ. ჩუკოვსკის გადმოცემით, ბავშვს უკვირს თუ რატომ ჰქვია

¹ არნ. ჩიქობავა. შარტივი წინადადების ევოლუციის ძირითადი ტენდენციები ქართულში, „საქართველოს მეცნ. აკადემიის მოამბე“, 1941, ტ. 11, № 1—2, გვ. 200.

² უკანასკნელი მომენტის მნიშვნელობის საილუსტრაციოდ საინტერესოა ილია ჭავჭავაძის ერთი შენიშვნა. თავის ერთ წერილში მას მოაქვს გ. თუმანიშვილის შემდეგი ფრაზა— „ამგვარ ადამის ყმის ჯეღ ჭეშმარიტებაების...“ და იქვე ფრჩხილებში შენიშნავს: „ვაი, ყუუებო, კიდევ ბავშვი.“ (იხ. „სხარტულა“ 1879 წ., თხზულებათ: სრული კრებული, ტ. 11, გვ. 248).

ბელთამანს перчатки: „перчатки? Надо пальчатки“¹, რატომ ჰქვია წიწილებს ცыплята და არა куриკი? და ა შ. „Я. например, знаю десятки детей—ამბობს ჩუკოვსკი, — которые страстно бунтуют против слова художник, так как они уверены, что если слово начинается частицею худо, значит, это слово ругательное. Пятилетний мальчик говорит про художника, сделавшую иллюстрацию в книжке:

Он совсем не художник, он очень хорошо нарисовал! Смастерив какую-то картинку, этот мальчик заявляет отцу: — Посмотри, какой я хорошник!

Когда же картинка особенно удается ему, он говорит:

„А теперь я---прекрасник!“²

ბავშვებიო, წერს ჩუკოვსკი „სლინკუ превращают в плюнку:—Потому что мы не слюем, а плюем!“³

დიფერენცირების ეს ტენდენცია მეტყველების ნაირ-ნაირ ფაქტებში აშკარადღება. ამგვარ მოვლენათაგან შევჩერდეთ, ჩვენი აზრით, ყველაზე უფრო ტიპიურსა და დამახასიათებელზე. ორმხრივ არის საყურადღებო ის ფაქტი, რომ უცხოურიდან აღებულ სიტყვას მსესხებელი ენა თავის შესაფერისად კი არ უცვლის მახვილს, არამედ იმავე ადგილას ტოვებს, რომელიც მას თავის დედაენაზე მოეპოვებოდა. ჯერ-ერთი, აქ გაცნობიერებულია ფიქსირებული ფორმა (დედაენაზე) და ძალაშია მისი გამეორების ტენდენცია. მეორეც, მოცემული ენისათვის არაბუნებრივი მახვილის გაკეთება იმაზე ხაზგასმასაც ნიშნავს, რომ ეს სიტყვა უცხოურია და, მაშასადამე, გამოსარჩევია მშობლიური მეტყველებისაგან. ე. ი. აქ მოქმედებს დიფერენცირების ტენდენცია. ამგვარად. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ ენობრივ მოვლენასთან, რომელშიაც აშკარად ჩანს ურთიერთის საწინააღმდეგო ორი ტენდენციის თანაარსებობა თუ თანამოქმედება⁴. სავსებით ანალოგიურადვე უნდა იქნეს გაგებული უცხო სიტყვებისათვის ფორმათა შენარჩუნების ის მოვლენები, რომლებზედაც ჩვენ ზემოთ ვლაპარაკობდით.

§ 119. რა მომენტები განსაზღვრავს ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ტენდენციის მოქმედებას? პირველ ყოვლისა, აქ გადაწყვე-

¹ К. Чуковский. Маленькие дети, изд. 2-ое, стр. 22.

² იქვე, გვ. 18

³ იქვე, გვ. 45.

⁴ ამ თვალსაზრისით თითქმის თანაბარ სურათს ვხვდებით, როგორც მოძრავ მახვილიან, ისე უძრავმახვილიან (მაგ., ქართულ) ენებში. ოლონდ უკანასკნელ შემთხვევაში ფიქსირებული მახვილის შენარჩუნებას შეგნებული ძალისხმევის კვალი ამჩნევია (შდრ., მაგ., ლერმონტოვი და ლერმონტოვი და სხვა).

ტი მნიშვნელობა აქვს საერთოდ აზრისა და თვით სიტყვის მნიშვნელობის ფაქტორს. ამ ფაქტორის მოქმედებაზე მიუთითებს მრავალი მაგალითი უკვე მოტანილი ნიმუშებიდანაც. ასე. მაგალითად, мужчина, староста—ფორმალური ნიშნის მიხედვით მდებარეობით სქესს გვიდგენს. ამისდამიხედვით, უნდა იყოს мужчина пришла, староста увидела... (ზღრ. აგრეთვე; Смилосердуйся, судья да правосудная და მისთანანი). ეს იქნებოდა გამართლებული ფორმალური თვალსაზრისით და, ამავე დროს, ფიქსირებული ფორმის ერთგვარი გამეორებაც. მაგრამ ჩვენ ვამბობთ—мужчина пришел, староста увидел იმიტომ, რომ მხედველობაში გვაქვს ამ სახელთა საკუთრივი შინაარსი. სრულიად უეჭველი უნდა იყოს, რომ აქ ფორმის დარღვევაში განმსაზღვრელ როლს ასრულებს აზრი, იგი განსაზღვრავს ფორმის მხრივ სიტყვათა შეთანხმების დიფერენცირებას. სხვა მაგალითიდან ჩანს, რომ ერთი და იგივე სიტყვა ფორმალური ნიშნით ხან ერთ კატეგორიაში თავსდება და ხან მეორეში. ასეთია—Голова¹. იმის მიხედვით, თუ რა აზრი ძევს მასში, ფიქსირებული ფორმის ან გამეორება წარმოებს (голова ты моя удалая), ანდა მისი დარღვევა (городской голова решил...“), ეს შემთხვევაც მიუთითებს ორივე ზემოდასახელებული ტენდენციის მოქმედების ფაქტზე.

ფიქსირებული ფორმის დარღვევაში აზრის განმსაზღვრელ-წამმართველ მნიშვნელობას უკვე მოწმობს ის მაგალითებიც, რომლებიც ჩვენ ზემოთ მოვიტანეთ იმის საჩვენებლად, რომ, გრამატიკის საწინააღმდეგოდ, მაგალითად, რუსულში შემასმენელი ქვემდებარესთან მხოლოდ რიცხვშია შეთანხმებული. თანამედროვე ვითარება სწორედ იმაზე მიუთითებს, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია დაირღვა აზრის წყალობით და, ნაცვლად— „Тут явилась на валу Василиса Егоровна и с нею Маша“ (Пушкин), მივიღეთ: „Тут явились на валу Василиса Егоровна и с нею Маша“. ანალოგიური მიზეზითვე დაირღვა შეთანხმება გამოთქმაში—„состав Харьковского и Киевского университета“ და გვაქვს: „состав Харьковского и Киевского университетов“. ამავე რიგის მოვლენას აღნიშნავს პეშკოვსკი, როდესაც წერს: „...если подлежащее стоит в ед. ч. а вещественное значение его резко множественно, то сказуемое может стоять во мно-

¹ ზღრ. „городской голова“-ზე შესწავლის მსჯელობა, Общее языкознание, Л. 1940, стр. 46.

жественном числе. Так мы говорим пять человек идут сюда, шесть человек пришли и т. д., хотя слова пять, шесть и т. д. по форме своей, собственно, существительные единственного числа.... Это так называемое „согласование по смыслу“. Изредка оно встречается и при других, нечисленных подлежащих. напр.: „Вокруг стоит стража, на плечах топорники держат“ (Пушкин) „Большая часть в нем, правда, были волки“ (Крылов).

В древнерусском языке явление это было гораздо более распространено. Так, в летописях такие слова, как дружина, братия, народ, множество.... почти всегда сочетаются со мн. числом глагола...⁴¹ ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ამავე ტენდენციას გამოხატავს მიღებული ფორმები—ხეები დგას, მრავალი ადამიანი..., ნაცვლად: ხეები დგანან, მრავალი ადამიანები და ა. შ.

§ 120. როგორც არა ერთხელ აღვნიშნეთ, ორივე ზემოხსენებული ტენდენცია ხშირად ერთიმეორეზეა გადაჯაჭვული და ურთიერთითაა გამსჭვალული. ეს კარგად ჩანს მაშინ, როდესაც ორი შესაძლო ფორმიდან ადამიანი ირჩევს ერთ-ერთს უკვე ფიქსირებულ ფორმასთან „შეგუების“ მიზნით. ასეთ შემთხვევაში,— მაგალითად, ანალოგიის ზოგიერთ მოვლენაში—ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ პროცესთან, რომ აღარაა საეჭვო ამ ორივე ტენდენციის (როგორც თანაარსებული ტენდენციების) ურთიერთ კიდლის არსებობა. ასე, მაგალითად, ვიგულისხმობ, რომ მეტყველებაში მოცემულია ფორმები „ხეები დგანან“ და „ხეები დგას“. წინადადების შედგენისას ამათგან ერთ-ერთის შერჩევის (მაგ., ადამიანები დგანან, ხოლო ხეები დგას ან დგანან) პროცესში გამოჩნდება, როგორც ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია (ადამიანები დგანან—ხეები დგანან), ისე ამ ფორმის დარღვევის ტენდენცია (ადამიანები დგანან—ხეები დგას).

§ 121. ამნაირი ფაქტები გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ ენათმეცნიერების მონაკემები ადასტურებენ როგორც ფიქსირებული ფორმის გამეორების, ისე მისი დარღვევის ტენდენციათა მოქმედებას მეტყველების მიმდინარეობაში.

მეტყველების პროცესისათვის ამ ფაქტორთა მნიშვნელობის ზემომოცემულ დახასიათებას კიდევ უფრო ამაგრებს და სარწმუნ-

⁴¹ А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении. изд. 4-е, М., 1934, стр. 171.

წოდ ხდის ზოგიერთი ენათმეცნიერის სპეციალური დაკვირვება. ამ შემთხვევაში ჩვენ მხედველობაში გვაქვს, კერძოდ, ჰანს ვინკლერის გამოკვლევა—„ალფა-ბეტა სწესი“. დაკვირვება უაზრო სიტყვებზე ბავშვთა ლექსებში, შელოცვებსა და მისთანებში¹.

ამ სტატიაში ვინკლერი თავიდანვე მიუთითებს, რომ არსებობს უაზრო სიტყვები, რომლებიც არ გამოხატავენ რომელიმე კონკრეტულ ცნებას, ე. ი. მოკლებული არიან გაგებინების ფუნქციას. ავტორს ეს საკვირველ ფაქტად მიაჩნია, რადგან იგი ეწინააღმდეგება ენის არსს, რაც სწორედ გაგებინების, აზრის გაზიარების ფუნქციაში მდგომარეობს.

შემდეგ ავტორი აღნიშნავს, რომ, ერთი მხრივ, ბავშვებისა და, მეორე მხრივ, სულთ ავადმყოფთა მიერ ისეთი ახლადწარმოქმნილი სიტყვების გვერდით, რომლებსაც ძალიან მოკლე დროის არსებობა აქვთ და მალე ქრებიან, არსებობს სიტყვები, რომლებიც აღრინდელ, წინახანიდან მიღებულ მემკვიდრეობას წარმოადგენენ. ასეთი სიტყვები მოიპოვება, როგორც ბავშვთა სათამაშო თქმებში (*in Spielsprüchen der Kinder*), ისე ჯადოსნურ ფორმულებში (*Zauberformeln*). ამასთანავე, საგულისხმოა, რომ სათამაშო თქმებსა და შელოცვებში ეს უაზრო სიტყვები განცალკევებულად კი არ გვხვდება, არამედ, როგორც წესი, ისინი მოქცეულია რიტმულად და მელოდიურად მკაფიო შეკავშირებებსა და ნაერთებში.

ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით საინტერესოა ვინკლერის მიერ გადმოცემული ზოგიერთი შემთხვევა.

1) ოთხი წლის ერთ ბიჭუნას უყვარდა ერთიმეორის გვერდით შალის ძაფების დაწყობა. „მე შევეკითხე მას,—წერს ვინკლერი,—რა ჰქვია მათ. შეკითხვამ გამოიწვია მომენტურად შემდეგი სიტყვების გამოგონება: ბრინორა, ბრინგაქს, ანქსკაქს, რალიგაქს, განქსგუქს, ბაუმა (*brinnora, brinnax, anckax, raligax, bauma*).

2) სემინარში მუშაობისას ვინკლერს ერთხელ მიუთითებია, თუ რა ძნელია უაზრო სიტყვების გამოგონება. სემინარის ერთ ერთი მონაწილის აზრით, ეს სულ ადვილია და მას მაშინვე წარმოუთქვამს: კიქს—კუქს—კექს—ბოქს—პლენქს—პლუნქს—პლაქს—ფლუქს—ჰოქს—კნოტც (*kix, kux, kex, box, plenx, plunx, plax, flux, hox, knotz*).

ამ მაგალითებიდან ჩანს, რომ აქ ერთხელ მოპოვებულ და მი-

¹ Winkler Hans Alexander. Die Aleph-Both-Regel. Eine beobachtung an sinnlosen Wörtern in kinderversen, zaubersprüchen und vorwandtem. „Orientalistische studien“, 1935, გვ. 1—24. ამ სტატიაზე მივივითა დოც. აღ. ლეკიაშვილმა.

ღებულ მცირე რაოდენობის მოტივთა ვარირება ხდება და მთქმელი სახელდობრ ამ მოტივებზეა მიწებებული, მათ წრეში ტრიალებს-სემინარის მონაწილის ზემომოყვანილმა თქმებმა ბრწყინვალედ დაამტკიცესო, — ამბობს ვინკლერი, — რომ მოტივზე იძულებითი მიწებება ფაქტია.

სხვადასხვა ენაზე შელოცვებისა და ჯადოსნური ფორმულების გადმოცემის შემდეგ ვინკლერი წერს, რომ ეს მაგალითები საკმაოდ ამელავენებენ მიმაგრების მოტივს და იმას, რომ მთქმელს ადვილად არ შეუძლია განთავისუფლდეს ერთხელ ნაპოვნი ფორმისაგან. მაგრამ ვინკლერი, ამასთანავე, შენიშნავს, რომ მთქმელს აქვს ახალი ფორმების შექმნის მოთხოვნილება და მათ იგი იმ გზით ქმნის, რომ უკვე ნაპოვნი ფორმას ან კვეცს, ამოკლებს ანდა მას ამატებს. ამ პროცესში კი ყურადღება ინაცვლებს ასეთი წანამატიისაკენ და ეს უკანასკნელი იქცევა სიტყვათქმნადობის ახალ ბირთვად — ახალ მოტივად.

ვინკლერი გვაწვდის იმის ახსნას, თუ რით არის გამოწვეული ეს ფაქტი: გამეორება მოტივისა და მისი შეცვლა. მისი აზრით, მოტივის გამეორება შეპირობებულია იმით, რომ იგი (გამეორება) უმცირესი შრომაა და ნაკლებ დაძაბვას მოითხოვს. ამასთანავე, აზრიანი ლაპარაკის ფარგლებიდან გასვლის შემდეგ მთქმელს იმ გზით სურს დატკბეს თავისუფლებით, რომ ერთმანეთზე აბანს გამეორებათა შემცველ მრავალ უაზრო სიტყვას და მათში იძირება. ეს ერთი მხრივ. მაგრამ, მეორე მხრივ, გამეორება ეწინააღმდეგება შემოქმედებითს მოთხოვნილებას, ახლის წარმოშობის მოთხოვნილებას. ამიტომ აქვს ადგილი ცვლილებას.

ასე მსჯელობს ვინკლერი. იგი საგანგებოდ ჩერდება გამეორებათა და მათში შეტანილ ცვლილებათა, ასე ვთქვათ, ფიზიოლოგიურ მხარეზე. ავტორი აღნიშნავს, რომ გაწეობებათა შემთხვევაში სამეტყველო კუნთები თანაბრად არ არის დატვირთული, ე. ი. ირდევია ჰარმონიული ეკონომიის პროცესი. ამის თავიდან აცილება გამეორებებში ცვლილებათა შეტანის სახით პოულობს თავის გამოხატულებას. ავტორი იღებს უაზრო სიტყვათა ისეთ წყებას, როგორცაა, მაგალითად, *außer—müßig—arau—parau* და საგანგებოდ ჩერდება მათზე. ამ უაზრო სიტყვებში ცვლილება ეხება დასაწყის ბგერებს და, როგორც თვით ავტორი ამბობს, „უაზრო ერთნაირადმჟღერი სიტყვების დასაწყისი ბგერის ასეთ შეცვლას მივყავართ ამ გამოკვლევის საგანთან: ალფა-ბეტას წესისაკენ“ — დაკვირვება ამელავენებსო, წერს ავტორი, რომ არსებობს მიდრე-

კილება დაიწყონ პირველი უაზრო სიტყვები ხორხისმიერი ბგერით, სწორედ Alep-ით ანდა პირის ღრუს უკან წარმოშობილი სხვა ბგერით, შემდეგ გაიმეორონ ეს სიტყვა, მაკრამ შეცვალონ დასაწყისი ბგერა ბაგისმიერით, მაგალითად, Beth-ათი. ამაში მდგომარეობს ის წესი, რომელსაც ეს ავტორი Alep-Beth-ას წესს უწოდებს. ამ წესის მკაფიო გამოხატულებად მას მიაჩნია, მაგალითად, ისეთ უაზრო სიტყვათა წყება, როგორიცაა eene—meene, use—luse, eier—beier, რომლებშიც Alep-Beth-ის წესი სამგზის მეტავენდება.

ვინკლერის ამ სტატიაში ისეთი თეორიულ-ახსნი თი მომენტებია წარმოდგენილი, რომლებიც ჩვენთვის მისაღები არაა. კერძოდ, ასეთია ახსნა, რომ უაზრო რიტმულ და ბგერით შეკავშირებათა წარმოქმნა გამოწვეულია იმის სურვილით, რომ აღადმიანი დატყბეს თავისუფლებით აზრიანი ლაპარაკის ზღუდეთა გადალახვის შემდეგ. ასევე მიუღებელია ავტორის აზრი, რომ ერთხელ ნაპოვნი ფორმისაგან განთავისუფლების სიძნელე ენობრივი ცნობიერებით არაკონტროლირებული მეტყველების გამოხატულებაა.

ჩვენთვის, რასაკვირველია, ამდაგვარ ახსნას კი არა აქვს მნიშვნელობა, არამედ იმ ფაქტიურ მასალას, რომელიც ამ სტატიაში გვხვდება. სახელდობრ, მთავარია ის, რომ ეს ავტორი გადმოგვცემს ისეთ ენობრივ მასალას, რომელიც მოწმობს, თუ რამდენად არსებითია მეტყველებისათვის მისწრაფება როგორც ერთიმეორისადმი მსგავსი ფორმების გამოყენებისაკენ, ისე ამ ფორმათა ანა თუ იმ სახის დარღვევისაკენ.

სხვა ზემოგადმოცემულ ენათმეცნიერულ მონაცემთან ერთად, ეს დაკვირვებაც მიუთითებს, რომ ფიქსირებული ფორმის გამეორებისა და ამ ფორმის დარღვევის ტენდენციები მნიშვნელოვან მონაწილეობას იღებენ მეტყველების პროცესში, იმდენად მნიშვნელოვანსა და თვალსაჩინოს, რომ მრავალი საუკუნეთაოდ ცნობილი ენათმეცნიერული მონაპოვარი შეიძლება ამის დადასტურებად მივიჩნიოთ.

სკილურ განმსაზღვრელ მოქმედების განმსაზღვრელი
პირობების შესახებ

§ 122. სრულიად უეჭველია, რომ მეტყველების სტილის უძირითადეს განმსაზღვრელ პირობას წარმოადგენს ის მიზანდასახულება, რომელსაც მეტყველება ემსახურება, ის აზრი, რომლის გამოხატვაც მას ამა თუ იმ შემთხვევაში ევალდება.

რაკი არსებობს გარკვეული გამოთქმა, რაკი ამა თუ იმ გამოთქმით მტკიცდება ფიქსირებული გარკვეული აზრი, ამ ფიქსირებული გამოთქმის შეცვლა უკვე გულისხმობს რალაცნაირი ცვლილების შეტანას თვით აზრშიც. ამ გარემოების ილუსტრაციას იძლევა ის შესწორებები, რომლებიც შეიტანა „История гражданской войны в СССР“-ის მთავარმა რედაქციამ განსახილველად წარდგენილ პირველ ტომში.

ამ წიგნში—გადმოგვცემს ი. მინცი—В главе об апрельской конференции большевиков был приведен лозунг „Вся власть Советам“. Приведен он раз, другой, третий, а в четвертый, видимо из стилистических соображений, вместо „Вся власть Советам“ было написано „Власть Советам“.

იმ პერიოდში, რომელსაც ეს თავი ეხება, რუსეთში ორხელისუფლებიანობა იყო: ხელისუფლება ჰქონდა დროებით მთავრობასაც და საბჭოებსაც. მაშასადამე, ბრძოლა წარმოებდა არა საბჭოთა ხელისუფლებისათვის (მას ჰქონდა ეს), არამედ „за Полноту власти Советам, за всю власть Советам“. მთავარმა რედაქციამ ყველგან დაამატა სიტყვა „вся“¹. ამავე კონტექსტთან დაკავშირებით ტომში ნათქვამი იყო, რომ ეს ლოზუნგი „требовал полного разгрома буржуазного аппарата...“ მთავარმა რედაქციამ ხაზგასმული სიტყვა არ მიიჩნია შესაფერისად იმიტომ, რომ მარქსი ხმარობს слом-ს და არა разгром-ს, ხოლო მარქსის ეს გამოთქმა კი განმტკიცებულია და მისი შეცვლა მიზანშეწონილი არ არის².

¹ И. Минц. Подготовка Великой пролетарской революции. К выходу в свет первого тома „Истории гражданской войны в СССР“, „Большевик“, 1935, № 21, стр. 25.

² იქვე, გვ. 28.

ეს შესწორება მიგვიჩინებს, რომ ფიქსირებული გამოთქმის გადასხვაფერება,—როდესაც მის მოცემულ ფორმას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს დამკვიდრებული, — აზრის შეცვლას იწვევს და ამიტომ მხოლოდ გამეორების თავიდან აცილების მოტივით ხელმძღვანელობა მიუღებელია.

§ 123. დასახელებულ წერილშივე არის მითითებული შესწორების ისეთ მაგალითზე, საიდანაც ჩანს, რომ ამა თუ იმ გამოთქმას თავისი ემოციური ნიუანსი აქვს, რასაც ანგარიში უნდა ვაეწიოს. პირველ ტომში ხშირად იყო ნახმარი გამოთქმა: „ваша партия“, ამ თქმას მთავარი რედაქცია ასწორებს ასე: „большевистская партия“ და „при этом было добавлено, что нельзя так семейно и келейно выражаться перед миллионнами, надо точно выражаться“¹.

ამის მიხედვით ცხადია, რომ აზრის შესატყვისი გამოსახულების პოვნა და მისი გამოყენება,—აი ძირითადი ამოცანა, რომელიც დგას ადამიანის მეტყველების წინაშე. ამ ამოცანისადმი არა ერთგზის გაუმახვილებია ყურადღება ვ. ი. ლენინს. ასე, მაგალითად, 1902 წელს პლენუმის მიერ შედგენილი პროგრამის პროექტს, გარდა არსებითი შესწორებებისა, ლენინი შემდეგს შენიშვნას უკეთებს. პლენუმის პროექტში ნათქვამი იყო: „...технический прогресс, увеличивая производительность труда, не только дает капиталистам материальную возможность повышать уровень эксплуатации рабочих, но превращает эту возможность в действительность, причина относительное уменьшение спроса на рабочую силу...“

აქ ხაზგასმულ სიტყვას—**причина**-ს ლენინი შეუფერებლად თვლის და ასე ასწორებს მას: „вызывая или порождая“². სხვა შემთხვევაში, მარტოვის ხელით დაწერილ პროექტში იკითხებოდა: „3. Эта конечная цель определяется характером и ходом развития буржуазного общества“. ამ პუნქტას გასწვრივ ლენინი წერს: „Характером“—советую выкинуть, как излишние слова. Конечная цель определяется ходом, а не теми разновидностями этого всеобщего „хода“: каковые объясняются понятием: „характер развития“. Следовательно, это лишние слова и не совсем точны“³.

¹ И. Миш. Подготовка Великой пролетарской революции. К началу в свет первого тома „Истории гражданской войны в СССР“, „Большевик“, 1935, № 21. გვ 30.

² В. И. Ленин. Сочинения, т. V, стр.6.

³ В. И. Ленин. Сочинения, т. V, стр. 37.

ამ რიგის მრავალ მითითებას ვხედებით ჩვენ ლენინის შენიშვნებში. ყველაფერი ეს იმას მოწმობს, რომ სინათლე და სიზუსტე—აი ის მოთხოვნილება, რომელიც აზრის სიტყვიერმა გამოსახულებამ უნდა დააკმაყოფილოს.

§ 124. გარდა ამისა, მეტყველების სახეობის შერჩევისას აუცილებლად უნდა იქნეს მხედველობაში მიღებული ის, თუ რა საგნის გაშობატვა არის დასახული მიზნად. თვით განხილვის ობიექტის ხასიათიც განსაზღვრავს მისი სიტყვიერი გამოხატვის ფორმას. ამ მომენტის დიდ მნიშვნელობას აღნიშნავდა ლენინი, მაგალითად, მაშინ, როდესაც დაცივნით ამბობდა ლევიტსკის მიერ „Русские ведомости“-ში გამოქვეყნებული სტატიის შესახებ, რომ „Высокий слог“, которым писана статья г-на К. Левитского, и обилие высоких слов заставляет уже наперед ожидать, что речь идет о каких-нибудь действительно важных, неотложных, насущных вопросах жизни. На самом же деле, предложения автора дают лишь еще один, и чрезвычайно рельефный, пример того поистине Макиловского прожектерства, к которому приучили русскую публику публицисты народничества“¹.

მაშასადამე, სრულიად უეჭველია, რომ მეტყველების სტილის ერთ განმსაზღვრელ პირობად გამოდის თვით ის თემა, რომლის გამოხატვაც არის ნაგარაუდები.

§ 125. იმისათვის, რომ აღამიანმა მიავგნოს ამ ფორმას და იმისათვის, რომ მან მოახერხოს შესაფერისი სიტყვიერი განსახიერება ამა თუ იმ თემისა, პირველ ყოვლისა, აუცილებელია მასალის, ფითარების თუ საკითხის ყოველმხრივი განცდა და გააზრება. ეს ეხება არა მარტო ობიექტს, არამედ იმ თვალსაზრისსაც, რომლითაც აღამიანი უდგება ობიექტის განხილვას, ე. ი. თვით აღამიანის მიმართება-დამოკიდებულებას მისადმი. ეს ნიშნავს, რომ მეტყველების სტილის ჩამოყალიბებაში გარდამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს გამოსახატავი ობიექტის დაუფლებას, უკეთ: მის შესისხლხორკებას. ამაზე მიუთითებს ყველა დიდი ხელოვანის დაკვირვება შემოქმედებითს პროცესზე.

მაგრამ როგორ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ამ შესისხლხორკების პროცესის ძირითადი შინაარსი? როგორია ხასიათი იმ პროცესისა, რომლის ნიადაგზედაც შესაძლებელი ხდება ჩვენ მიერ ზემოდახასიათებული მეტყველების ტენდენციათა ამოქმედება და გამოვლენა?

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. II, стр. 119.

§ 126. უნდა ვიფიქროთ, რომ ჩვენი საკითხისათვის კარგ მასალას მოგვცემს იმგვარ შემთხვევათა გათვალისწინება, როდესაც არა მარტო თვით მეტყველება, არამედ მისი მომზადების პროცესიც ჩვენ თვალწინ მიმდინარეობს. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ საკმე გვაქვს მეტ ნაკლებად იმპროვიზებულ მეტყველებასთან და, მაშასადამე. მეტყველებითი ტენდენციებიც უფრო უშუალო სახითა და ფერუცვლელად წარმოგვიდგებიან.

ამიტომ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ იმის გასათვალისწინებლად, თუ რანაირ ვითარებაში მელაგნდება მეტყველების ზემოაღნიშნული ტენდენციების მოქმედება, გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ზოგიერთ დაკვირვებას ზეპირმეტყველებაზე.

§ 127. პირველ ყოვლისა, ჩვენთვის საინტერესოა ის ცნობები, რომლებიც მეტყველებისათვის შემზადების პერიოდს ეხება. ამ საკითხზე გარკვეულ მასალას ვპოულობთ ჩვენ ეთნოგრაფიული ხასიათის მონაცემებში. ასე, მაგალითად, ხევსურეთში მიცვალებულზე „ხმით ტირილი“ შემდეგნაირად მიმდინარეობდა: „ქალი, რომელსაც ხმით ტირილის „ატეხა“ უნდოდა, დაიწყებდა ცახცახკანკალს, თავის ქნევას, ბარბაცს, ხელების ფშვნეტას, წვალობდა... შემდეგ ხმით მოტირალი „მიცვალებულის ენით“ დაიწყებდა ლაპარაკს: „აძრახდი ჩემო მეენეო, ნუ დამალონე სულეთჩიო, ჩამიდეე წილი ტირილჩიო, მე შენ მინდიხარ მეენეაო“. ამით ხმით მოტირალი „გაისარავდა“ ენას და დაიწყებდა ხმით ტირილს“¹.

ანალოგიურ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ცნობილ ირინა ფედოსევას მიერ მოთქმათა შესრულების პროცესს გვიხასიათებენ. მიცვალებულის დატირებამდე ფედოსევა ვითარების შესათერისად ეწყობა. იგი ერთბაშად კი არ იწყებს მოთქმას, არამედ საამისოდ მოიმართება. იმისდა შესაბამისად, რომ დასაფლავების მომენტი სევედიან-„საზემოა“ — *Ирина почти каждое свое причитание задумчиво начинает монологом, припоминаниями последних дней и часов жизни „отошедшего“*².

ფედოსევას მოთქმებს, როგორც ცნობილია, მკვეთრ სოციალური შინაარსი მოეპოვებათ. ეს მიზანსწრაფვა მის მოთქმებში კონკრეტული შემთხვევის გამო, მასთან დაკავშირებით და მის ფონზე არის განსახიერებული და სწორედ იმიტომ, რომ მიზანდასახულებამ ხორცი შეისხას, იმისათვის, რომ ამ მიზანდასახულებამ

¹ მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, 1940, III. გ. ჩიტაიას წინასიტყვაობა, გვ. 12.

² Русские шачи, стр. XXIII.

აქტიური ზემოქმედების თვისება შეიძინოს, საჭირო ხდება კონკრეტული გარეეითარების გათვალისწინება, მისი „შემოტანა“ და მოქცევა მიზანდასახულობის სფეროში. თავის მხრივ, ეს გარეეითარებაც—იქნება ეს ადამიანის სიკვდილი, მეფის ჯარში სახსახური (რეკრუტობა) თუ სხვა—მომთქმელის უშუალო განცდის მასალად უნდა გახდეს. მხოლოდ ამ პირობებში შეიძლება დარწმუნდეს მსმენელი მოთქმის გულწრფელობაში. ყველაფერი ეს იმას ნიშნავს, რომ მომთქმელი ჯერ, ასე ვთქვათ, „საქმის კურსში უნდა შევიდეს“ და მოამზადოს ნიადაგი იმისათვის, რომ არა მარტო თვითონ განეწყოს მოთქმისათვის, არამედ მსმენელებსაც გამოუქუშაოს სათანადო განწყობა. უთუოდ ესაა იმის მიზეზი, რომ ფედოსევა იგონებს ფაქტებს ადამიანის სიკოცხლის უკანასკნელი ხანიდან, იწყებს მოთქმას „დინჯად“ და შემდეგ იღებს მისი მოთქმა ამაღლებებელსა და „დიდი ზარის“ ხასიათს.

ჩვეულებრივად, ასე ნიმდინარეობს მოთქმა. არა ერთსა და ორ ხელოვანს სწორედ ამგვარად აქვს დახასიათებული ის პროცესი, რომელიც წინ უსწრებდა და ნიადაგს უმზადებდა მოთქმას. ამ შემამზადებელ საფეხურზე, მაგალითად, საგანგებოდ ჩერდება მაქსიმ გორკი თავის ნარკვევში—*„Нилушка“*.

როდესაც შინ დაბრუნებულ ფელიციტას, თავისი შვილი—ნელი უკვე გარდაცვლილი დახედება, იგი შემდგომ თავმოყრილ მეზობლებს უამბობს, თუ რა განიცადა მან და როგორ ქვითიებდა ცხედრის წინაშე. ამ თხრობის დროს ფელიციტა ისევ მოემზადა მოთქმისათვის და *„склонив голову к левому плечу, завел я шельмоватые глаза под лоб я прижав руки к груди, она принялась вопить:—Ой, да погас голубой мой ясный месяц...“*⁴¹.

პროსპერ მერიმე დაწვრილებით აღწერს კოლომბას მოთქმას. იგი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ კოლომბა წინასწარ შეთხზულ „ბალატას“ კი არ ასრულებს, არამედ დგება ცხედრის წინაშე და ფიქრობს ცოცხლებზე. მათზე, რომლებიც მიცვალებულმა დატოვა. მაშინ ადგება მას ცრემლი თვალზე და კოლომბა მღერის იპას, რაც თავში მოუვა. აი როგორ „შემზადა“ იგი მეზობლის—კარლო-ბატისტი პეტრის—დასატირებლად. პეტრის ოჯახში მისვლისას *„Коломба поцеловалась с вдовой, взяла ее за руку и оставалась несколько минут погруженною в себя с опущенными глазами. Потом она откинула назад медцаро, устремила на мертвого пристальный взгляд и, наклонясь над трупом,*

¹ М. Горький. Собрание сочинений, 1947, т. VIII, стр. 87—88.

бледная, почти как он, начала...“ კოლომბას სახეზე მკვეთრად იყო აღბეჭდილი ის განცდები, რომელთა გადმოცემაც მის ამოცანას შეადგენდა და მერიმე შენიშნავს, რომ „Pi мере того, как она импровизировала, ее лицо приняло восторженное выражение и окрашивалось прозрачным розовым оттенком....“¹

§ 128. ეს მაგალითები იმ გარემოებაზე მიუთითებენ, რომ მეტყველების ამა თუ იმ სახეობას წინ უსწრებს ადამიანის გარკვეული მდგომარეობა, მისი მომართვა სამეტყველოდ; იმისათვის, რომ ადამიანმა იმეტყველოს, უნდა ვიგულისხმოთ მისი მზაობა ამ მეტყველებისათვის. და ეს „მზაობა“, როგორც ჩანს, მარტო და საკუთრივ სამეტყველო საშუალებებს კი არ შეეხება, არამედ მთლიანად ადამიანს—დაწყებული მისი ფიზიკური მდგომარეობიდან, ვიდრე განცდათა გამოკვეთილ შინაარსამდე. ამ ნიადაგზე ხდება შესაძლებელი მეტყველების მიმდინარეობა თავისი ზუნებრივი სახით.

ეს პროცესი ძალიან მნიშვნელოვანია შემოქმედისათვის, იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ მასზე საგანგებოდ ჩერდებიან. ასე, მაგალითად, მაიაკოვსკი წერს, რომ ლექსის შეთხზვამდე „Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтобы не мешать мычанию, то помычываю быстрее в такт шагам“².

ასე რომ, მეტყველების დროს ადამიანი, პირველ ყოვლისა, ცდილობს შევიდეს თავისი გამოსახატავი საგნისა და მოვლენის წრეში. გამოსახატავი მოვლენის დასაუფლებლად, ამ „შესვლის“ უზრუნველსაყოფად, ჩვეულებრივად, საჭიროა ასე თუ ისე ხანგრძლივი პროცესი, რომელიც წინ უსწრებს მეტყველების ჩამოყალიბებას ობიექტისათვის შესატყვისი სახით.

მწერლები, საკუთარ შემოქმედებითს პროცესზე დაკვირვების შესაბამისად, აღნიშნავენ, თუ რამდენად დიდი როლი უნდა მიეკუთვნოს ამ წინასწარ მომზადებას. ა. ფაიდევევი ამბობს, რომ მწერლისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების შინაგანად მომწიფების პერიოდს, იმას, რასაც მწერალთა შორის გავრცელებული

¹ П р. М е р и м е. Избранные произведения, М. 1937, „Коломба“ пер. В. Гарушина. стр. 645—646.

² „Как делать стихи!“ Там же, стр. 409. მართალია, მაიაკოვსკის აქ ნაჩვენები აქვს, პირველ ყოვლისა, რიტმის ძიების პროცესი, მაგრამ ჩვენი საკითხისათვის, რასაკვირველია, ამაზე არ აქვს არსებითი მნიშვნელობა.

ბული გამოთქმა— „вынашивание произведения“ გამოხატავს¹.

ამავე მომენტს აღნიშნავენ, როდესაც მწერლები ამბობენ, რომ „ძალიან მნიშვნელოვანია გარკვეული საგნისათვის შესაფერისი ტონის პოვნა“², ანდა იმას, რომ ნაწარმოების წერისას „ყველაზე უკეთესია ვცადოთ საკუთარი თავის წარმოდგენა იმ სასიცოცხლო ვითარებაში, რომელზედაც ლაპარაკიაო“³.

ამ წინასწარი შემზადების მნიშვნელობა თავს იჩენს საყოველთაოდ ცნობილ დაკვირვებებში. მაგალითად, საჯაროდ სიტყვის წარმოთქმისას ორატორი ერთგვარად ამზადებს ნიადაგს იმისათვის, რომ იგი მოისმინონ; ჩვეულებრივად, იგი პირველად იწყებს მიმართვით, საკითხის განსახილველად ნიადაგის შემზადებით, ე. ი. თვით საკითხის არსებით მხარეს კი არ გვიდგენს, არამედ გვაშადებს მის მოსაწოდებლად. ასეთი მიდგომა არა მარტო გავრცელებულია, არამედ იგი სავსებით გაცნობიერებულია და დიდი ხანია, რაც რეკომენდირებულია ორატორულ ხელოვნებაში. ამასვე მიუთითებს ისიც, რომ, ჩვეულებრივად, სიტყვას იწყებენ დაბალი ხმით, რათა თანდათანობით გადმონაცვლებინონ მსმენელს თავის პოზიციაზე და შექდეგ გაიტაცონ იმ გზაზე, რომელიც მიზნის მიღწევას უზრუნველყოფს. ამავე ამოცანას ემსახურება მოძრაობათა რიგი—მიმიკა, ქესტიკულაცია და გარკვეული პოზა, რომლებიც კიდევ უსწრებენ და თანაც ახლავან მეტყველების მთელ მიმდინარეობას.

ამიტომაა, რომ ერთი და იგივე ფაქტი თუ ვითარება ხშირად ერთობ განსხვავებულადაც კი წარმოდგება ხოლმე ადამიანის წინაშე იმის მიხედვით, თუ როგორ ფონზე და როგორ გარემოში გავიარებთ მას. ეს ფონი და გარემო სახეშეცვლილად გვაწვდიან, თავისდა შესაფერისად გვიდგენენ ამ ფაქტებსა და ვითარებას.

ერთი სიტყვით, ამა თუ იმ სახის მეტყველების პროცესი გულისხმობს ადამიანის ჩაყენებას გარკვეულ მდგომარეობაში. ეს უკანასკნელი მიუთითებს იმაზე, თუ რა გზით უნდა წავიდეს მეტყველება, როგორი სიტყვიერი საშუალებები უნდა იქნეს გამოყენებული და იმაზედაც კი, თუ როგორ უნდა იქნეს გააზრებული მოცემული მასალა.

როგორც ჩანს, მეტყველების მიმდინარეობის ხასიათი დიდად არის განსაზღვრული იმ მდგომარეობით, რომელშიაც ადამიანი

¹ А. Фадеев. „Мой литературный опыт—начинающему автору“, сб. „О писательском труде“, М., 1953, стр. 234.

² А. Макаренко. „Беседа с начинающими писателями“, იქვე, 83-112.

³ К. Симонов. Перед первой страницей. იქვე, გვ. 220

იმყოფება. ამ მდგომარეობის ფონზე აღიქმება და გაიაზრება მეტყველების შინაარსი. ე. ი. ის ვითარება, რომელიც მიცემულია პიროვნებისათვის, თავისთავთან მიმსგავსებულ სახეს აძლევს მეტყველების მთელს პროცესსა და მასში წარმოდგენილ გამოთქმებს.

§ 129. მაგრამ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ არაფერი აბრკოლებს ამ მიმსგავსების შესაძლებლობას. პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ მეტყველების მიმდინარეობის განმსაზღვრელი ვითარება იცვლება—და ხანდახან თვით მეტყველისათვის შეუმჩნეველადაც კი! გარდა ამისა, ურთიერთისაგან მკვეთრად განსხვავებული მასალა, რომელიც მეტყველების შინაარსად გამოდის, უბიძგებს ადამიანს სხვადასხვაგვარი, შინაარსთა შესაბამისი მეტყველებითი ფორმის გამოძებნისაკენ. ასე რომ, მიმსგავსების პროცესის შეფერხებადარღვევა აუცილებელია, რამდენადაც ვითარების მრავალსახეობას ადამიანმა თავისი მეტყველების მრავალფეროვნებითაც უნდა უპასუხოს. ამ მიმართულებით იჩენს თავს ცალკეული ადამიანის, როგორც მეტყველი არსების, შემოქმედებითი თავისებურებებიც.

ნათქვამიდან გამომდინარეობს, რომ მეტყველების ფიქსირებული ფორმა მაშინ ამოტივტივდება, როდესაც საერთოდ შესაფერისი პირობები აღმოჩნდება, მაგრამ მისი ხელახალი მიღება-არმიღება, დიდად არის განსაზღვრული როგორც კონკრეტული გარე-ვითარებით, ისე მეტყველის ინდივიდუალობით, მისი აქტიური ლექსიკურ-ფრაზეოლოგიური მარაგით, მისი მიზანდასახულობით.

ამ პირობებში მიმდინარეობს შინაგანი ქიდილი მეტყველების ამ ორ სტილურ ტენდენციას შორის. და უნდა ვიფიქროთ, რომ სწორედ მათ ამგვარ მოქმედებაში ჩანს მეტყველების სტილის სისტემურობა, რომელშიაც,—ისევე როგორც ყოველ სისტემაში,—ველაფერი ურთიერშეპირობებული და ურთიერთდაკავშირებულია.

საფიქრო მართა
•

საინტელექტუალური მემკვიდრეობის
ზოგადი სახელმწიფო პოლიტიტიკა

წინასწარი შენიშვნები

§ 130. აქამდე ჩვენ ვეხებოდით მეტყველების სტილის საკითხებს, საზოგადოდ ვახასიათებდით იმ ტენდენციებს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, წამყვან როლს ასრულებენ მეტყველების პროცესში. როგორც დავინახეთ, ამ მსჯელობის ამოსავალი იყო არა რომელიმე მწერლის თხზულება მთლიანად, არამედ ისეთი მასალა, რომელიც გარკვეული თვალსაზრისის შესაბამისად იყო შერჩეული სხვადასხვა მწერლის თხზულებათაგან. ე. ი. აქამდე, ასე ვთქვათ, პორიზონტალურ პლანში წარმოებული დაკვირვების შედეგები იყო გადმოცემული.

მაგრამ საინტერესოა, თუ რამდენად იქნება ნათელყოფილი კონკრეტული მწერლის სტილი, როდესაც მას ზემოგადმოცემულ ტენდენციათა მოქმედების თვალსაზრისით მივუღებთ. მაშასადამე, გასარკვევია, თუ როგორი იქნება შედეგები, როდესაც სტილის კვლევას ვერტიკალური განკვეთით წარვმართავთ, ე. ი. ერთი მწერლის მეტყველებას ანდა ერთ ნაწარმოებს დავაკვირდებით, მისი სტილის სიღრმეს გავყვებით და მასში ჩაეხედავთ.

ამ უკანასკნელი გარემოებითაა განსაზღვრული, ერთი მხრივ, იმის საჭიროება რომ ვნახოთ, თუ რა სახით პოულობს თავის გამოხატულებას უკვე გარკვეული, რომელიმე მწერლის მიერ უკვე მიღებული სტილისტური მიდგომა სხვა მწერლის შემოქმედებაში და, მეორე მხრივ, აქედანვე გამომდინარეობს იმის აუცილებლობა, რომ ჩატარდეს ამა თუ იმ კონკრეტული ნაწარმოების სტილისტიკური ანალიზი.

შესაბამისად ამ ამოცანისა, ქვემოთ ჩვენ შევეხებით ქართული ლიტერატურული სინამდვილიდან აღებულ რამდენიმე საკითხს.

**რომანტიკულ და რეალისტურ სტილთა ურთიერთობის ისტორიიდან
ქართულ ლიტერატურაში**

§ 131. სტილის ცნება ლიტერატურათმცოდნეობაში ძალიან ფართო შინაარსს მოიცავს: ხშირად იგი პირდაპირ ფარავს და ენაცვლება იმას, რასაც მიმართულებას უწოდებენ. მაგალითად, როდესაც ლაპარაკობენ კლასიციკურ, რომანტიკულ, რეალისტურ... სტილთა შესახებ, ამ მიმართულების წარმომადგენელთა მხოლოდ ენობრივი საშუალებები კი არა აქვთ მხედველობაში, არამედ თითქმის ყველა მომენტი—დაწყებული მსოფლმხედველობიდან, ვიდრე კონკრეტულ ენობრივ-მხატვრულ ნიშნებამდე. ასეთ შემთხვევაში „სტილი“ გაგებულია როგორც ხელოვანთა გარკვეული ჯგუფის თავისებურებათა ერთობლიობა. ეს გარემოება არ ქმნის დაბრკოლებას, რათა ვილაპარაკოთ ცალკეული მწერლის (ანდა ამა თუ იმ ნაწარმოების) სტილზე, ოღონდ უკანასკნელი უნდა განვიხილოთ როგორც მიმართულებისათვის დამახასიათებელ ნიშანთა გამოვლინება¹.

როდესაც ამ თვალსაზრისით უდგებიან მთელი ლიტერატურული ცხოვრების შესწავლას, მაშინ უპირველესი ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ გამოიყოს დროითი მონაკვეთების ან ხელოვანთა ჯგუფების ურთიერთგანმასხვავებელი ნიშნები. ამ ნიშნებზე დაყრდნობით ხდება შესაძლებელი მსჯელობა სხვადასხვა სტილის არსებობის სასარგებლოდ.

§ 132. სტილთა შორის განსხვავების ერთ-ერთ და წამყვან მომენტად მსოფლმხედველობრივი მომენტი მიჩნეული: იმის მიხედვით, თუ ხელოვანი რაწაირ თვალსაზრისს იზიარებს და იცავს, იმის მიხედვით, თუ როგორ უდგება იგი მოვლენათა შეფასებას, ჩვენ საქმე გვაქვს სხვადასხვაგვარ სტილთან. საზოგადოდ—ეს ასეა, მაგრამ თავისთავად ეს მართებული დებულება შესაძლებელია წინააღ-

¹ ამის შესახებ ბოლო ხანებში გამოქვეყნებული ლიტერატურიდან იხ., მაგალითად, А. И. Ефимов, История русского литературного языка. Курс лекций, М., 1954, განსაკუთრებით XIV ლექცია.

მდგომარეობაშიც კი მოვიდეს ფაქტიურ ვითარებასთან, თუკი მას სქე-
მატურად გავიგებთ და ანგარიშს არ გავუწევთ ამა თუ იმ სტილის
ჩამოყალიბება-განსაზღვრაში მონაწილე სხვა მომენტებსაც.

ამ დებულების სქემატური გაგების შედეგი იქნება შიშველი
დასკვნა, რომ, რაკი ხელოვანი გარკვეულ სოციალურ-პოლიტიკურ
თვალსაზრისზე დგას, რითაც იგი გამოირჩევა მეორე ხელოვანისა-
გან, მაშასადამე, პირველის სტილიც გამოირჩევა მეორე ხელოვანის
სტილისაგან ანდა კიდევ უპირისპირდება მას

§ 133. სინამდვილეში კი შესაძლებელია ეს სრულიადაც არ იყოს
ასე. ამგვარი დასკვნა ვერ გამოხატავს ფაქტიურ მდგომარეობას, რად-
გან ა) ერთი და იმავე მსოფლმხედველობის მქონე მწერლები სტი-
ლის მხრივ ხშირად ერთიმეორისაგან დიდად განსხვავდებიან ანუ
სხვადასხვა სტილით შესრულებულ ნაწარმოებთა ავტორები ხში-
რად ერთსა და იმავე მსოფლმხედველობრივ პრინციპზე დგანან;
ბ) განსხვავებული (ანდა დაპირისპირებული) მსოფლმხედველობით
აღქურავილი ხელოვანები არაიშვიათად მსგავსი სტილით წერენ;
გ) ზოგჯერ წინააღმდეგობაა ხელოვანის მსოფლმხედველობასა და
მისსავე მხატვრულ მეთოდს შორის, რაც ნაწარმოების სტილშიც
მკლანდება და, ბოლოს, დ) ერთი და იგივე მწერალი სხვადასხვა
სტილით შესრულებულ ნაწარმოებებს გვაწვდის.

ასეთი ვითარება დამახასიათებელია ლიტერატურული ცხოვ-
რებისათვის. ამის გამოხატულებაა, მაგალითად, ის, რომ რომან-
ტიკული სტილის სფეროში არიან მოქცეულნი, ერთი მხრივ, ბაი-
რონი და შელი, ვ. ჰუგო. პირველი პერიოდის პუშკინი და
ნიკ. ბარათაშვილი, ხოლო მეორე მხრივ, კოლრიდჯი და
ვორდსვორტი, ლამარტინი და ყუჟოვსკი, ალ. ჭავჭავაძე
და ვახტანგ ორბელიანი... ყველა ესენი რომანტიკული
სტილის მწერლებად არიან მიჩნეულნი, თუმცა ამ ორი ჯგუფის
მწერალთა მსოფლმხედველობაში არსებით განსხვავება-დაპირისპი-
რებას აღნიშნავენ. რასაკვირველია, ანალოგიური სურათია რეა-
ლისტური სტილის სფეროში, რამდენადაც რეალისტების სახელ-
წოდებით არიან გაერთიანებულნი მსოფლმხედველობრივად ერთი-
მეორისაგან დიდად განსხვავებული მწერლები (მაგალითად, ნეკ-
რასოვი და დოსტოეფსკი).

§ 134. ამასთანავე, ისიც აღსანიშნავია, რომ ერთი ლიტერა-
ტურული სტილი მეორისაგან არ არის გამიჯნული გაუვალე კედ-
ლით. ეს რომ ასე არ იყოს, მაშინ სრულიად გაუგებარი იქნებო-
და, მაგალითად, ის ფაქტი, რომ მრავალი რეალისტური თხზულება
რომანტიკული სტილისათვის დამახასიათებელ მხარეებს შეიცავს
და, პირიქით, მრავალი რომანტიკოსის თხზულებაში რეალისტური

სტილის ფენასაც ვამჩნევთ. ამნაირი მიდგომის გარეშე ვერ ავხსნით იმ გარემოებას, რომ, მაგალითად, სოციალისტური რეალიზმი შეიცავს რომანტიკულისა და კრიტიკული რეალიზმის სტილთა რიგ თავისებურებას.

ზემონათქვამით ჩვენ იმის აღნიშვნა გვინდა, რომ, მართალია, სტილში ჩანს მწერალთა მსოფლმხედველობაში არსებული განსხვავება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შესაძლებელია დიდი სტილებრივი მსგავსებაც იყოს იმ მწერალთა შორის, რომლებიც მსოფლმხედველობრივად სრულიადაც არ არიან მახლობელნი. თავისთავად ეს მოვლენა სრულიადაც არ არის გაუგებარი: რამდენადაც სტილი მწერლის თვალსაზრისის ენობრივი გამოსახულებებაა, სრულიადაც არ არის აუცილებელი რომ სხვადასხვა თვალსაზრისით უთუოდ სხვადასხვა ენით იქნეს მოწოდებული. პირიქით, მათ შორის მსგავსება სიახლოვეა აუცილებელი, რადგან უამისოდ შეფერხდებოდა ურთიერთგაგება.

§ 135. ამასთანავე, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ლიტერატურული პროცესი ერთიანი პროცესია იმ აზრით, რომ მისი განვითარების შემდგომი საფეხური ასე თუ ისე ითვალისწინებს და ითვისებს ლიტერატურული პროცესის წინა საფეხურის სტილისტურ მიღწევებს, ეყრდნობა მათ და ხშირად მათვე იყენებს ადრე განმტკიცებული მსოფლმხედველობის საწინააღმდეგოდ. ეს საერთოდ ასეა, მაგრამ უფრო თვალნათლივ მკლავდებდა ეს გარემოება სატირული ლიტერატურის, კერძოდ კი, პაროდების არსებობის ფაქტში. ერთი სიტყვით, უნდა ვცნოთ, რომ ლიტერატურული მოვლენა მეტად რთული ფენომენია, რომლის საბოლოო გაფორმებაშიც ნაირ-ნაირი ლიტერატურული სტილი მონაწილეობს.

ჩვენი მიზანი ამჟამად იმაში მდგომარეობს, რომ ზემოაღნიშნული თვალსაზრისით განვიხილოთ, თუ როგორი იყო ფაქტიური მდგომარეობა მეცხრამეტე საუკუნის მესამოცე წლების ქართულ ლიტერატურაში; გათვალისწინებულ უნდა იქნეს, თუ რა სახით წარმოუდგება თანამედროვე ისტორიკოსს ის ურთიერთობა, რომელიც მესამოცე წლების ქართველ ლიტერატორთა შორის არსებობდა. კერძოდ, ჩვენი მიზანია იმის გათვალისწინება, თუ რით უახლოვდებოდნენ და შორდებოდნენ მესამოცე წლებში გამოსული დიდი ქართველი მწერლები წინა თაობის შეხედულებებს და მათ ლიტერატურულ სტილს.

§ 136. ქართული ლიტერატურისა და აზროვნების ისტორიკოსები ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ მესამოცე წლებში დაიწყო ბრძოლა ძველსა და ახალ თაობას შორის; თაობათა ამ დამოკიდებუ-

ლებას ისინი, ჩვეულებრივ, „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლას“ უწოდებენ¹. ამ სახელწოდებით გაერთიანებულია რიგი ფაქტები, რომლებიც დადასტურებულია მესამოცე წლების არა მარტო ლიტერატურული, არამედ სოციალურ-ეკონომიური აზროვნების სფეროშიც.

რა დანიშნულება აქვს ამ სახელწოდების, „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლის“ ცნების შემოღებას?

ამ ცნების შემოღებას მაინცდამაინც მესამოცე წლების დასახასიათებლად ის დანიშნულება აქვს, რომ ერთიმეორისათვის უცხოდ ჩაითვალოს ორი ხანა: მესამოცე წლებამდე და მესამოცე წლები; „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლის“ ცნება გულისხმობს, რომ „შვილებმა“ უარი განაცხადეს ძველი თაობისაგან, „მამათაგან“ მემკვიდრეობის მიღებაზე. ერთი სიტყვით, ეს ცნება გულისხმობს, რომ „შვილები“ არ წარმოადგენენ „მამათა“ მემკვიდრეებს, რომ „შვილები“ და „მამები“ ერთიმეორის უარყოფელნი არიან. თუ „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლის“ ცნებაში სწორედ ასეთ შინაარსს არ ვიგულისხმებთ, მაშინ იგი მაინცდამაინც მესამოცე წლების დასახასიათებლად კი არა, არამედ ყოველ ხანაში არსებული და მიმდინარე ბრძოლის დასახასიათებლად უნდა გამოვიყენოთ. მაშინ გამოვა, რომ „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლას ადგილი აქვს არა მარტო მესამოცე წლებში, არამედ ქვეყნის ისტორიის მთელ მანძილზე. მაგრამ ამას არავინ ამბობს, როდესაც „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლაზე ლაპარაკობენ, სწორედ XIX საუკუნის მესამოცე წლებს გულისხმობენ. ამგვარად, „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლის“ ცნებას ის აზრი აქვს, რომ მე-19 საუკუნის ქართული აზროვნება წარმოადგენს არა როგორც ერთი მთლიანობა (რომელიც მთლიანობაა, მიუხედავად შინაგანი წინააღმდეგობა-განსხვავებულებებისა), არამედ, როგორც ისეთი პროცესი, რომლის შეორენახევაარი უარყოფს პირველ ნახევარს².

¹ იხ., მაგ., არჩილ ჯორჯაძე, თხზულებანი, წიგნი 5, მასალები ქართული ინტელიგენციის ისტორიისათვის, აგრეთვე, წიგნი 2, გვ. 8; ს. ხუნდაძე, სოციალიზმის ისტორიისათვის საქართველოში, ტ. 1; შ. რადიანი, ახალი ქართული ლიტერატურა, თბილისი, 1954, გვ. 222—241; პ. გუგუშვილი, ქართული ჟურნალისტიკა, ტ. 1, თბ., 1941, სხვადასხვა ავტორის წერილი „ილია ქვეკავადის საიუბილეო კრებულში“, თბ., 1939 წ., თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამოცემა; მიხ. ხანდუკელი, ახალი ქართული ლიტერატურა, ტომი II, 1953, გვ. 191—215.

² ამგვარად მსჯელობენ შ. რადიანი, პ. გუგუშვილი („ქართული ჟურნალისტიკა“, თავი—„მამები“ და „შვილები“) და სხვ. ცნობისათვის: არჩილ ჯორჯაძე აღნიშნავს, რომ 1861 და 1862 წლებში ორი დაპირისპირებული მიმართულება ჯერ კიდევ განუყრელნი იყვნენ, ჩხუბსა და ვიავგალახში სცხოვ-

ბრძოლა თაობათა შორის, ქართული ლიტერატურისა და აზროვნების შემსწავლელთა მიხედვით, რიგი საკითხის ირგვლივ იყო გაშლილი.

§ 137. ასეთ საკითხთა შორის, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღების ცენტრში მოექცა და დაძაბული კამათის საგანი გახდა სალიტერატურო ქართული ენის საკითხი. გარდა სალიტერატურო ენის საკითხისა, აღნიშნავენ, რომ თაობათა ბრძოლას ადგილი ჰქონდა: ა) უცხოურისადმი დამოკიდებულების საკითხში, ბ) სოციალური წყობისა და ტრადიციებისადმი დამოკიდებულების საკითხში, გ) ქვეყნის მომავლის საკითხში და ზოგ სხვა საკითხშიც.

§ 138. ამ საკითხების გარშემო გამართული კამათის გათვალისწინების საფუძველზე ჩვენი ლიტერატურისა და აზროვნების ისტორიკოსები გარკვეულ თეორიას ქმნიან. ასე, მაგ., არჩილ ჯორჯაძე წერდა (თხზულებანი, წიგნი 5, გვ. 50), რომ „ცისკარში“ ჩვენ მოწმენი ვხვდებით ფრიად საინტერესო საზოგადოებრივ მოვლენისა, ჩვენს წინ ნელ-ნელა იშლება სურათი ძველისა და ახლის შეტაკებისა: „შვილების“ და „მამების“ ერთმანეთის გაუგებრობისა. საყურადღებოა, რომ პირველად ეს შეუთანხმებლობა აღმოჩნდა წმინდა ლიტერატურულ ხიდავაზე, ერთმანეთს ენის უვარგისობას უწუნებენ. მაგრამ თანდათან გამოირკვა ღრმა და გაუვალაი უფსკრული ორ მსოფლმხედველობათა შორის. ძველ საქართველოს წინაშე ჩნდება ახალი ძალა, რომელსაც შეაქვს არა თუ ახალი ენა, ახალი აზრიც, ახალი გრძნობა და ახალი იდეალები“.

ამგვარადვე ახასიათებს საქმის ვითარებას სიმონ ხუნდაძე. იგი წერს (სოციალიზმის ისტორია საქართველოში, ტომი 1, გვ. 66): „ილია ჭავჭავაძის გალაშქრება ანტონ კათალიკოზის „კატელორიების“ წინააღმდეგ იყო ბრძოლა ახალი პროგრესიული სოციალ-პოლიტიკური იდეალებისა საუკუნეებით განმტკიცებული დახვესებული სქოლასტიკური აზროვნების წინააღმდეგ“. უფრო მკაფიოდ (იქვე, გვ. 67): „ბურჟუაზიულმა აზროვნებამ ჩვენში, აღნიშნულ ეპოქაში, ორჯერ სცადა თავისი სამოღვაწეო პროგრამის წამოყენება: პირველად 1861—63 წლებში, როდესაც ილია ჭავჭავაძის ჯგუფი სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა;“

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, საყოველთაოდ გავრცელებულია აზრი, რომ მესამოცე წლებში დაიწყო ბრძოლა თაობათა შორის და რომ ეს ბრძოლა შეეხო თითქმის ყველა ძირითად საკითხს. განმტკიცებული აზრის თანახმად, ახალი თაობა ძველისაგან პ რ ი ნ-

რობდნენ ერთ კერძვეშ, ხოლო 1863 წლიდან, „საქართველოს მოამბის“ დაარსებიდან, გაიყარნენ, განშორდნენ, უკვე დარაზმდნენ და შეიქნა „თაობათა“ ბრძოლა“ (იხ. თხზულებანი. წიგნი 5, გვ. 52)

ციპულად განსხვავებულ პოზიციას დაადგა; ამიტომ შეიძლება და კიდევ უნდა ეწოდოს ამ უთანხმოებას „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლა.

ასეთი აზრია გამოთქმული იმ დავის შესახებ, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ჩვენში მესამოცე წლებში. ამ აზრს შეიძლება პირდაპირ „მამათა და „შვილთა ბრძოლის“ თეორია ვუწოდოთ.

§ 139. ამ თეორიას სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ქართული ლიტერატურისა და აზროვნების განვითარების ისტორიისათვის. ამ თეორიიდან ბუნებრივი აუცილებლობით გამომდინარეობს დასკვნა, რომ მესამოცე წლების შემდეგდროინდელი ლიტერატურა უარყოფს აღრინდელი ლიტერატურის, „მამათა“ ლიტერატურის მონაპოვარს, მის ღირსებასა და მნიშვნელობას; ამ თეორიის მიხედვით, „შვილთა“ ლიტერატურაში დაგმობილია არსებითი მხარე „მამათა“ ლიტერატურისა; თანამიმდევრულად თუ ვიმსჯელებთ, ამ თეორიის მიხედვით გამოდის, მიუხედავად იმისა, გვინდა თუ არა ასეთი დასკვნის გამოტანა, რომ მესამოცე წლების ლიტერატურა უარყოფს იმ ტრადიციებს, რომლებიც აღრინდელი ქართული ლიტერატურისათვის იყო დამახასიათებელი; გამოდის, რომ მესამოცეწლები უარყოფენ აღრინდელი ლიტერატურის პოზიტიურ მნიშვნელობას. რაკი მესამოცე წლებში დადასტურებული უთანხმოება გააგებულ უნდა იქნეს, როგორც ბრძოლა თაობათა შორის, ამ თეორიის საფუძველზე უნდა ვაღიაროთ, რომ, მაგ., გრ. ორბელიანის და სხვათა მემკვიდრეობა არ არის ის ნიადაგი, რომელზედაც ილიასა, აკაკისა და სხვა მესამოცეწლებთა შემოქმედება აღმოცენდა; უნდა ვაღიაროთ, რომ ე. წ. „მამათა“ შემოქმედება არ ასაზრდოებს „შვილთა“ შემოქმედებას; უნდა ჩავთვალოთ, რომ „მამათა“ შემოქმედებას პოზიტიური მნიშვნელობა არ ჰქონდა ახალი თაობისათვის. ასეთი დასკვნა არათუ მოსალოდნელია, არამედ აუცილებელიცაა. თუ ასეთ დასკვნას არ გამოვიტანთ, მაშინ ყოველგვარი აზრი ექარგება „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლის“ თეორიას, როგორც გარკვეული ლიტერატურულ-ისტორიული ვითარების თეორიას; მაშინ ყოველი უთანხმოება, რომელსაც კი ჩვენ ვამჩნევთ, ყოველი დაეა, რომელიც გავრცელებულ ლიტერატურულ შეხედულებებსა და ახალ, ჯერ კიდევ წელგაუმაგრებელ შეხედულებებს შორის შეინიშნება, „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლად უნდა გამოვაცხადოთ. მაგრამ ეს კი უკვე იმას შიასწავებს, რომ ეს თეორია გარკვეული,

კონკრეტულ-ისტორიული ვითარების გამოხატველად აღარ შეიძლება ჩაითვალოს.¹

ასეთია თეორია „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლისა“ და ასეთი დასკვნები შეიძლება გამოვიტანოთ ამ თეორიის ნიადაგზე, თუ მას ბოლომდე გავყვებით.

როგორც უკვე აღინიშნა, ეს თეორია გარკვეული ისტორიული ვითარების თეორიაა, მაგრამ ამ თეორიას ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა და აქვს ჩვენი ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი აზროვნების შემდგომი საფეხურის გააზრებისათვის. უკვე ითქვა, თუ რანაირად წარმოვიდგენს ეს თეორია მესამოცე წლებისა და შემდეგდროინდელ ლიტერატურულ-იდეურ ცხოვრებას.²

§ 140. როგორც ვხედავთ, ეს თეორია კონკრეტულ-ისტორიული ვითარების ახსნას ისახავს მიზნად. მაგრამ იგი ისტორიკოსისათვის მიუღებელ ერთ შეცდომას უშვებს. ეს შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ მას სარწმუნოდ მიუღია ის კვალიფიკაცია, რომელიც მესამოცე წლების ჩვენმა მოლვაწეებმა თავიანთ საზოგადოებრივ მოლვაწეობას მისცეს. „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლის“ თეორიის დამცველებმა აღარ გაუწიეს ანგარიში იმ გარემოებას, რომ მაშინდელი ვითარების უშუალო მონაწილენი შეიძლება სუბიექტურნი აღმოჩენილიყვნენ და ისტორიული პერსპექტივის დაცვავერ მოეხერხებინათ. ეს თეორია მაშინდელი მოლვაწეების თვითშეთასებას ენდო. ასეთი გზა შეუწყნარებელია ისტორიკოსისათვის. ამგვარი გზის შეცდომაზე მიუთითებდა მარქსი ისტორიკოსს, როდესაც წინასიტყვაობაში „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ წერდა, რომ როგორც არ შეიძლება იმსჯელო ცალკეულადამიანზე იმის მიხედვით, თუ რას ფიქრობს იგი საკუთარ თავზე, ასევე არ შეიძლება მსჯელობა ასეთ გადატრიალების ეპოქაზე მისი ცნობიერების მიხედვით.²

¹ ეს უკანასკნელი გარემოება არ ჰქონდა გათვალისწინებული, მაგ, არ ჩილჯორჯადეს, როდესაც ამბობდა, რომ „მეოთხმოცე წლებში ისევ დაიწყო „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლა“ (იხ. „თხზულებანი“, წიგნი 2, ტფ., 1911. წ. გვ. 51).

² კიდევ გავიხსენოთ: არჩილ ჯორჯადე ამ ხანაზე წერს („თხზულებანი“, წიგნი 5, გვ. 57): „სქოლასტიკა და თავისუფალი მსჯელობა შეეხნენ ერთმანეთს. ეს იყო პატარა მასშტაბით, ქართველთა ცხოვრების პირობებთან შეგუებით, რეფორმაციის დროის აფრიალება ახალ საქართველოს სახის და ვინაობის გამოსარკვევად“, ანდა (იქვე, გვ. 53): „ამ წერილს (ლაპარაკია ილიას წერილზე რევ. ერისთავის შესახებ—გ. კ.) ისეთი გახმაურება ჰქონდა ქართველ მწერალთა წრეებში, თითქოს კარგად გატენილი ყუმბარა „გასკდაო“. ანალოგიურად ასკენის პ. გუგუშვილიც („ქართ. ეურნ.“ გვ. 244): „ილია ჭავჭავაძის ხსენებული კრიტიკული წერილი ყუმბარასავეთ გასკდა.“

² მარქსი. „პოლიტ. ეკონ. კრიტიკისათვის“, წინასიტყვაობა, ქართ. თარგმანი, 1932 წ., გვ. 41.

§ 141. გარდა ამისა, ისტორიის მანძილზე, ამა თუ იმ ისტორიულ ვითარებაში, მრავალნაირ ფაქტს ვხვდებით. ისტორიკოსის ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ფაქტთა ამ მრავალგვარობაში გაერკვეს და მათგან ის ფაქტები შეარჩიოს, რომელთაც ისტორიის შემდგომი მსვლელობისათვის აქვთ მნიშვნელობა; ყოველი ფაქტი როდი იქცევის ისტორიკოსის ყურადღებას, არამედ მხოლოდ ისეთი, რომელიც ღირებულებას წარმოადგენს შემდგომი ვითარებისათვის. სწორედ ასეთი შესწავლა ნამდვილი მეცნიერული შესწავლა და ამ აზრით ამბობდა მარქსი, რომ ყველა მეცნიერება ისტორიულ მეცნიერებას წარმოადგენს¹. მარქსი ამბობს, რომ მეცნიერება შეიძლება ეწოდოს მხოლოდ იმ შესწავლას, რომელიც იკვლევს განვითარების კანონებს, იმ ტენდენციებს, „რომლებიც მოქმედებენ და ხორციელდებიან რკინისებური აუცილებლობით“². თუ ასეთი მიდგომა არ განსაზღვრავს ისტორიკოსის მუშაობას, მაშინ მოსალოდნელია, რომ ამა თუ იმ ფაქტს გადაჭარბებული მნიშვნელობა მიენიჭოს, ადვილად შესაძლებელი, რომ ამა თუ იმ ვითარების ობიექტური ისტორიული შეფასება ველარ მოხერხდეს. ამიტომაცაა, რომ ისტორიკოსი ბრმად არ ეყრდნობა ფაქტების იმ შეფასებას, რომელიც მათ ამა თუ იმ ხანაში მიიღეს; ისტორიკოსი ამ ფაქტების ობიექტურ გადაფასებას ახდენს, ისტორიისათვის მათ ობიექტურ ღირებულებას ამოწმებს. ამიტომაცაა, რომ ამა თუ იმ ვითარებაში გარკვეული ფაქტებისათვის მინიჭებული წონა ისტორიკოსის ხელახალი შემოწმების საგანია. ისტორიკოსისათვის ის კი არ არის საველდებულო, რომ უქვევლად ისე შეაფასოს ფაქტი, როგორაც იგი თავისი არსებობის ხანაში ფასდებოდა, არამედ ისტორიკოსის ამოცანაა ფაქტების ისტორიული მნიშვნელობა დაინახოს, მათი შეფასება ისტორიული პერსპექტივის თვალთ მოახდინოს და, მაშასადამე, ბრმად არ ენდოს მათ თანამედროვე შეფასებას. ისტორიკოსისათვის არსებითი მნიშვნელობა იმ ფაქტებს აქვთ, რომელნიც არსებობას განაგრძობენ მით, რომ თავის ზეგავლენას ნამდვილად ამჩნევენ შემდგომ ხანასაც.

§ 142. რა საკითხებმა გამოიწვიეს დავა მესამოცე წლებში? როგორ მიდინარეობდა ეს დავა და შეიძლება თუ არა ისტორიკოსმა იგი „თაობათა გაყრად“ გამოაცხადოს, მასზე „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლის“ თეორია აავოს?

¹ კ. მარქსი. „პოლიტ. ეკონ. კრიტიკისათვის“, წინასიტყვაობა, ქართ. თარგმანი, 1932 წ., გვ. 24.

² კ. მარქსი. „კაპიტალი“, წინასიტყვაობა პირველი გამოცემისა, ქართ. თარგმანი, 1930 წ., გვ. 111.

§ 143. დავის საგანი, როგორც ცნობილია, გახდა, უპირველეს ყოვლისა, ძველი ასოების გამოყენების საკითხი. ილია ჭავჭავაძე ზედმეტად მიიჩნევდა ამ ასოებს (უ, ც, ჯ ჯ ე) იმ მოტივით, რომ მათი შესატყვისი ბგერები ახლა მეტყველებას აღარ გააჩნიაო. ამ ასოების დამკველად გამოვიდა ზოგიერთი იმდროინდელი მოღვაწე (მაგ., ბ. ჯორჯაძისა). ცოტა მოგვიანებით (1864 წ.) ეს დავა ბ. ქართლელმა (დომ. ყიფიანმა) არსებით საკითხზე დაეად არ ჩასთვალა, იგი მან ჩხირკედლაობად მიიჩნია და ნაცარქექიობად გამოაცხადა¹.

ფაქტიურადაც, „ცისკარში“ ილიას სტატიის („ორიოდე სიტყვა თ. რევზ შალვას ძის ერისთავის მიერ კაზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა“) გამოქვეყნებამდე იბეჭდებოდა ისეთი მასალა, სადაც ამ ასოების გამოყენების წესი დაცული არაა, ზოგჯერ იხმარება და ზოგჯერ არა². განსაკუთრებული სიჯიუტე „ცისკარს“ ამ მხრივ არ გამოუჩენია—და კიდევ რომ გამოეჩინა—ეს იქნებოდა მხოლოდ ჯიუტობა, რომელსაც გადაჭარბებული მნიშვნელობა არ უნდა მივაწეროთ. ამას იმდენი მნიშვნელობა არა აქვს. ფაქტიურად ეს ასოები მიდიოდნენ ჩვენი სალიტერატურო ენიდან. ილია ჭავჭავაძის დამსახურება აქ იმაში მდგომარეობს, რომ მან გამოაცხადა—მისთვის დამახასიათებელი მკაცრი ტონით—ამ ასოების ხმარების ზედმეტობა. ილიას მიერ ამ ფაქტის აღნიშვნა, რასაკვირველია, სრულიადაც არ ნიშნავდა იმას, რომ შემდგომში საჭირო იყო შეუპოვარი ბრძოლა მის გასაფრცხვლებლად და დასამკვიდრებლად. არა. ილიამ, როგორც მწერალმა, გააცნობიერა და დაასაბუთა თავის შემოქმედებითს პროდუქციაში ის პროცესი, რომელიც ადრევე იყო დაწყებული, პროცესი, რომელმაც თავი იჩინა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სხვა პირთა ნაწერებშიც—ილიაზე ადრე.

მაგრამ ასეც რომ არ იყოს, ამა თუ იმ ასოს ხმარება არხმარების საკითხი ხომ სრულიად არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ ვი-

¹ იხ. „ცისკარი“, 1864, № 1, ბ ა ქ ა რ ქ ა რ თ ლ ე ლ ი ს ს ტ ა ტ ი ა — „ჩუშნი ნაცარქექიები“. ამ წერილში ავტორი უმოქმედობაზე ჩივის. იგი წერს: „რა უბედურნი ვართ!“ ყველას სძინავსო“ (გვ. 61). შემდეგ იგი მიმართავს იუმორს, ანბანთგანჩინებას აწყობს, კამათს მართავს ასოთა შორის მათი საჭიროების შესახებ. ასოებს გამოაქვთ, მაგ., „ფ“-ს შესახებ დადგენილება, რომ იგი ახალია, ნახევარი საუკუნეა რაც შემოიტანეს და დარჩეს დროებით, ვიდრე ლიტერატურაში მავის „საოცებლობას ან ურგებობას დაინახავენო“.

² ამ მიზნისათვის საკმარისია კ ე რ ე ს ე ლ ი ძ ი ს და მ ო ლ ა ყ ბ ი ს წერილების გადათვლიერება 1857 წლ. „ცისკარში“. შდრ., აგრეთვე აღ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს წერილი—„რამდენიმე სიტყვა გაყრის კამედიაზედ“. „ცისკარი“, 1857, № 9 და მისი სხვა წერილებიც.

ლაპარაკით „თაობათა გაყრაზე“, „მამათა“ და „შვილთა“ ბრძოლაზე ეს სრულიად უეჭველია.

§ 144. დავის შემდგომ საგნად მიჩნეულია ენის სისადავის, სიმარტივის, თუ ხალხურობის საკითხი. ცნობილია, რომ ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი ასეთ მოთხოვნები უდგენდნენ სალიტერატურო ენას.

როგორი აზრი იყო გამოთქმული ილიამდე ამ მიმართულებით?

1860 წელს ალექსანდრე ორბელიანი არჩევდა სამგვარ სტილს.¹ იგი ლაპარაკობდა საღმრთო წერილს, ანუ საეკლესიო ენაზე, დარბაისლურს უბნობაზე და გლეხკაცობის ენაზე. რა მოთხოვნები უყენებს ალექსანდრე ორბელიანი სალიტერატურო ენას? იგი მოითხოვდა, რომ იმავე ენით წერონ. როგორც ლაპარაკობენ და ეს ენა არის საშუალო ენა—დარბაისლურიო.²

აღ. ორბელიანის ეს აზრი ენების დაჯგუფებაზე, როგორც არაერთგზის აღუნიშნავთ, ლომონოსოვის სამი შტილის თეორიის ანალოგონია. მაგრამ ისიც (ხაღია, რომ აღ. ორბელიანი უკიდურეს თვალსაზრისზე არ დგას. იგი სალიტერატურო ენად არც „საღმრთო“ წერილის ენას ირჩევს და არც გლეხკაცობის ენას. იგი საშუალოს, მდაბიურს, დარბაისლურს ამჯობინებს. რა გზით იქმნება ეს ენა, როგორია მისი ლექსიკა, რითაა ნასაზრდოები?—ეს კითხვა აღ. ორბელიანს არ დაუსვამს, მაგრამ ფაქტიურად „დარბაისლური“ მეტყველება ორივე ამ ენიდან („საღმრთო“ და „გლეხკაცობის“) სათანადო ენობრივი მასალის დახვეწასა და ამოკრებას ეფუძნება. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ აღ. ორბელიანი არ ჯიუტობს—„რასაც ვამბობ, იქნება ასე არ იყოს და სხუა გუარად იყოს“, წერს იგი (გვ. 102).

¹ იხ. „ცისკარი“ 1860, № 6, სტატია—„ქართული უბნობა ანუ წერა“, გვ. 90—104.

² აღ. ორბელიანი თავიდანვე განმარტავს შენიშვნაში, რომ დარბაისლური ანუ მდაბიური მესმის მე ეკლესიის წერილების შემდგომ საქუწინიერო ანუ ყველასათვის გასაგონიო“ (გვ. 90). აღ. ორბელიანი დარბაისლურს ანუ მდაბიო მეტყველებაში არისტოკრატიის ენას როდი გულისხმობს—„დღესაც ბევრი გლეხები არიან, ასე კარგათ იციან ქართული ენა და წერა მართებულ დარბაისლურსავე“, ამბობს ის (გვ. 97).

³ იხ. „ცისკარი“, 1857, № 9, სტატია—„რამდენიმე სიტყვა გავრის კამედიაზე“, გვ. 45—48. ამ წერილში აღ. ორბელიანი ამბობს, რომ „გაყრაში“ წარმოდგენილი გმირების ენა გ. ერისთავის მიერ როდია დაბადებული, არამედ ასე ლაპარაკობენ ცხოვრებაში და გ. ერისთავმა ის გადაჰოილო. მას ნიშნად ანდუყფარის მეტყველება მოაქვს და ფოქრობს, რომ გ. ერისთავის „კამედია ახალი ქართული არ არის მწერლობისაოუ“. ახალი ქართულის გაჩენა მწერლობაში ნაწარმოების გმირის მეტყველებით კი არ დასტურდება, არამედ თვით მწერლის თხრობაში გამოჩნდება (იქვე, გვ. 46).

აღ. ორბელიანის დაკვირვების უნარზე მიუთითებს აგრეთვე ის სტატია, რომელშიაც იგი გ. ერისთავის კომედიების ენას ეხება³. გ. ერისთავის კომედიის ენა მას სავსებით მიზანშეწონილად მიაჩნდა ამ ეანრისათვის (კომედიისათვის), მაგრამ ფიქრობს, რომ ეს ენა არაა გამოსადეგი ყოველი თხზულებისათვის. „არ ვიცი, — წერს აღ. ორბელიანი, — რომელი განსხვავებითი (ხაზი ჩემია — გ. კ.) წიგნი რამ დაიწერება ამ კამედიის (ლაპარაკია „გაყარაზე“ — გ. კ.) სიტყვიერებით“. აღ. ორბელიანის ეს აზრი სრულიად ჭეშმარიტი აზრია. იგი ჭეშმარიტი აღმოჩნდა ისტორიული პერსპექტივის თვალსაზრისითაც. მართლაც, განა „გაყარის“ გმირთა მეტყველება შეიძლება გამოდგეს არა კომედიური ეანრის თხზულებათათვის? ბარამის (ანდუყაფარის მოურავის) მეტყველება „შეიჭიბეთია“ აქრელებული, იგი „კუქნაო“ — ამბობს („ჩვენ სუღიასა — ა იმ კუქნასა“) და ა. შ. თავად ივანეს მეტყველება სავსეა უხეში რუსიციზმებით; თავად პაეღეს რეპლიკათაგან სანიმუშოა: „აჰა, შე რჯულ ძაღლო! ნდა, არ შექამო ე კურღღელი; გაბრიელი (ივანეს მსახური) ასე ლაპარაკობს: „ფუ, რა სკუჩნობაა ამ სოფელში“; მარტო მიკირტუმის „გიე — ვრაცუა“ რად ღირს?! და. ა. შ.

ერთი სიტყვით, ცხადია რომ „გაყარის“ ენა არის ენა კომედიისა და ამ მიზნისათვის სავსებით გამართლებული, მაგრამ სხვა რიგის თხზულებათათვის იგი შესაფერისი არ არის. ეს უდავოა და; როგორც დავინახეთ. ამავე აზრს იცავდა აღ. ორბელიანი ამ 80 წლის წინათ¹. აღ. ორბელიანი ცოტა მოგვიანებით, 1863 წელს დაწერილ სტატიაში („ზოგიერთი შემცნევა“, „ცისკარი“ 1865, № 8, გვ. 1—29) ფიქრობს, რომ ე. წ. ზედმეტი ასოების შესატყვისი ბგერები არსებობს ქართულ მეტყველებაში, ამიტომ ისინი უნდა დარჩნენო. როგორც ვხედავთ, ასოების დატოვებისათვის იგი იმავე არგუმენტს იყენებს, რომელსაც ილია მიმართავდა. იგი წერს, რომ ასოების ხმარებაში აღრეულობაა — ეს უნდა მოისპოს. ესაა მთავარი; იგი

¹ ამიტომ არ უნდა ჩაითვალოს სინამდვილის გამოშატველად პ. გუგუშვილის აზრი, როდესაც იგი აღ. ორბელიანის ამ სტატიას აფასებს. კერძოდ, არ ჩანს, თუ რა საფუძვლით წერს იგი: „როგორც ვხედავთ, აღ. ორბელიანი ყოველმხრივ იცავს ძველ სალიტერატურო ენასო“ („ქართ. უფრ.“ გვ. 236); პირობით, აღ. ორბელიანი ამ სტატიაში შესტრფის ახალი ქართულის გაჩენას. იგი წერს: „მოველით, რომ ერთს მოთხრობას გამოსცემს (გ. ერისთავი) თავისი განსჯით, ვინაჲდგან იქნება ახალი ქართული იცოდენ მწერლობისათუხს და ჯერ კი საზოგადოთ არა ვიცოდეთ რა ჩუქნი, ამისათუხს გულმოდგინენი“ ვთხოვთ, თუ მართლა ახალი ქართული იცოდენ დავგანახონ. დავკომიტაციონ, რომ სწავლისათუხს გამოიცეს ახალი ქართული ენა და იმის მაგალითსა შეუდგეთ ყოველნი, რომელთაცა დიდად დავგავალეხს თავის მემამულეთ“ („ცისკარი“, 1857, № 9, გვ. 48).

თანხმება ამ ასოების უკუგდებისაკი „ოლონდ რიგიანათ, ერთ გუბ-
რად წაიყვანეთ საქმე, თანხმობითა და როგორც თქუენ გინდათ
ისე მოახდინეთ, მეც მოგყუშებით დიდის სიხარულითო“—წერს
ალ. ორბელიანი (გვ. 20).

ეს მასალა სრულიად საკმარისია იმისათვის, რომ ითქვას:
ალ. ორბელიანი სინამდვილეში არც ძველ ენას იცავს და არც
სისადავისა და ხიმარტივის მოთხოვნილებების წინააღმდეგ ილაშქრებს.
ალ. ორბელიანი ენის სიწმინდის საკითხზე ლაპარაკობს და სალი-
ტერატურო ქართულის დადგენისას საშუალო გზას ადგია (არც
საეკლესიო, არც გლეხკაცური).

უქანასკნელად დასახელებულ სტატიაში ალ. ორბელიანს მოაქვს
მაგალითები გლეხკაცური და დარბაისლური მეტყველებისა: „გლეხ-
კაცი იტყვის: სისხლი ყელში მამადგაო, ჩემთან საქმე არ გაქტს
რა, თორემ ამის მეტი ღონე აღარა მაქტს. დარბაისელი იტყვის:
მოთმინებისაგან გამომიუტან, დამეხსენ თორემ ერთს უბედურებას
შევიმთხვევო. გლეხი იტყვის: იმის კაი კაცობა ყელში ამამდისო,
მეც მაგიერი უნდა გადაუხადო. დარბაისელი იტყვის: მე იმისაგან
დავალებული ვარ, მაგიერი მადლობა უნდა შეუძღვნავეო და სხუა“.
(იქვე, გვ. 25--26).

გლეხკაცური,—სალიტერატურო ენას არც ილიასათვის წარმო-
დგენდა და არც რომელიმე გამოჩენილი კლასიკოსისათვის, ისევე
როგორც „სალმითო“ ენაც სალიტერატურო ქართულად არ შეიძ-
ლება რომ გამოცხადებულიყო. მაშ., ალ. ორბელიანი არსებითად
ილიას არ უპირისპირდება. როგორც ჩანს, საქმე იმას კი არ შეეხე-
ბა, თუ რომელ ენაზე ეწერათ,—გასაგებ ენაზე წერის მოწინააღ-
მდეგე კი არაეინ იყო,—არამედ საქმე შეეხებოდა იმას, თუ რო-
გორ მოხერხდებოდა მკითხველთათვის მისაწვდომ და ამასთანავე
შეუბღალავ ენაზე წერა. საკითხი მწერალთა შესაძლებლობაში
მდგომარეობდა და არა იმაში, რომ ენობრივ სისადავეს ეწინააღმდე-
გებოდნენ¹.

§ 145. ისტორიკოსის თვალით თუ შეეხედავთ სინამდვილეს,
დავრწმუნდებით, რომ ილია ქვეყავაძისა და სხვა მწერალთა დამ-
სახურება ამ მხრივ იმაში მდგომარეობდა, რომ მათ გაცილებით
უფრო უკეთ, პირდაპირ შესანიშნავად მოახერხეს იმ გზის დაუფ-
ლება, რომელზედაც უპირდათ დადგომა ადრინდელ მწერლებს.

¹ „ციცკარში“ ჩვენ გვხვდება საგანგებო შენიშვნები, როდესაც ავტორს მადლო-
ბას უძღვნიან შინაარსიანი სტატიის მოწოდებისათვის, ოლონდ უფრო მარტივ,
„გასაგონ“ წერას მოითხოვენ მისაგან. ამასთანავე, ისეთი შემთხვევაცაა, როდესაც
რედაქცია საგანგებოდ აღნიშნავს წერილის ღირსებას—გასაგები ენით არის
დაწერილიო.

ილიასა და აკაკის მკვეთრმა ნიქმა შეძლო ახალი ქართული სალიტერატურო ენისათვის გზა ისეთნაირად გაეკაფა, რომ ამ გზის აღმოჩენაც კი მათ მიაწერეს. მაგრამ ეს ასე არ იყო. გზა ადრინდელმა მწერლებმაც დაინახეს, ოღონდ მასზე სიარულის ძალა არ შესწევდათ მათ.

„ცისკარი“ არ გაურბოდა სადა მეტყველებას, არ გაურბოდნენ მას ხშირად ის მწერლებიც, რომელთაც საწინააღმდეგო ენობრივ პოზიციაზე მდგომად თვლიან.

მარტო მოლაყბის¹ წერილების დასახელებაც კი საკმარისია, რათა „ცისკარს“ არ მივაწეროთ, თითქოს იგი ძველ ენას იცავდა. მოლაყბე, ჩვეულებრივ, სადა მეტყველებას მისდევს და ამის გამომას არავეინ კიცხავს. მოლაყბე კი „ცისკარში“ იბეჭდება!

მაგრამ მთავარი ისაა, რომ სადა მეტყველებას მისდევს თვით „ცისკრის“ რედაქცია, ალ. ორბელიანი და სხვანიც, რომელთაც შეეცდომით, ძველი ენის პრინციპულ დამცველებად მიიჩნევენ.

ასე, მაგ., 1857 წლის „ცისკარში“ რედაქტორი გადაქარბებული მოთხოვნის წარმდგენ მკითხველებს ასე მიმართავს: „მე ვიცი მკითხვეთ საყვარელნო მკითხველნო, რომელთათვისაც ყოველთვის მზათა ვარ რაც რომ შეეხება ჩუცენს ენას. ჩემი გულწრფელობითი ეს თქმა იქნება მიაწეროთ თავის მოყვარეობასა? არა! თავის მოყვარეობა ჩემი მდგომარეობს მასში, რომ მამული ჩემი, ენა, რომლისათვისაც სისხლი უღვრიათ ჩუცნთა განსვენებულთა წინაპართა, იყოს იმ მდგომარეობაში, როგორც შეშენის ახლანდელს განათლებულს და ამასთან მშვიდობიან დროსა...“ „ვინც არის წინააღმდეგი ამა უკანასკნელისა, ესე იგი ჟურნალისა, ის არის მტერი მამულისა და თავის ენისა“².

უკვე აღარ შეიძლება ამ ენას დავებრალოთ, რომ იგი „ძველია“. ეს ენა არსებითად ახალი ქართულისაა. „ცისკარი“ ამ ენას არ გაურბის, მოლაყბის სტატიები ამ ენითაა დაწერილი. ასე, მაგ., მოლაყბე 1857 წლის „ცისკარში“ ისეთნაირად წერს, რომ მისი ენა პირდაპირ ილიას „კაცია-ადამიანის“ ენად მოგვეჩვენება: „განატყვილია, რომ ქართველების უბედურებით მდგომარეობაში ყოფნის

¹ მოლაყბის ხელმოწერით სხვადასხვა ავტორის გამოსვლას (მიხ. თუმანიშვილი, გ. სულხანიშვილი) უარყოფს ალექსანდრე კალანდაძე: მისი აზრით „სალაყბოს ფურცლის“ ავტორი ივ. კერესელიძე იყო (იხ. ალ. კალანდაძე, „მასალები ივანე კერესელიძის ლიტერატურული მოღვაწეობისათვის“. თბილისი, 1956, საქართვლოს ლიტერატურულ მუზეუმის გამოცემა).

² „ცისკარი“, 1857, №—6, „მკითხველთაღმი“, გვ. 69.

მიზეზნი ისევ თვთან ქართველები არიან!? არა. ღეთის გულისათვის მიპასუხეთ, ტყვილია? ამ თქმისათვის ჩასაქოლი ვარ? ამ თქმისათვის და ამაზედ ხანგრძლივ და გრძნობით საუბარისათვის, მოლაყბე ვარ? ¹

ეს ნიმუში სრულიად საკმარისია იმის დასაბუთებლად, რომ „ცისკარი“ არ მოითხოვს თანამშრომელთაგან ანტონის ენაზე წერას. მართალია, მოლაყბე შემდეგ მიდის „ცისკრიდან“, მაგრამ მისი წასვლა ხომ მისი ენის თავისებურებით არაა გამოწვეული!

მაგრამ არა მარტო ეს მასალაა იმის მჩვენებელი, რომ ენის საკითხი არ იყო უთანხმოების ნამდვილი განმსაზღვრელი.

ალ. ორბელიანი, რომელიც მიჩნეულია „მამათა“ ქვეშაირტ წარმომადგენლად, სავეებით სადად ნეტყველებს. იგი სრულიად მარტივი და დაუძაბავი ენითაც წერს. მაგ., 1857 წ., ეტება რა კრიტიკის საჭიროებას, ალ. ორბელიანი ასე წერს, ასეთი სიტყვებით გამოთქვამს თავის აზრს: „აბა როგორ დავიჯეროთ ჩვენს ქართველებში კარგი მხილებელნი არაიენ არ იყოს, რომელსაცა შეეძლოს ჩემნი სიტყვიერების განხილვა?—არ არის დასაჯერებელი! ნამდვილად ვიცი, კარგი მხილებელნი გუყვანან და შეუძლიანთ ჩემნი სიტყვიერების ნაკულევანება კარგად განხილონ, მაგრამ არ ვიცი რა ამბავია, რომ ვერ გაუბედავთ და შექკრთაღნი არიან“ ².

ასეთი ნეტყველება შემთხვევითი როდია ალ. ორბელიანისათვის. სხვა დროს, როდესაც იგი „სალაყბოს ფურცლის“ აღდგენას მოითხოვს, წერს: „ბევრ პირს საკვირველად მიაჩნია ის უფალი თუ არა უფალი მოლაყბე სად დაიკარგა? ვინ ჩაყლაპა? იქნებ მიწა გასკდა და შიგ ჩაიტანა? დიდი ხანია იმის ამბავი არა ვიცი რა, შეგვატყობინეთ რა იქნა?“ ³ ესეც საგულისხმოა, რადგან მარტივი ქართულის ნიმუშს წარმოადგენს.

1857 წლის „ცისკარში“ ვხვდებით ისეთ ლექსებს, რომლებშიც ძველ ენას სრულიადაც ალარ მისდევენ. ასეთია, მაგ., დ. მგალობლიშვილის მიერ შესრულებული თარგმანი პუშკინის „Сказка о рыбаке и рыбке“ სი (№—8, გვ. 15). ასეთივეა ლექსი დავით თადიევისა—„დარაჩიჩაღის მთა“. პირველში. მაგ., ასეთი ენა:

¹ „ცისკარი“, 1857, №—11 სრული სიხუსტე არ არის ხანდახან არჩილ ჯორჯაძესთან. ასე ეს მაგალითად, ამ ამონაწერის გადმოცემისას (თხზ. წიგნი 5, გვ. 18).

² იხ. ამ წლის „ცისკარი“ №—9, სტატია—„რამაჟენიმე სიტყვა გაყრის კამედიანზე“, გვ. 45.

³ 1850 წლის „ცისკარი“ №—4.

დიდანს ელოდა პასუხსა მოხუცი, ჩაფიქრებული;
მარამ რა ვეღარ მიიღო, დაბრუნდა დაღონებული

და ა. შ.

მეორე ლექსის სტრიქონებია:

თუ არა, მთაო: ეს მაინც მიყავ მასვი სამსალა რამზე მწარე
რა მოვედუ შენთა ყვავილებშია, იქვე იზრუნე, ჩემთჳს სამარე და ა. შ.¹

ცნობილია, რომ „ცისკარის“ ერთი აქტიურ თანამშრომელთა-განი იყო დ. ბერიევი. მაგრამ მისი მეტყველება, მისი ენა ისეთია, რომ სრულიად შეუძლებელია ილაპარაკოს ადამიანმა „ახალი თაობის“ ენაზე, როგორც ამ ავტორის ენისაგან არსებითად განსხვავებულზე.² დ. ბერიევის ლექსი „გუთნის დედას“, რომელიც გამოქვეყნებულია „ცისკარის“ 1860 წლის მე-9 ნომერში, დაწერილია ყოველგვარი საგანგებო დამძიმების გარეშე. ამ ლექსში ასეთი სტრიქონებია:

გუთნის დედაო! ყუშლას ჰსჯობიხარ,
როს თავისუფლად დაბადებულხარ,
ეგ შენი ღვაწლი და შენი შრომა,
შენ მოგანიჭა კეთილმა დრომა.

ანდა:

გათენდა დილა, აქ გუთნის დედას
დიდის ხურჯინით თან მოაქვს ჯერი,
და თავის გუთანს ოდეს შეჭხედავს
პირსა გადუჭურის სიამის ფერი.

ეს ლექსი თავისი ენობრივი მონაცემებით და სტილით ილიას სტილს შეესატყვისება. მაგრამ ბერიევის ეს ლექსი გამონაკლისის არ წარმოადგენს. ცოტა მოგვიანებით, 1867 წელს, „ცისკარის“ რედაქტორი, ივ. კერესელიძე ასეთნაირ ლექსს აქვეყნებს:

ოჲ, ქართველო, რა კაცი ხარ!
ეს რასა ჰგავს ერთი მითხარ?
შენი ჯიბე თუ სავსეა
არვის აგდებ არაფრათა,
ცა ქუდათ არ მიგაჩნია
დედა მიწა ქალანნათა!

¹ „ცისკარი“ № 8, 1857, გვ. 18.

² მისი ენის ეს მხარე აღნიშნა ილია ქუაქვაძემ თავის ცნობილ წერილში რევ. ვრისთავის შესახებ, მაგრ. მ დაიწუნა მიზანდასახულებია გამო (გუთნის დედას აძინებსო და ჩვენ კი სწორედ ამ ძილმა დაგვლუპაო—ამბობს ილია).

მამულიც კი მაშინ გიყვარს,
მომმეს ეტრფი აშოკივით.
მაგრამ გული შიგნით გიყვარს და ა. შ. ¹

ეს ლექსი, რომელიც მიძღვნილია ა. ფ.-სადმი (ანტონ ფურცელაძისადმი), აკაკისებურია.

არას ვიტყვი იმაზე, რომ 1861 წლის „ცისკარის“ მეორე ნომერში (გვ. 213—215) გამორქვეყნებული ბ. ჯორჯაძის ლექსი „არაგვი“ დაწერილია „ახალი“ ქართულით. ამ ლექსის სტრიქონები, სანიმუშოდ, ასეთია:

განკვეთს დიდთ ზვირთთა ვითა ისარი
არაგვი ჩემი, ლომი ის არის!

§ 146. ყველაფერი ეს ადასტურებს, რომ ისტორიკოსის თვალსაზრისით ენის სისადავის საკითხი არ შეიძლება ჩაითვალოს პ რ ი ნ ც ი კ უ ლ ი დავის საგნად „ცისკარში“. ეს მიუთითებს, რომ „ცისკარში“ ახალ ენას, როგორც ასეთს, არაფერ სდევნიდა. „ცისკარის“ ენაზე, როგორც ძველსა და გაუგებარზე ლაპარაკი მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ასეთნაირ დაძაბულსა და არაჩვეულებრივს ენაზე დაწერილი მასალა იქ ხშირად გვხვდება. მაგრამ აქედან იმ დასკვნის გამოტანა როდია შესაძლებელი, რომ „ცისკარი“ სხვაგვარ ენას საზოგადოდ სდევნიდა. მაშასადამე, არ შეესატყვისება სინამდვილეს აზრი, რომ „ცისკარს“ არსებითად განსხვავებული ენობრივი პოზიცია ეკავა. ისტორიკოსის თვალში ო ბ ი ე ქ ტ უ რ ა დ ეს ასე არ არის.

ასეთია ობიექტური ვითარება. მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ „ცისკარში“ კამათი იყო და ცხარე კამათიც! თუ ობიექტურად ეს კამათი „ახალსა“ და „ძველს“ ენობრივ პოზიციას არ გულისხმობს, მაშინ როგორ უნდა გავიგოთ თვით ფაქტი კამათისა? რამ გამოიწვია იგი?

რას უსაყვედურებენ ენის მხრივ ახალგაზრდობას დამიედური ლიტერატორები? აი რას: ა) ლექსების გაუმართაობას, მათ ნაკლებ მუსიკალობას. მაგ., გ. ბარათაშვილი

¹ იხ. „ცისკარი“ №—7, 1867, ეს ლექსი ადრე „დროებაშიც“ დაბეჭდილია. სხვათაშორის, ანტონ ფურცელაძეს არაფერ არ თვლის ძველი თაობის წარმომადგენლად, მიუხედავად იმისა, რომ იგი „ცისკარში“ მოღვაწეობდა და ილიას კიცხავდა. აქ საგულისხმოა, რომ ანტონ ფურცელაძის „რევან გუდაბრელიაჲ“, ოთხმეორე 1862 წლის „ცისკარის“ დეკემბრის“ ნომერშია მოთავსებული. ეწ. „ძველი“ ენითაა დაწერილი მთლიანად. ესეც მიუთითებს იმაზე, რომ „მაშებად“ და „შვილებად“ დაჯგუფება ენის მიხედვით არ არის საფუძვლიანი.

წერდა („ცისკარი“, 1861, №—6, გვ. 138—149): „გვალე განჯინა-
ჟუ! რა საზარელი ნოტიოს სუნი მეცა! მაგრამ შევძელ როგორც
იყო და ამოვალაგე დაობებული ცისკრები. მრავალი მათგანი იყო
შეკმული თავტუბისაგან და აჲ საკვრველება! შემდეგ სამის დღისა,
რომელიც მოუნდა ცისკრების გაშრობას, ენახე რომ არც თუ
ერთი ლექსი უფ. ილია ჭავჭავაძისა არ იყო თავტუბისაგან კბილ
ნახლები. ალ. ჭავჭავაძისა, ნიკ. ბარათაშვილისა და სხუათა მწე-
რალთა სჩანდა მხოლოდ გვარი და დაწყება ლექსებისა; დანაშთე-
ნი იყო მთლად დახრული.

დიდად გავკვირდი ესრეთის სანახაობით. მაშინ ვიფიქრე: თავ-
ვები მუზიკის დიდი პატივისმცემელნი არიან და, ეტყობა, რომ
უფ. ჭავჭავაძის ლექსები უნდა იყვნენ, უეჭველია, სხუა ღირსებათა-
გარდა, დიდი კეთილ ხმოვანნი“.

ბ) უშვერის სიტყვების შემოტანას. ამას ბევრი იმდროინ-
დელი მოღვაწე აღნიშნავდა. ასე, მაგ., ბ. ჯორჯაძისა წერდა
 („ცისკარი“, 1861, №—5, წერილი—„თ. ილია ჭავჭავაძის კრიტი-
კაზედ“, გვ. 41):

„თუ ენას სახავს (ი. ჭავჭავაძე—გ. კ.) საღმრთოდ, როგორ
შემოურევს ამ უშვერს, მორყენილს¹ და ბიჭბუჭების სიტყუშს:
წრიბლიანი, მორახუნეები, ავანგალა-განგალა და სხუა“. თომა
მაჭავარიანიც („ცისკარი“, 1862, №—8, გვ. 187—191) ახალ-
გაზრდობის უშვერს ტონსა და უზრდელობაზე ლაპარაკობს. ეფ-
თვიმე წერეთლის წერილი, რომელიც „მამათა“ და „შიღლთა“
ბრძოლის“ თეორიის მომხრეებს თავიანთი აზრის საილუსტრაციოდ
მოაქვთ, აღნიშნავს ამ საშინელ ტონსა და ახალგაზრდობის დიდ-
გულობას. ეფთვიმე წერეთელი კითხულობს: „ჩუშნი მშუშნიერი ენა
რათ უნდა შეიცვალოს უშუშრ სიტყურებათ?“ და აგრძელებს:
„ჭავჭავაძე დასცინის ჯორჯაძის კნენას უმეცრებას და აქადის
თავის მაღალ განათლებას ეგზომ, რომ მკითხუშლს თავს აბეზრებს
(„ცისკარი“, 1862, №—2, წერილი—„წიგნი რედაქტორთან“, გვ.
201—203).

გ) ძველი მწერლებისადმი უპატივცემულობას.
ეს საყვედური შეეხება ილია ჭავჭავაძის სტატიაში გამოთქმულ
აზრს ჩახრუხაძის შესახებ. ანალოგიური აზრი აქვს გამოთქმული აკაკი
წერეთელს ბესიკის ლექსებზე. მისი ლექსები აკაკიმ „ცარიელ სტვე-
ნად“ მიიჩნია და „მოცილილი კაცის სასმენელს ატკბობენო“—განა-

¹ კ. გუგუშვილთანაა—„გარყვნის“ („ქართ. ჟურნ.“, გვ. 232), ასევე არჩ. ჯორ-
ჯაძესთან (თხზ., წიგნი 5, გვ. 55).

ცხადა (იხ. „ცისკარი“ 1865, №—9, სტატია: „რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“, გვ. 5).

სარდიონ ალექსიძის მიხედვით („ცისკარი“ 1861, №—6) უსაყვედურა ილიას ჩახრუხადის გაკიცხვა შემდეგი სიტყვებით: „ნუთუ თავ მომწობხესა საქართველოს შჯობითა შეგშენისთ წინაპართა სამარის ნეშტისადა შეურაცხებაო“. სარდიონ ალექსიძის მიხედვით ამბობს, რომ ახალი მწერლები უკეთესნი უნდა იყვნენ „წარსულთ „საუკუნეთ მწერლებზე“. მაგრამ შეურაცხყოფა განა საკადრისია! ზენ იბაასებს ამაზედ თავებდათ,—კითხულობს ავტორი,—რომ შევნიერი და მომხიბლავი კალამი გოგოლისა, ბელინსკისა, გრანოვსკისა არ აბნელებს კარამზინის და იმისის მოწაფეების კალამს?“ (გვ. 266).

სხვა საქმეა, თუ რამდენად მართალი იყო „ცისკარის“ ზოგიერთი თანამშრომელი და მკითხველი, როდესაც, მაგ., ილიას ლექსებს იწუნებდა მუსიკალობის მხრივ. ამაში არ შეიძლება დავინახოთ „მამათა“ და „შვილთა“ ბანაკებად დაყოფა¹. ეს „შეუძლებელია თავისთავად და იმიტომაც, რომ აკაკი წერეთელიც, მაგალითად, ილიას ლექსებს წუნს სდებდა ამ მიმართულებით,² მაგრამ აკაკის ხომ— „მამათა-ბანაკს არავენ მიაკუთვნებს!

§ 147. როგორ ტონით ელაპარაკება ახალგაზრდობა დამხვედურ ლიტერატორებს?

მართო ილიას იმდროინდელი სტატიების გადათქალიერება ამ მხრივ ზოგიერთ საგულსხმომ მხარეს წარმოადგენს.

ილია ქავჭავაძე თავის სტატიაში — „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის მიერ კაზლოვის „შეშლილი“-ს თარგმანზედა“—თავშეუკავებლად კიცხავს რევაზ ერისთავს. „ღიახ, წერს ილია, ძალიან კარგათ მოქცეულა თავადი ერისთავი, რომ

¹ აქვე აღვნიშნავთ, რომ „მამების“ ბანაკში ჩარიცხული სარდიონ ალექსიძის მიხედვით წერს („ცისკარი“ 1861, №—9, „უსტარი ანტიკრიტიკული გვ. 252—268), რომ მას გული ატკინა ილიას სტატიამ, სტატიამ „იმ ქართველისამ, რომელიც ამოდ დადილინებს საქართველოს მშენიერი ლექსებით და სადაც-სიტყვაობაში კი (პროზაში) ასე უწყალოდ ამხინჯებს და ამდაბლებს ქართულს სიტყვიერებას“ (გვ. 253).

² აკაკი წერეთელმა ილიას ლექსებს, 1865 წელს, „ცარიელი რიტორება“ უწოდა,—ამ ლექსებში პოეზიის ნატამალიც აო იპოებაო—თქვა, მაგრამ მათი შინაარსულ-იდურო მხარე მოიწონა. აკაკი წერდა: „ამ ლექსებში თცნებას კი ვერა ეხედავთ, მაგრამ ყოველს დღიურს კეშმარიტებას ჩუშნს ნაკლუღევენებას და ამისთჯ მოგვწონს პოეტი და ამაში მდგომარეობს მისი მაღალი ღირსება“ („ცისკარი“, 1865, №—9, წუოილი — „რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“, გვ. 17). ასეთი ახრი მას მოგვიანებითაც აქვს გამეორებული.

პუშკინის და ლერმონტოვისათვის ხელი არ უხლია, თორემ ამათი ქმნულებაც, ისე წაეხდინა, როგორც წაუხდენია კახლოვის „შეშლილი“, სწორედ ღეთის გმობა იქნებოდა“. შემდეგ: „ღმერთმა დაგვიფაროს თავად ერისთავის თარგმანისათვის თარგმანის წაკითხვისაგან. იმისთანა ცოდვა ძნელად ექნება კაცსა, რომ ეს სასჯელი მისი შესაფერისი იყოს“. ანდა: „ასეთ-ნაირად კრიტიკებენ თავად ერისთავის ლექსები, როგორც გაუსაპნავი საპალნის ურმის თვლები;“ „როგორ მოგწონთ ეს რახარუხიანი ჰარმონია“¹.

სრულიად უეჭველია, რომ ილიას სტატიების ასეთი ტონი მეტად სასტიკია, საზოგადოდ. მაგრამ უფრო სასტიკი აღმოჩნდება იგი, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ილია ამ დროს მხოლოდ 23—24 წლის ახალგაზრდა იყო და ჯერ კიდევ მას მოპოვებული არ ჰქონდა ასეთი ტონის უფლება. ამ ტონმა ბუნებრივად გამოიწვია უარყოფითი რეაქცია და—უნდა ითქვას—უფრო თავშეკავებულიც კი, ვიდრე ეს მოსალოდნელი იყო.

რევ. ერისთავი აღნიშნავს ილიას ტონის სიმკაცრეს და წერს: „ენის წინააღმდეგათ ისეთი დიდი შეცდომა არ არის რა ჩუშნს ნათარგმში, რომ იმისთანას ლანძღვისა და კიცხვის ღირსნი ვიყვნეთ; რომელს ნამდვლს გაზრდილს კაცს ეკადრება იმ გვარად ილანძღვოდეს, ან ოხუნჯობდეს? თ. ჰავეჟ. ბრძანებს „ქართველებს სამი რამ გაგვაჩნია ჩუშნთ მამაპაპათაგანა: მამული, სარწმუნოება და ენაო“—მეოთხეს კი ივიწყებს: ჩუშნს წინაპართაგან ნაანდერძავს—ზდილობას;“²

როგორც ვხედავთ, რევ. ერისთავი მორიდებულად მეტყველებს ილიასთან შედარებით და თავის სტატიას იმით ამთავრებს, რომ გამოთქვამს სურვილს, ილიამ განიხილოს სხვა თხზულებებიც ოღონდ „კეთილ სინდისიანად, აუჩქარებლად და არა უკადრისის ლანძღვით.“

მაგრამ ასეთი ტონი მარტო ილიასათვის როდია დამახასიათებელი.

32 წლის აკაკი წერეთელი ასეთი სიტყვებით „ამკობს“ 72 წლის გრ. ორბელიანს:

¹ „ცისკარი“, 1861, № 4.

² „ცისკარი“, 1861, №—5, გვ. 85, რევ. ერისთავი შეწუხებულია იმით, რომ „ჩუშნ არც საშობლო მამული გვიყვარდეს და არც ჩუშნი ენის პატივისცემა გვქონდეს;—ეს კი ღმერთმა აპატიოს, ლაპარაკად არ ღირსო“, დასძენს იგი (იქვე, გვ. 84). ისიც უნდა შევნიშნათ, რომ რევ. ერისთავი გმობს ისეთი სიტყვების ხმარებას, როგორიცაა „ლინიები“, „ოსტროვები“, მაგრამ ეს სიტყვები უშვირც. სიტყვები წაინც არ არისო, ამბობს იგი (იქვე, გვ. 89).

იარანალ-ხარაბუხა,
სიტყვით სწორო, საქმით კუხა,
დაგკარგავს შენი მუხა!
ბზუ, ბზუ, ბუხა—ბუხა!
სამასხარო მოედანზე
გამოსულხარ, დგებარ განზე,

სქდები კანზე, მღერ საგანზე—
შენგან უცნობ „ანა-ბანზე“.

„ორპირობამ გაგატუხა?“
„შენებრ ძველი, ჭკუათხელი
დიდუურაძეს ვახელი“...

როგორც ვხედავთ, ეს ლექსი მხოლოდ მოურიდებელი ტონით კი არ არის დაწერილი, არამედ პირდაპირ თავშეუქავებელი და შეურაცხმყოფელი გამოთქმებითაა სავსე. ისტორიკოსისათვის ასეთი შეფასება გრ. ორბელიანისა, რასაკვირველია. მიუღებელია.

§ 148. ასეთი იყო ახალგაზრდობის ტონი დამხვდური ლიტერატორების მიმართ. ასეთი ტონი შემთხვევითს გამონაკლისს არ წარმოადგენს. თუ თვით „ცისკარსა“ და შემდგომ კი ამ ჟურნალსა და „საქართველოს მოამბეს“ შორის გამართულ კამათს დავაკვირდებით, არ შეიძლება მცირე როლი მიეწეროს კამათის იმ ტონს, რომელმაც განსაკუთრებით იჩინა თავი ილიას დროიდან. ეს ტონი მეტად მკაცრია, დაუნდობელია და უთუოდ გადაჭარბებული უკიდურესობით ხასიათდება. ეს გარემოება გაუგებარი არაა. ასეთ უკიდურესობას მ. გორკი რუსული სინამდვილის მიხედვით ასე ხსნის. გორკი წერს: „ნიკოლოზ 1-ის მეფობა დაიწყო 14 დეკემბრის ამბავის გავლენით; ამ ამბის მძიმე გავლენას რუსული საზოგადოება 41 წელს განიცდიდა—უმთავრესად ამ ხნის განმავლობაში ჩამოყალიბდა რუსული ინტელიგენციის ძირითადი ფსიქიკური ნიშნები, ჩამოყალიბდა უკიდურესობათა ადამიანი, რომელიც ევროპისათვის გაუგებარი იყო“.¹

თუ კი ეს ასეა მაშინ, გასაგებია, თუ რა წარმოადგენს ილიას მიერ ამ ტონის გამოყენების წყაროს. ეს ტონი ილიას შეთვისებული აქვს რუსეთში და „ცისკრისათვის“ კი იგი უცნაური სიახლეა.

ისიც საყურადღებოა, რომ „ცისკრელები“ „გააბოროტა“ ზევიდან ცქერის იმ მანერამ, რომელიც, მაგ., ილიამ გამოამჟღავნა. ილიამ თავიდანვე მეტად გაბედული ტონი აიღო. გაბედული იმდენად, რომ მაშინ ჯერ კიდევ სააქისო საფუძველი არ ჩანდა. ამის საფუძველი ვერც „ცისკრელებმა“ დაინახეს. როდესაც ჩვენ ახლა გათვალისწინებული გვაქვს ილიას ღვაწლი, მისი გამბედაობის საფუძველიც ვიცით და გამართლებასაც ადვილად მოვუპოვებთ მას. მაგრამ, როდესაც მეოცდაოთხე წელში გადამდგარი ახალგაზრდა, რომელსაც სამშობლოსათვის ჯერ აჩსებითად არათფერი

¹ М. Горький. „История русской литературы“, 1929 г., стр. 201.

არ ჰქონდა გაკეთებული,—აბუჩად იგდებს ცნობილი პირების მოღვაწეობას—სრულიად ბუნებრივია, თუ ეს საყვედურს გამოიწვევს.

24 წლის ილიამ გამოაცხადა, რომ მისი ტოლი არაფინაა. ამ დროს წერდა ილია, რომ მისი

... ტანჯვა მხოლოდ ის არი,
ის არი მხოლოდ სავალალო და სამწუხარო,
რომ შენს მიწაზედ, ანდენ ხალხში კაცი არ არი,
რომ ფიქრი ვანდო, გრძნობა ჩემი განეუზიარო!

თუ იმ დროს გავითვალისწინებთ, ამჟამინდელი თვალით კი არ შევხედავთ მოვლენებს, არამედ ისტორიკოსის თვალსაზრისზე დავდგებით, მაშინ სრულიად ბუნებრივად უნდა ვალიაროთ ის შეურაცხყოფის გრძნობა, რომელიც, მაგ., ამ სიტყვებმა გამოიწვია „ციხარელთა“ შორის. კაცი არ არის ამდენ ხალხში, რომ ფიქრი ვანდო და გრძნობა გავუზიარო, თქვა სულ ახალგაზრდა ილიამ! მან ამით თავისი თავი დიდი ღირსების მქონედ წარმოადგინა, მოუკრძალებლად აამაღლა თავი სხვებზე და რა საკვირველია, რომ ამ შემთხვევაში მას მაშინ ასეთი დამკინავი პასუხი მიეღო:

„ვისთვის იკლავს, თავს თუ კი მთელს საქართველოში იმისთანა კაცი არ არის, ღირსი იყვეს მაგის აზრის „განზიარებისა“? ბრავო, ბრავო, ბრავო უფ. ჭკეჭავაძე! ეგ ძალიან მოგივიდათ... ჯერ ათამაშა, ათამაშა, ეძახა შენთვის ვარ გაჩენილიო და მერე კი უცებ ჩემი ღირსნი არაფინა ხართო!..“¹

ილიასა და აკაკის ტონი ბევრმა სხვადასხვა გადაჭარბებულ გამბედაობად და ტრაბახობად მიიჩნია. მაგ., დ. მ. ჯანაშვილმა აღნიშნა, რომ ილიასა და აკაკის ჯერ „არათფერი არ გაუკეთებიათ“, „მათი თხზულებანი ხალხში არ გატანილა“. „სტყუიან ისინი, რომელნიც ამბობენ, რომ დიდსა და ნიჭიერსა მწერალს ხალხი ვერ გაიგებსო“—წერს დ. ჯანაშვილი და აღნიშნავს, რომ „ილია ჭკეჭავაძის მშტქნიერი „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-ადამიანი“ ხალხისათვის ცალკე რომ იყოს დაბეჭდილი და ხალხი ჰკითხულობდეს, უეჭუტლია რომ რამე სარგებლობასა ნახამდა“. მაგრამ იქვე საშინლად კიცხავს ახალგაზრდობას იმისათვის, რომ „მათ მეტი შეუძლიანთ გააკეთონ, მაგრამ სიზარმაცისა გამო არ აკეთებენ“. ამიტომ წერს დ. მ. ჯანაშვილი, რომ „ილია და აკაკი ტყუილა გაიძახიან მალალ-მალალ ფრაზებითა, ხოლო ნამდვილად კი ხალხი-

¹ „ციხარი“, 1863 წ. №—3, ჟურნალი ბეჟას (ანტონ ფურცელაძის) სტატია, გვ. 404.

სათვის არაფერი გაუკეთებიათ“. ¹ დიმიტრი ჯანაშვილის ეს სიტყვები, უპირველეს ყოვლისა, საგულისხმოა მით, რომ აქ აღნიშნულია ილიას „კაცია-ადამიანის“ და „გლახის ნაამბობის“ ღირსება. როგორც ცოცხალი, ახალგაზრდობის, კერძოდ, ილიას ლექსების მნიშვნელობაზე ლაპარაკობდა სარდიონ ალექსი-მესხიშვილი, ხოლო ჯანაშვილი „ცისკრის“ ფურცლებიდან საჭიროდ თვლის ამ თხზულებათა ხალხში გატანას და მათ სარგებლობას აღნიშნავს.

§ 149. ასე რომ, „მამების“ პოზიცია არც ისე ხელაღებით უარყოფს ახალგაზრდობის სალიტერატურო საქმიანობას, როგორც ეს გავრცელებულ თეორიაშია წარმოდგენილი; პირიქით, აქ ნაქებია ილიას ეს თხზულებანი და ლაპარაკია იმის საჭიროებაზე, რომ უკეთ მოხერხდეს მათი გავრცელება. მეორე მხრივ, დ. ჯანაშვილის ეს სიტყვები არცთუ არასწორად გამოხატავს იმეამინდელ ვითარებას. მაშინ ილიასა და აკაკის დამსახურება ჯერ კიდევ დიდი არ იყო, რადგან პირველს 28 წელი უსრულდება, ხოლო მეორეს 25.

ასეთი იყო ფაქტიური ვითარება. როგორც ვხედავთ, ახალგაზრდობამ გაამახვილა, მწვავედ დასვა ის საკითხები, რომლებიც მწიფდებოდნენ იმეამინდელ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში; ის საკითხები გააძაბავდა ახალგაზრდობამ, რომელთაც გრძნობდნენ დამავდური ლიტერატორები. ახალგაზრდობამ, განსაუთრებით ილია ქაეკვაძემ, კრიტიკის უჩვეულო მკაცრი ტონი შეარჩია. აქითაც განსხვავდებოდა ახალგაზრდობა დამხვედურ ლიტერატორთაგან. ეს სიმახვილე საკითხების დასმაში და ეს მკაცრი ტონი კრიტიკისა, რომლებიც ამ ახალგაზრდობის პიროვნულ განსხვავებულებაზედაც მიუთითებს — ზოგიერთ დამხვედურ ლიტერატორთან შედარებით — ნიშნავდა იმას, რომ ახალგაზრდობა უფრო პრაგმატული იყო, უკეთ ხედავდა განვითარების გზას და ამ განვითარების სათავეში ჩადგომას ცდილობდა. ამ გაგებით, ეს დრო ერთგვარი გარდატეხის ხანას წარმოადგენს ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ილია ქაეკვაძე და მისი თანამოაზრენი პრინციპულად სხვა თვალსაზრისს იცავდნენ ჩვენთვის ამჟამად საინტერესო საკითხში; ასეთი სხვაობა რომ ყოფილიყო, მას თავი არსებით საკითხებში უნდა ეჩინა და მათ ნიჟარა უნდა მომხდარიყო დაპირისპირება. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ეს ასე არ არის.

ამას ადასტურებს ისიც, რომ ალ. ორბელიანი, რომელიც „მანათა“ ერთ მესვეურადაა მიჩნეული, კრიტიკის წინააღმდეგ არ

¹ „ცისკარი“, 1865, № 11, დ. ჯანაშვილის წერილი — „მახე“, გვ. 6—23.

გამოდის; ალ. ორბელიანი თავის წერილში — „მოთმინებიდან გამო-
სულა“¹ მიმართავს იმ პირებს, რომლებიც „ცისკარზე“ გაჯავრდ-
ნენ და ხელის მოწერაზე უარით იმუქრებოდნენ, თუ იქ ილიას
ნაწერები დაიბეჭდებოდა. ალ. ორბელიანი წერს, რომ კრიტიკამ
არ უნდა გავგაბოროტოს, გავგაჯავროს, რადგან კრიტიკა სასარ-
გებლოა. „დავაცადოთ თვით მწერლებსა, — ამბობს ალ. ორბელია-
ნი, — იმათ უფრო უკეთესად იციან როგორ წაიყვანენ ჟურნალების
საქმეს. ჩვენ სულ სხუანი ვართ იმათთან. საკვრელი ხალხი ვართ
ქეშმარიტად. ავდენს ჩვენს ნაკლულევანებასთან, ეს ბაიყუში
პატივმოყვარეობა რაღა არის?“²

ალ. ორბელიანის ეს სიტყვები ახალთაობისადმი არც „დათმო-
ბას“ წარმოდგენს და არც მანევრს. უფრო ადრე, 1859 წელს,
როდესაც ახალგაზრდობა ჯერ კიდევ არ ჩანდა, ალ. ორბელიანმა
დაგმო ისინი, რომელნიც მოლაყბეს სდევნიდნენ. ალ. ორბელიანი
მაშინაც წერდა: „რაღა ვჯავრობთ, როდესაც ჩუშნს ნაკლულევა-
ნებას გვეტყვიან რასმე?“... „თუ გნებავთ ჩემგან დაიწყეთ: მე დამგმეთ,
მე გამლანძღეთ და რაც უარესია დაწერეთ ჩემზე. დიდად მეამება,
ვინ იცის, იქნება მეც ბრმა ვიყო ჩემს თავზედა“...

ეს სიტყვები მიუთითებს, რომ არცთუ სამართლიანად მიაჩნდა
ყველას მოლაყბის დევნა და არ მიაჩნდა იგი სამართლიანად თვით
ალ. ორბელიანსაც. ალ. ორბელიანი კი ჩარიცხულია „მამების“
ბანაკში!

პრაქტიკული საზოგადოებრივი მოღვაწეობის საკითხები

§ 150. შემდეგი საკითხი, რომელსაც „მამათა“ და „შვილთა“
ბრძოლის“ თეორია ეხება, არის „ცისკარის“ პრაქტიკუ-
ლი საქმიანობის საკითხი. ეს თეორია ცდილობს „ცისკარის“
ფარული ინტერესების გამომჟღავნებას.

ჯერ კიდევ არჩილ ჯორჯაძე „რეალურ, სოციალურ საფუძველს
„მამათა“ და „შვილთა“ ერთმანეთში მოურიგებლობისას“ იმაში
ეძებდა, რომ „საქართველოს მოამბესა“ და „ცისკარს“ შორის და-
ვაში „ამჟამად მოსჩანს ორი ნაკადული — ერთი უმრავლესობისა,

¹ „ცისკარი“, 1864 № 1. სხვათაშორის, საგულისხმოა, რომ ალ. ორბელიანი
აქ უსაყვედურებს იმ პირებს, რომელნიც ახალი ჟურნალის დაარსებას ეწინააღ-
მდეგებოდნენ. იგი წერს (გვ. 54—55): „არამც თუ ორი, შევეძლიან ათი ჟურნალი
გვექონდეს ქართულულსა“... „ოღონდ სურვილი იყოს ჩუშნი, ამასთან მოთმინება
და შემოწმება ჩუშნი სიტყვიერებისა“.

² გაუგებარია პ. გუპუშვილის ტონი ალ. ორბელიანის მიმართ ამ წერილთან
დაკავშირებით (იხ. „ქართული ჟურნალისტრია“, გვ. 249—250).

რომელსაც პირადი კეთილდღეობა გაუხდია სიცოცხლის საგნად, საზოგადოების უმრავლესობისა, რომლის იდეალი სამსახური და კარიერა იყო; მეორე ნაკადული—უმცირესობისა, საზოგადოებრივ იდეალებით აღჭურვილისა“¹.

ჩვენ ახლა ვიცით, რომ შეუძლებელია „ცისკარის“ ისეთი გამოჩენილი თანამშრომლები, როგორც არიან გრ. ორბელიანი, ბ. ჯორჯაძისა, ალ. ორბელიანი და სხვები იმ „ნაკადულში“ მოვაქციოთ, რომელიც პირადი კეთილდღეობისა და კარიერის მოპოვებისაგან მიისწრაფვის. ასეთი შეფასება სრულიად შეუძლებელია ჩვენი წარსულის ამ მოღვაწეებისა, და ასე არ აფასებდა მათ ისეთი მესამეობიანელიც კი, როგორც აკაკი წერეთელი იყო², ხოლო თუ როგორ აფასებს მათს მოღვაწეობას ყველაზე გამოჩენილი უშუალო მონაწილე ამ „ბრძოლისა“—ილია ჭავჭავაძე, ამას ქვემოთ დავინახავთ.

§ 151. ისტორიკოსი არ შეიძლება შეუმოწმებლად დაემყაროს კამათში ერთი მხარის აზრს და ის მიიჩნიოს მაინცადამაინც სარწმუნოდ. თუ ახალგაზრდობა „ცისკრელებს“ იმას უსაყვედურებდა, რომ ისინი საქმის ადამიანები არ იყვნენ, სამაგიეროდ, ასეთივე ბრალდებას ისმენდნენ ისინი „ცისკარისაგან“. ასეთი საყვედური გამოთქვა, როგორც აღენიშნეთ, დ. ჯანაშვილმა. ასეთი ბრალდება წაუყენა „ცისკარმა“ ქერელი ბექას სტატიით ილიას „საქართველოს მოამბეს“. ქერელი ბექა (ანტონ ფურცელაძე) წერს: „ჩემნი იმედი იყო მოსწრებული ნასწავლი ყმაწვილ კაცობა; მაგრამ ამათ მოიტანეს ეს გაბერილი ფრაზები, წახალისების მაგიერათ პედანტობა; ერ თობისა დასიყვარულის მაგიერათ—ამაყობა. ერთის სიტყვით, შრომის მაგიერად ლაპარაკობენ, საქმის მაგიერათ ჰყვირიან“³.

ჩვენ არ შეგვიძლია უარყოთ, რომ „ცისკარიც“ ნაყოფიერ საქმიანობას მოითხოვს, ახალგაზრდობას სწორედ ამ თვლით აფასებს იგი (ამავე აზრს ხომ გრ. ორბელიანიც გამოთქვამს ლექსში „პასუხი შეილთა“) და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მათ არ გაამართლეს იმედი. „გვეგონაო,—წერს „ცისკარი“,—რომ ის („საქართვე-

¹ არჩ. ჯორჯაძე, „თხზულებანი“, წიგნი 5, გვ. 79.

² აკაკი წერს ალ. ორბელიანზე, რომ „ის იყო ნამდვილი ქართველი კაცი, ბევრის მნახველი, ბევრის გამგონი და ნაღვაწი, ძალიან უყარდა საქართველო“... „საქართველოც განსხვავებულად უყვარდა. ეს მისი ნაწერებიდან ჩანს“. აკაკი ბ. ჯორჯაძესაც დიდის პატივისცემით იხსენიებს (იხ. „ჩემი თავდასასვალი“. ნაწ. II).

³ „ცისკარი“, 1863, №—3, გვ. 444.

ლოს მოამბე“—გ. კ) გაბედვით გადაელობებოდა ყოველს უგვანე-
ბასა“, მაგრამ ეს ასე არ ჩანსო¹.

§ 152. ფაქტებზე ძალდატანება იქნება თუ ვიტყვით, რომ „ცის-
კარს“ პრაქტიკული დახმარების ამოცანა არ ჰქონდა დასახული.
ამას უკვე გადმოცემული მასალაც უარყოფს. ამას უარყოფს ის
განცხადება, რომელიც 1858 წლის „ცისკარის“ პირველ ნომერში
გამოქვეყნდა. ეს განცხადება იუწყება, რომ „ცისკარი“ ხსნის ახალ
განყოფილებას—„სოკლური სახლოსნობა“ და შემდეგ ნომრებში
იბეჭდება წერილები და რჩევა-დაჩივება სოფლის მეურნეთათვის.²

ეს ნიშნავს, რომ „ცისკარი“ ცხოვრების პრაქტიკულ სამსახურს
კი არ გაუბრძოდა, არამედ ცდილობდა, რითაც შეეძლო და როგორც
შეეძლო, ასეთი სამსახური გაეწია და პრაქტიკული მოთხოვნილე-
ბები დაეკმაყოფილებინა. სხვა საკითხია, შეძლო თუ არა ეს „ცის-
კარმა“. მართალია, მან ეს ვერ შეძლო, მაგრამ ამ შემთხვევაში
ასეთი საკითხებისათვის თავის არიდებასთან კი არ გვაქვს საქმე,
არამედ იმასთან, რომ მაშინ ეს ვერ მოხერხდა (უთუოდ სა-
თანადო თანმშრომლების არ არსებობის გამოც). ეს ვერ მოახერხა
ვერც „საქართველოს მოამბემ“, ილია ჭავჭავაძის ორგანომ³. ისიც
ფაქტია, რომ „ცისკარს“ ცხოვრების პრაქტიკული მომსახურების
მიზანი მხედველობიდან არც შემდეგში გაუშვია. ასე, მაგალითად,
1863 წლიდან „ცისკარში“ იხსნება ახალი განყოფილება „პოლი-
ტიკური ეკონომიის ნაწილის“ სახელწოდებით და იბეჭდება თბილ-
ელები „ყოველივე მოიპოვება შრომითა“. არ შეიძლება ცაოვრების
უშუალო მოთხოვნილებების უგულვებელყოფა დაეაბრალოთ „ცის-
კარს“ იპიტომაც, რომ იქ არა ერთი და ორი პრაქტიკული მნიშე-
ნელობის სტატიაა დაბეჭდილი. ასე, მაგ., 1859 წლის მეხუთე ნო-

¹ „ცისკარი“, 1863, №7, ქერელ ბეჭას სტატია, გვ. 353.

² ასე, მაგ., 1858 წლის „ცისკარის“ მეორე ნომერში (გვ. 1—10) გამოქვეყნე-
ბულია მამაცაშვილის წერილი „მიზეზისათვის ვახის სწეულებისა და მისი-
წამლობა“. ეს სტატია „ცისკარში“ დიდად მოიწონა ალ. სავანელმა. იგი წერს:
„ღმერთთან ინებოს ჩამრავლება ამგვარ სტატიათა, ფრიად სასარგებლოა“.
„ცისკარის“ იმავე ნომერში დაასიათებულია გამოფენა „ბუნებისა და ქელთა ნი-
მუშებისა ტფილისში“ (გვ. 6—11), რომელიც ბებუთოვის სახლში მოეწყო. ამ
გამოფენის პრაქტიკულ მნიშვნელობაზე აქ წერილში ლაპარაკი. სხვა ბევრი ამ-
დაგვარი წერილია მოთავსებული—„ცისკარის“ ფურცლებზე.

³ ქერელი ბეჭა უთუოდ ამას გულისხმობდა, როდესაც „ცისკარის“ 1863 წლ.
მეხუთე ნომერში (გვ. 378) წერდა, რომ „საქართველოს მოამბეს“ სრულებით
ან ვოქმის ეურნალობა და ის უფრო სბორნიკია ვიდრემ ეურნალიო.“ თავისი
ეურნალის ეს ნაკლი აღიარა ილია ჭავჭავაძემაც. როდესაც მისი გამოცემა შე-
წყვიტა.

მერში გამოქვეყნებულია ალ. ორბელიანის სტატია „ჩუშნი საქართველოს საზოგადოება“, სადაც ავტორი თავადაზნაურობის ვალარიზებას წინასწარმეტყველებს, უკეთუ „ვაქრობისათვის არას ვიფიქრებთო“, ხოლო ამ საქმისათვის მას საჭიროდ მიაჩნია სწავლა-განათლების გავრცელება. ალ. ორბელიანი ამ წერილით მოითხოვს, რომ „დროის მიხედვით უნდა ვიქცეოდეთ უთუოთო“ (გვ. 175). იგი სანიმუშოდ თვლის რვანე ბაგრატიონ-მუხრანსკის საქციელს, რომელმაც „ააშენა კარგი შემოსავლიანი დუქნები“, „ააშენა მშვენიერი შემოსავლიანი სახლები...“ (გვ. 177). ბოლოს, ალ. ორბელიანი სახავეს მიზანსაც. რა არის საჭირო? — კითხვლობს იგი — და უპასუხებს: „სწავლა-განათლება, მიწის ნაყოფიერების გამრავლება და ვაჭრობა“ (გვ. 180). ამ სტატიაში გამოთქმული აზრი დამახასიათებელია ალ. ორბელიანისათვის. ასე, მაგ., 1861 წელს იგი წერს: „ახლანდელი სწავლა და კიდევ ახლანდელი სწავლა, ამის მეტი სხუა არაა ჩუშნო შკლებისათვის“. აქ იგი მოითხოვს ევროპული განათლების შემოტანას¹.

§ 158. ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა, რომ ზოგიერთ მკვლევარს ახალგაზრდობისადმი გამოთქმული „ცისკრელთა“ საყვედური ამა თუ იმ სიტყვის შემოტანის შესახებ უაღრესად პრინციპულ-მსოფლმხედველობრივ სიმაღლემდე აჭყავს. ასე, მაგ., სარდიონ ალექსი-მესხიშვილს სტატიაში — „უსტარი ანტიკრიტიკული“² არ მოსწონს ილიას მიერ ქართულში ისეთი სიტყვების შემოტანა, როგორცაა „აშული“, „თანხა“, „კაპიტალი“, „პლასტიკა“, „სენტიმენტალური“, „ფორნა“, „სიუჟეტი“ და სხვ. ეს სრულიად საკმარისად მიაჩნია პ. გუგუშვილს, რათა დაასენას: „ამგვარად, „მამებს“ არ მოსწონთ და არ უნდათ შემოუშვან ქართულში სწორედ ის სიტყვები და ცნებები, ურომლისაოდაც შეუძლებელი იყო ახალი სოციალური ურთიერთობის იდეოლოგიის, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გადმოცემა და პოპულარიზაცია. „მამები“ ებრძვიან რა „შვილებს“ ზემოასენებული სიტყვების და ცნებების შემოტანის გამო, ამით ებრძვიან შემოჭრილ ბურჟუაზიულ მსოფლმხედველობას და ებრძვიან ფეოდალურ-პატრიარქალური მსოფლმხედველობის პოზიციებიდან“³.

ცხადია, რომ ასეთ დავაზე არ შეიძლება იმ აზრის დაყრდნობა,

¹ იხ. „ცისკარი“, 1861, № 11, ალ. ორბელიანის სტატია „ქართველების ძუშლი დრო გადმოსული ახლად“, გვ. 228.

² „ცისკარი“, 1861, № 6, გვ. 252—268.

³ პ. გუგუშვილი. „ქართ. ტურნ“. გვ. 235.

რომ აქ ორი სხვადასხვა მსოფლმხედველობა — „ფეოდალური“ და „ბურჟუაზიული“ — არის ერთმანეთთან დაპირისპირებული¹. ასეთი დავა ყოველთვის ყოფილა და არის ერთი და იმავე მსოფლმხედველობის წიაღში. „მსოფლმხედველობრივი“ დაპირისპირების სიმაღლემდე ასეთი დავის აყვანა არ არის შესაძლებელი. მეორე მხრივ, საკვირველია, რომ სიტყვები — „ფორმა“, „აზული“, „პლასტიკა“, „სენტემენტალური“, „სიუჟეტი“ და მისთანანი მიეიჩნით მაინცდამაინც ბურჟუაზიული „იდეოლოგიის ცნებებად“, ისეთ ცნებებად, „ურომლისოდაც შეუძლებელი იქოს ახალი სოციალური ურთიერთობის იდეოლოგიის“ ვადმოცემა. ეს სიტყვები უეჭველად ბურჟუაზიული საზოგადოების სამსახურში არ გამოდგებიან, ისინი ამ საზოგადოების ჩამოყალიბებამდე არსებობდნენ და უთუოდ მის შემდეგაც განაგრძობენ არსებობას! არც ისეთი სიტყვა, როგორცაა „კაპიტალი“, რომლის ხმარებაც ქართულ ეურნალში სარდიონ ალექსი-მესხიშვილმა არ მოიწონა², მიუთითებს იმაზე, რომ ვინც ამ სიტყვას ხმარობს, იგი უეჭველად ბურჟუაზიულ ურთიერთობას იცავს და ფეოდალურს გმობს. მართალია, ბურჟუაზიული საზოგადოების დასახასიათებლად აუცილებელია სიტყვა „კაპიტალის“ გამოყენება, მაგრამ ყველა, ვინც ამ სიტყვას ხმარობს, განა ბურჟუაზიულ თვალსაზრისზე დგას?! შეიძლება ეს სიტყვა იხმაროდეს და ასეთ თვალსაზრისზე არ იდგეს. ამიტომ ილია ჭავჭავაძის მიერ ამ სიტყვის გამოყენება ჯერ კიდევ სრულიად არ ნიშნავს, რომ იგი ბურჟუაზიულ პოზიციას იცავს. თუკი „პოლიტიკურ ეკონომიის“ განყოფილებას ხსნის „ცისკარი“, მაშასადამე, იმ ცნებას ხმარობს, რომელიც ბურჟუაზიული საზოგადოების ნიადაგზე აღმოცენდა და მის შინაარსს გამოაატავს, რატომ უქვავდებს იგი სიტყვას „კაპიტალი“! რასაკვირველია, ამ სიტყვების მიხედვით არ შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ ორი სხვადასხვა მსოფლმხედველობა შეება ერთმანეთს და, რომ, თითქოს, „ცისკარი“ ფეოდალურ-პატრიარქალურ მსოფლმხედველობას იცავდა. სინამდვილეში სხვაგვარი მდგომარეობა იყო. 1859 წლის „ცისკარში“ გამოქვეყნებული ზემოდასახელებული სტატია, სადაც ალ. ორბელიანი ვაჭრობაზე ფიქრისა-

¹ სხვათაშორის ბ. ჯ. ო. ჯ. ა. ძე უსაყვედურებს ილიას ისეთი სიტყვების „ემოტანას, როგორცაა — ესტეტიკური, სენტემენტალური, დრამატუიზმი... მხოლოდ იმიტომ, რომ „ჩქმ“ „ცისკარს“ მკითაქშლეები, უერო მეუნა ეგულეებიან სოფლებში, სადაც ესტეტიკური, იქნება სანქელათაუ მიეილოთ“, („ცისკარი“, 1851, № 5, გვ. 41) ცხადია, აქ სიტყვების ვასაგებისობაზეა ლაპარაკი და არა მათ პრინციპულ დაგმობაზე.

² არ მოიწონა იმიტომ, რომ გაუგებარიყო.

კენ მიუწოდებს თავადაზნაურობას, ამტკიცებს, რომ უკვე აღ. ორბელიანი გრძნობს თავადაზნაურობის გზის შეცვლის საჭიროებას და ფიქრობს, რომ თავადაზნაურობა უნდა ჩაუდგეს სათავეში ქვეყნის კაპიტალისტურ განვითარებას. ეს სწორედ ის აზრია, რომელსაც ილია ჭავჭავაძე შემდგომში უფრო გაამახვილებს და განავითარებს.

§ 154. ილია ჭავჭავაძე თავის „წერილებში მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე“¹ საგანგებოდ ეხება და არჩევს იმ საკითხებს. რომლებიც ჩვენი ამჟამინდელი მსჯელობის საგანს წარმოადგენს.

ილიას ამ წერილებს ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, ჯერ-ერთი, იმიტომ, რომ ეს წერილები ეკუთვნის იმ პირს, რომელიც უშუალო მონაწილე იყო მესამოცე წლებში გამართული დავისა. და არა მარტო უშუალო მონაწილე, არამედ ამ დავის წამომწყები და დამაგვირგვინებელი! შემდეგ, ამ წერილების მნიშვნელობა დიდია იმიტომ, რომ ისინი დაწერილია დავის დაწყებიდან 30 წლის შემდეგ და, მაშასადამე, გულაუმიღვრეველი და ობიექტური თვალსაზრისით შეუძლიათ შეათასონ ის მოვლენები, რომლებსაც ჩვენი ცხოვრების გარკვეულ პერიოდში ეხედებით.

როგორ აფასებს თვით ილია ჭავჭავაძე „თაობათა ბრძოლის“ სახელწოდების ქვეშ გაერთიანებულ მოვლენებს? რამდენად გამართლებულად მიაჩნია ილიას ლაპარაკი „თაობათა ბრძოლის“ შესახებ? მოეპოვება თუ არა ისტორიის წინაშე გამართლება აზრს „ძველი და ახალი თაობის ბრძოლის“ შესახებ, ილია ჭავჭავაძის მიხედვით?

ილია ჭავჭავაძე კითხულობს: „რა არის და ვინ არის ახალი ან ძველი თაობა?“ და განმარტავს, რომ „ვინც ამ სახელებს რაიმე ფასსა სდებს და თუთიყუწივით გაგონილს არ იმეორებს, ახალს თუ ძველს თაობას იმათში ეძებს, რომელნიც საზოგადო სარბიელ-

¹ ესარგებლობთ ილია ჭავჭავაძის თხზულებების ხუთტომეულით, ტ. II, 1941 წ. უფრო ადრე დაწერილ სტატიებშიც არჩევს ილია თაობათა შორის დამოკიდებულების საკითხებს. მაგალითად, 1881 წლის მაისში გამოქვეყნებულ „შინაურ მიმოხილვასა“ (ტ. III, გვ. 59—66), 1883 წელს დაწერილ „შინაურ მიმოხილვასა“ (იქვე, გვ. 180—184) და 1888 წელს დაბეჭდილ სტატიაში „თერგდალეული“ და „ახალი თაობა“ (ტ. II, გვ. 174—181) ილია ჭავჭავაძე ამ რიგის საკითხებს განიხილავს როგორც რუსეთის სინამდვილის, ისე ჩვენში არსებული ჩითარების გათვალისწინებით. მაგრამ ამ სტატიებში მაინც ისე განხილავდოებულა და ბოლომდე არ აზის გამოთქეული აზრი 60-იან წლებში „მამათა“ და „მეილთა“ ურთიერთობის შესახებ, როგორც „წერილებში მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე“, თუცა აქაც იგივე თვალსაზრისია დაკული (ფოლხელოლოგიური დამთხვევებიც კი ზეამჩნევია).

ზე გამოსულან სამოქმედოდ“. ილია აღნიშნავს, რომ „ძველ“ და „ახალ“ თაობად დაჯგუფება „ქასაკისა და წლოვანების“ მიხედვით. „მტკნარი ბავშვობა იქნებოდა!“ არც ადრე თუ გვიან მოსვლის პრინციპი გამოდგება დასაჯგუფებლად: „არც... ეს იქნება საკადრისი ქვეთმყოფელის შველევარისათვისო“ — ამბობს ილია ჭავჭავაძე; ილია ჭავჭავაძე ეძიებს დაჯგუფების, კლასიფიკაციის პრინციპს და იგი წერს: „აი როცა ამ საკითხს მივაწყდებით ხოლმე ძალაუხებურად, მარტო მაშინ ვხედავთ, რომ ხსენებული სიტყვები (ე. ი. „ახალი და ძველი“ თაობა — გ. კ.) ჩვენში ცალიერა სახელე-ბია უსაგნო, ნაჭუჭია უგულო, ფრაზაა უსაქმო“. საქმე ისაა, რომ „ყოველი აზრი, ყოველი საქმე, ცხოვრებისათვის ასე თუ ისე შესაწყნარებელი“ „ისე არ იჩენს თავს, რომ ყოფილს აზრს ან საქმეს წინ არ შეეხალოს და ომი არ გადაუხადოს ადგილის დასაპყრად“.

შემდეგ ილია აღნიშნავს, რომ „ვერც ძველი და ვერც ახალი ვერ მიაკერებს რომელსამე აზრს, თუ საქმეს... თავის სახელსა; პირიქით, თითონ აზრი ან საქმე, აკისრებს ხოლმე თავისს სახელს თავის ამჟოლსა და გამძლოლსა“. იგი ამბობს, რომ „სახელი ახალის თუ ძველის თაობისა უნდა მიეთვისოს იმ წყობას საზოგადო აზრებისას, მიმართულებისას, თუ საქმისას, რომელთაც აღიარებს, ჰმოდღვრობს ერთი თაობა და მეორე ეწინააღმდეგება, ეურჩება, უარობს“.

ამგვარად, ილია ჭავჭავაძე, სავსებით სამართლიანად, ძველ და ახალ თაობებად დაჯგუფებისას აზრისა და საქმის სიახლის პრინციპის გამოყენებას მოითხოვს.

როდესაც ამ თვალსაზრისით შევამოწმებთ ვითარებას — ამბობს ილია ჭავჭავაძე — „მხოლოდ მაშინ ვცნობილობთ, რომ ჩვენში ამისთანა სიტყვები, როგორც ძველი და ახალი თაობა, ცალიერი და ფუყე სააღებია და დროა თავისს პატრონს ჩაჰბარდნენ და საიდანაც მოსულან იქ წავიდნენ. ამ სახელების ხმარება ჩვენში სხვა არა არის — რა, ბავშვობის მეტი, იმიტომ, რომ მარტო ენა-ამოუდგმელს ბავშვს შეჰფერის ხმარება იმისთანა სიტყვებისა, რომელთაც არც საგანი აქვთ, არც საბუთი, არც მიზეზი არსებობისა“. შემდეგ ილია გვიჩვენებს, „რომ დროა თავი დავანებოთ ამ გაცვეთილს სახელებს“.

ცაადია, რომ ილია ჭავჭავაძე არ ივიწყებს იმ დავას, რომელშიაც იგი ერთი პირველთაგანი იყო, მაგრამ, როდესაც იგი გულდინჯად ამოწმებს ფაქტებს, ისტორიისათვის მათ აღარ ანიჭებს ისეთსავე მნიშვნელობას, როგორც ეს დაუკვირებელ თვალს მოეჩვენებოდა. „ჩვენს

ცხოვრებას ამ საუკუნეში რომ გულამდე თვალი გაეუბნოთ—
წერს ილია—ვნახავთ, რომ იგი წარმოგვიდგენს აზრთა და მიმარ-
თულების წინსვლას, წარმატებას, მერე ისე, რომ შეზღვევი წინაზე
უფრო სრულია, უფრო საესე, უფრო ვრცელი და უკეთესი“.¹

ამ თვალთ შეხედა ილია ქავეჭავაძემ მეცბრაძეცე საუკუნის
მესამოცე წლებში გამართულ კამათს. აქ იგი გმობს ჩვენში გავრ-
ცელებულ აზრს ძველი და ახალი თაობის ბრძოლის შესახებ. მან
ეს კამათი პრინციპულ დაპირისპირებად, ძველი და ახალი თაობის
ბრძოლად აღარ მიიჩნია. მან საგანგებოდ გააანალიზა ჩენი ლიტე-
რატურის განვითარების ისტორია და მიუთითა, რომ ჩვენს აღრინ-
დედ მწერლობაში „შესაქევეარი“ ლიტერატურის არსებობა გამო-
წვეული არ იყო მწერალთა მხრივ საზოგადოებრივი ცხოვრებისად-
მი ზურგის შექევეის სურვილით. არა. ილია აღნიშნავს, რომ
სხვადასხვა მიზეზით იმ დროს „საზოგადო ცხოვრება ჩვენს კაცს
ხელიდამ გამოეცალა, რაკი კაცს ხელთ შერჩა მარტო თავის-თავი-
ლა, სხვა რა ექმნა, რომ ჟსაგნო გარეშემოსაგან ლტოლვილი თვა-
ლი—თავის საკუთარს გულში არ ჩახეხედებინა და იქ არ მოეკლა
წყურვილი გულთათქმისა და ქუა-გონების ხედვისა“.

ილია აღნიშნავს, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების გაუმჯობე-
სებაზე ფიქრი არ მოსცილებია არც ერთ ჩვენს პოეტს, არც ერთს
არ დაკარგვია „მანულის-შვილური გულის-ტკივილი“. ამაზე მიუ-
თითებს ილია, გვიჩვენებს, თუ შვაგისთახა გულის-ტკივილს, მერე
სამოციან წლებში, ეგრე გაძლიერებულს... სათავე სადა ჰქონია და
მცირე ნაკადულად გადმონაწური მერე როგორ გაზრდილა და
უმატნია“. საქეცენო ინტერესებს, მამულიშვილურ გრძნობას
ატარებდა ჩენი მწერლობა, გრძნობას, რომელსაც მესამოცე
წლებში ვასაქანი მიეცა. ამ აზრს ავითარებს ილია ქავეჭავაძე-

¹ ი. ქავეჭავაძე. თხზულებანი. ტ. II. 1941, გვ. 76.

² საგულისხმოა, რომ 25 წლის აკაკი წერეთელი გრძნობდა. რომ ქართული
ლიტერატურის განვითარება ერთიან ხაზს ექედნებოდა. იგი წერდა, რომ ილია
ქავეჭავაძე „შეუდგა ბარათაშვილის კვალს და რადვანაც დროც ევლს უმართოდ
უფრო თამაშათ, ტირილით დაწყო ხალხს წევიკლა; აი რა უნდა ეთქო თქუნთ
ბარათაშვილსაო“. და შედგომს: „ერთი სიტყვით ქავეჭავაძე არის ბარათაშვილის
მოკანანაზე“ („ციცქარი“ 1885. №9. აკაკის სტატია—„რაოდენიმე სიტყვა ჩან-
გურის“ შესახებ“; გვ. 16—17). ეს აზრი შენთხევეით არ იყო. 16 წლის შემდეგ,
1881 წელს, აკაკიმ იგი ბრდაპირ გაიწვორა ლექსში—„მწერლების ფერხული“
აქ სწერს:

„ვანტანჯ ჰგოდებს, ჰვენესს ნიკოლოზ,
ქვანახობს მათ ილია,
გრიგოლ რზრავს, აღექსანდრე
იმღერის და ხმა ტკბილია.“

შესამოცე წლებში ისეთი ახალი აზრი კი არ წარმოიშვა, რომელსაც ძველი თაობა არსებითად ეწინააღმდეგებოდა, არამედ ძველი თაობის გულსტკივილი მკაფიოდ ჩამოყალიბდა და გამოითქვა. „რეალურმა ნიშართულებამ“ ჩვენს აზრიანობისამ“, აპობს ილია ჭავჭავაძე. ადრინდელი მწერლების გაიციხვა არ გამოიწვია; „პირიქით, მთელის თავის ძალ-ღონით მიეცნენ ამ ახალს მდინარეებასა, დროთა ჩაძახილს, ღირსეულ მობანედ გამოუჩინდნენ და ახალთან ერთად ძმურად იღვაწეს ამ მიმართულების გასაძლიერებლად“.

ილია ჭავჭავაძე აღნიშნავს, რომ გრივოლ ორბელიანმა ან „უბტყუნა დროთა მიმდინარეობას და ზურგი კი არ შეექცია, როგორც ულირსს რასმე. თან აპყეა“.

ასეთია ილია ჭავჭავაძის შეხედულება ჩვენთვის საყურადღებო საკითხზე. ეს შეხედულება განსაკუთრებით საგულისნაშა იმპატომ, რომ იგი დავის დაწყებიდან თითქმის 30 წლის შემდეგაა გამოთქმული. ამ შეხედულებიდან ჩანს, რომ ყველაზე უფრო გაცნარებულმა მოკამათემ. ყველაზე უფრო დაუნდობელმა კრიტიკოსმა, ილია ჭავჭავაძემ, როდესაც დრო გავიდა და გადაიღია განვლილ გზას, დაინახა, რომ — მიუხედავად განსავეებისა — არსებითად არ უპარისპირებოდა ახალგაზრდობის შეხედულებები ძველი თაობის შეხედულებებს. 90-იან წლებში ილიამ იგონო. რომ მისი პოზიცია შესამოცე წლებში პრინციპულად დაპირისპირებული კი არაა სამოღვაწეო ასპარეზზე უკვე მყოფი თაობის პოზიციასთან, არამედ „უფრო დასრულებულია, უფრო ტანადოვნია“. როდესაც მართლა ახალი მსოფლმხედველობა გამოიკვეთა, როდესაც მართლა ახალი მოვიდა, ილია ჭავჭავაძემ იგონო, სიბნელოე და ნათესაობა ჩვენი საზოგადოებრივი აზრის იმ ფენასთან, რომელსაც იგი უწინ ასე მკაცრის ტონით ეკამათებოდა. და ეკამათებოდა იმიტომ, რომ ახალ ვითარებას დამხედურ საზოგადო მოღვაწეებზე უკეთ ითვალისწინებდა.

§ 155. როგორც ვხედავთ, არც ერთი ისეთი არსებითი საკითხი არ ყოფილა, რომლის მიმართ ადრინდელ თაობას პრინციპულად დაპირისპირებოდა ახალგაზრდობა. აქ ჩვენ ვხვდებით დავას, მწვავე განხეთქილებამდე მისულ კამათს, მაგრამ ყველაფერი ეს პრინციპულ ნიადაგზე არ იდგა. ახალგაზრდობის გამოსვლა იყო გაბედული და არაიშვიათად ზედმეტად მკაცრი გამოხვლა არსებითად იმავე პოზიციიდან, რომელზედაც დამხედური ლიტერატორები შეგნებულად თუ შეუგნებლად იდგნენ. ახალგაზრდობამ გააცნობიერა ეს პოზიცია, მკაფიო გახადა იგი, გამოკვეთა და აპიტომ გადაიქცა დასად. ეს დასი იყო მოწინავე, შეგნებული და

თავისი მიზნის ნათლად წარმომდგენი პირებისა ჩვენს მაშინდელ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

§ 15ს. მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ საქართველოში იმ დროს კონსერვატულ-რეაქციულ შეხედულებას ადგილი არ ჰქონია. აჰა! ასეთი შეხედულების ძქონე პირები იყვნენ, მაგრამ მათ არ შეეძლოთ გამოსვლა პრესაში, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ კალამი არ ემარჯვებოდათ და, მეორეც, იმიტომ, რომ ბატონყვამბის ინსტიტუტის დაცვა, მის „სიკეთეზე“ ლაპარაკი მესამოცე წლის შემდეგ შეუწყნარებელი იქნებოდა. აატრიარქალურ-ბატონყმური წყობილების დამკველთ პირდაპირ გამოსვლა სააქეროდ და თავიანთი პრინციპებს გამოძსეურება არ შეეძლოთ. ასეთი აზრის დაცვა არავის გადაუწყვეტია. ამის დაცვა, ამჟარად, ცოტა უფრო ადრე, ალ. ობელიანსაკ არ დაჟსააღეს მიხნად. იგი თავის წეოილში („უწინდელს დროს ბატონყმობა საქართველოში“, „ცისკარი“, 1859, №—11, გვ. 215—244) ბატონყმობის ფაქტიურ მდგომარეობას კი არ შეეაო, ამ მდგომარეობის ბენარჩუნების ცდა კი არ იკისრა, არამედ მან, ასე ფთქვათ, ძველი დროის იდეალიზაცია მოასდინა, წარსული დროის. წარსული ურთიერთობის ერთგვარ ნათელ ფერებში დახატვა მოინდონა.¹ ალ. ორბელიანის გამოსვლა ძველ საქართველოში არსებული ბატონყმური ურთიერთობის დადებით მარეზე მითითების მიზნით, მართალია, გაუბედავი და შემოკლილი, მაგრამ მაინც ცდა ამ ურთიერთობის დაცვისა—თუნდაც ძველ საქართველოში. ამ მარეც ეს გამოსვლა, რასაკვირველია, რეაქციული სულისკვეთების გამონაკრთომია.² ამიტომ, ალ. ორბელიანი ბევრად უჟან დგას ილიასა და აკაკისთან შედარებით. მაგ-

¹ საინტერესოა, რომ ბატონყმობის აზნაირი თვლით დანაბვა არაა უცნობი და უცნაუი. ზოგიერთი რუი მწერალი ბატონყმობისადმი გლეჯაცის დამოკიდებულებასაც კი ამკვარად გვიხატავს. ასეთია, მაკ., ი. ტურგენევის მოთხრობის „Малиновое поле“-ს გმირი ტუმანი, რომლსა შეაბზე გორკი წერდა: „Превосходный экземпляр рана, воспринимайущий ранаство с точки зрения, так сказать, эстетической“ (М. Горький, — „История русской литературы“, стр. 181).

² აქვე საკირთა მიუთათოთ ლენინის ერთ შენიშნახე, რომელიც მას აქვს გაკეთებული სიტყვა „რეაქციუზზე“. თავის ცნობილს თხზულებაში „К характеристике экономического романтизма“ ლენინი წეოს: „Этот термин употребляется в историко-философском смысле характеризую только ошибку теоретиков берущих в пережитых порядках образцы своих построений. Он вовсе не относится... ни к личным качествам этих теоретиков, ни к их программам“. ანალოგიურად შეიძლება ითქვას ალ. ორბელიანის შესახებაც.

რამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ეს გამოსვლა მოხდა 1859 წელს, ე. ი. ბატონყმობის გადაყარვამდე, ხოლო მკვეთრად წერა ამ საზოგადოებრივი ინსტიტუტის სიმახინჯზე უფრო ბატონყმობის შერყევს დაიწყო საერთოდ. ამ მხრივ საგულისხმოა გორკის შენიშვნა: „Русской литературе приписывается огромная роль в деле освобождения крестьян—и это справедливо потребует поправки: о крепостном праве гораздо благоприятнее и смелее писал после его уничтожения, чем при существовании его („История русской литературы“, стр. 178—179). აღ. ორბელიანის სასარგებლოდ ის უნდა ითქვას, რომ ასეთი გამოსვლა შეუძლებელი იქნებოდა მას ალარ გაუმეორებია. 1853 წელს დაწერილ წერილში მან კიდევ მოიბოდიშა თავისი წინანდელი წერილის გამო და განაცხადა, რომ, თუ ძველს არ ნოვიგონებთ არ ივარგებს, რადგან „მაწ როგორ შევიტყო რა გუარა ყოფილა ჩუშნი ძუძლი დრო, რომ იქედან ახალი უკეთესი გაკეთდესო“ (იხ. „ცისკარი“, 1855, № 8, წერილი—„ზოგიერთი შემცნევა“).

§ 157. ასეთი ვითარება იყო პრესაში. სამაგიეროდ, პატრიარქალურ-ბატონყმური ურთიერთობის დაცვა აშკარად წარმოებდა უშუალოდ ცხოვრებაში. თუ ასეთი პატრიარქალურ-ბატონყმური იდეოლოგია პრესაში არ შეღავნდებოდა, სამაგიეროდ, იგი დამკვიდრებული იყო ცხოვრებაში, იგი ყოფიდა იდეოლოგიის წარმოდგენდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას.¹

ილია ქავჭავაძის და მისი ჯგუფის დიდი დამსახურება ის იყო და არის, რომ იგი პირდაპირ საზოგადოებრივ ურთიერთობას სწვდა, ამ ურთიერთობის პრაქტიკულ დამკვიდრებლად შეეხსო და ქურნალისტიკაში წინ წამოსწია ასეთი ბრძოლის საქმროება. ხოლო ასეთი ბრძოლა კიდევ უფრო გაძლიერდა მას შემდეგ, რაც რუსეთსა და ჩვენში ბატონყმობა გაუქმდა.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა, რომ ამ შებრძოლების ნამდვილ ობიექტად „ცისკარი“ და მისი თანამშრომლები მიგვეჩინა. რანდენადაც შეგებლო, „ცისკარიც“ ეწეროდა ამ ბრძოლას, არც ის იდგა

¹ ქრ. მამაცაშვილის მოგონება (ილია ქავჭავაძის სიკვდილი და დასაღწეობა, 1907, გვ. 17) ამ მხრივაც ადუღილი ხმო ცნობას გვაწვდის. აქ ნათქვამია, რომ, როდესაც 1863 წელს ახალგაზრდა ილიამ საჯაროდ განაცხადა: გლეხს მ.წ.ა უნდა მიეცეს „ერთმა თავადმა ხანჯალი იშიშვლა და ლანძღვა-გინებით ილია-საჟინ გააწია და ჭრიროდა: „გამიჭიეთ, გამოიწვიეთ. ელავე უნდა მოყულოთ“. გაგიჟებული თავადი შეაკავეს და ძლივს-ძლივობით გაიყვ წეს კრებიდან“. ასეთი შემთხვევა არ იყო იშვიათი იმ დროს და შეუძლებელი კი.

რეაქციონურ თვალსაზრისზე, მაგრამ მისი ნაკლი ის იყო, რომ იგი მომავალი ცხოვრების პრაქტიკულ მოთხოვნებებს სათანადოდ ვერ უპასუხებდა, მისი გზა უფრო წინდა „ლიტერატურული“ იყო. ილია ქავეჭავაძისა და მისი თანამებრძოლების დამსახურება იმაშია, რომ ისინი „ლიტერატურული“ თვალსაზრისიდან პრაქტიკულ-სახოგადობრივ თვალსაზრისზე გადავიდნენ და ამით უფრო გააჩაღეს ბრძოლა ლიტერატურის გზით ცხოვრების საფის გარაქმნისათვის. ამ გზაზე ილია პრესაში ვერ შეხვდა პრინციპულ წინააღმდეგობას (პირიქით, როგორც მოვიხსენიეთ, მისი „კაცია-ადამიანი“ და „გლასის ნაამბობი“ „ცისკარში“ დიდად მოიწონეს). წინააღმდეგობა ცხოვრებაში იყო. ლიტერატურას ილიამ მოუპოვა ჩვენში ცხოვრებაზე უშუალო გავლენის მომზდენი ფუნქცია; ეს ფუნქცია „ცისკარს“ ილიამდეც ჰქონდა, მაგრამ ილიამ დაუშკვიდრა იგი ჩვენს პრესას. ილიამ და აკაკიმ განუმტკიცეს ეს ფუნქცია ჩვენს ლიტერატურას.

ახალგაზრდობამ უარი კი არ თქვა „მემკვიდრეობაზე“, კავშირი კი არ გაწყვიტა ქართული საზოგადოების საუყეთესო ნაწილის საუყეთესო ტრადიციებთან, არამედ მან გააცნობიერა, შეივნო, ჩამოაყალიბა და ბოლომდე მიიყვანა ის პროცესი საზოგადოებრივი აზრისა, რომელიც დაწყებული იყო. ამრიგად შეიქმნა მოწინავე დასი უკვე არსებულ, მაგრამ ბუნდოვან პროცესში ჩვენი იმდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა. მოწინავეს ადგილის დაქერა ადვილი, რასაკვირველია, არ იყო. ამ უფლების მოპოვება იყო საქირო და ამ უფლებისათვის ბრძოლის გზაზე გაიმართა ცხარე დავა.

§ 168. ასეთია საქმის ვითარება, როდესაც წარსული მოვლენების ობიექტურ შეფასებას მოვახდენთ, როდესაც ისტორიკოსის თვალსაზრისზე დავდგებით. ისტორიკოსს კი, პირველ ყოვლისა, მოეთხოვება ცხადყოს, თუ რატომ ცვლის გარკვეულ იდეებსა და მხატვრული შემოქმედების ერთ ფორმას—მეორე. მას მოეთხოვება გვიჩვენოს მათი მემკვიდრეობითობა. ილია ქავეჭავაძის დასი ისეთი მოვლენა კი არ იყო, რომელსაც საქართველოში წინაპარი არ ჰყავდა, ეს კი არ იყო უცხო წერგის დარგვა საქართველოში, არამედ ეს იყო რუსი მოწინავე მოაზროვნეების შეხედულებათა შესატყვისი, ილიას სიტყვით რომ ვთქვათ, დავაქაცაცებული აზრი, რომელიც თავისი გულიანტკივილის სათავეს ქართული ნიადაგიდან იღებდა. ამ ნიადაგმა წარმოშვა დასი, რომელმაც ნაციონალურ-გამათავისუფ-

ლებელი ბრძოლაც დაისახა მიზნად და რომლის საუკეთესო წარმომადგენელიც თვითონ ილია იყო.

ამგვარად წარმოდგება ჩვენს წინაშე ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ეს ხანა. აქედან გამომდინარეობს, რომ, როდესაც 1892 წელს ილია ქავევაძე აზბობს, რომ მე-19 საუკუნეში ჩვენ ვაჩნევთ არა შეურიგებელ უთანიმოებას, არამედ რომელიმე ადრე არსებული აზრის განვითარებას, მია შემდგომ საფეხურზე აყვანასო, როგორც ჩანს, იგი სწორად აფასებს მესამოცე წლებში შექმნილ ვითარებას.

§ 159. ასეთია გაგება იმ ჩვენი საზოგადოებრივ-კულტურული ცხოვრებისა, რომელიც მესამოცე წლებში მიმდინარეობდა. ამგვარი გაგება სხვაგვარად აშუქებს მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურის ისტორიას. ახლა სრულიად ბუნებრივად ჩანს ის სიმალდე, რომელიც ჩვენმა ლიტერატურამ მოიპოვა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში. სრულიად ნათელია, რომ ადრინდელმა ჩვენმა ლიტერატურამ ნიადაგი მოაპზადა შემდგომი განვითარებისათვის და, რომ ჩვენი მესამოცეანელები უწუალოდ ქართველი წინა თაობის ლიტერატურული მონაპოვრიდან გამომდინარეობდნენ.

ჩვენთვის სრულიად ნათელია. რომ ე. წ. „მამებმა“ დიდი საქმე გააკეთეს. მათ საფუძველი ჩაუყარეს ჩვენი კულტურის, კერძოდ, ჩვენი ჟურნალისტიკის საქმეს; მათ ჩვენი წარსულისადმი გარკვეული დამოკიდებულება დაამყარეს და კარგი შემკვიდრეობაც დაუტოვეს შენდეგ თაობას.

ასეთი გაგების შემთხვევაში ლიტერატურის ისტორიკოსისათვის მესამოცეანელთა შემოქმედება უცხო ხილად კი არ ჩაითვლება, არამედ ისეთ მოვლენად, რომლის წარმოსაქმნელად პირობები უკვე მზად იყო. მესამოცეანელთა შემოქმედებაში ადრინდელი ლიტერატურა უარყოფილი კი არაა, არამედ, პირველ ყოვლისა, სწორედ ამ ლიტერატურით საზრდოობს იგი.

§ 160. მხოლოდ ამ შემთხვევაში, იდეათა და პოეტურ სახეთა მემკვიდრეობისადმი ანგარიშის გაწევის შემთხვევაში, ხდება გასაგები ის გარემოება, რომ ილია ქავევაძის „მგზავრის წერილები“ გრ. ორბელიანის ლექსებითაა შემკული; გასაგები ხდება ილიას უგულწრფელესი სიტყვა, წარმოთქმული გრ. ორბელიანის დასაფლავებაზე. გასაგები ხდება, რომ იათი პოეტის შემოქმედებაშიც კი, როგორცაა აკაკი წერეთელი. არა ერთგზის გამოაშკარავდა გრ. ორბელიანის გავლენა. ასე, მაგ., აკაკის „ქებათა-ქება“ ისეთ პოეტურ კილოს გვიდგენს და ისეთ სტრიქონებს არ შეიცავს, რომ გრ. ორბელიანის წინაპრობა უქვევლია. არ შეიძლება არ მოგვაგონდეს

გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელო“, როდესაც აკაკის „ქებათა-ქებაის“ შემდეგ სტრიქონებს ვკითხულობთ:

ვიწ, ამ საღამოს,
მწიგისა, საამოს,
ტკბილ ნეტარებით შეხვედებულსა!
რა უცნაურად,
მალღით ციურად
სამოთხისაყენ იტაცებს გულსა.

ყვავილთა ენა —
სუნნელთა ფშვნა.
საგალობელად აღმა კმეული,
წყალთან ჩქრიალი,
ფოთოლ შოიალი,
ბალახთ ბიბინი რაღაც გრძეული.

ეს ლექსი აკაკისათვის არ არის შემთხვევითი. ეს კარგად ჩანს აკაკის ლექსის „ალ. ჭაქვაყაძის საფლავზე“ და გრ. ორბელიანის ლექსის „თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“ ურთიერთ შედარებიდან. აკაკის ამ ლექსის სტრიქონები —

შენს წმინდა საფლავს,
გულის მოსაკლავს,
დავეყურებ, გმირო, სულგანაბული

თვალთცრემლიანსა,
გულსევედიანსა
ენა მებმება, ვერარის ვარ
მთქმელი

პირდაპირ ნიჟითობს იმაზე, თუ რამდენად არის დავალებული რეალისტი აკაკი წერეთელი რომანტიკოს გრ. ორბელიანის პოეტური სტილისაგან.

არსებობს კიდევ სხვა მასალაც (აკაკის შემოქმედებიდან), რომელიც გრ. ორბელიანის გაგლენის ბეჭედს ატარებს. ეს გარემოება მით უფრო საგულისხმოა, რომ, როგორც ცნობილია, აკაკი გრ. ორბელიანის შემოქმედების სრულიად გარკვეულ შეფასებას იძლევა „ჩემს თავგადასავალში“.

§ 161. ამგვარად, როდესაც გადავსინჯავთ ჩვენი ქვეყნის ცხოვრების ამ საინტერესო ხანას, დავინახავთ, რომ იგი წარმოადგენს ერთ რგოლს ქართული კულტურისა და ლიტერატურის ბუნებრივ განვითარებაში. ეს ნიშნავს იმას, რომ მესამოცე წლები ქართულ ლიტერატურაში არ შეიძლება ჩაითვალოს ისეთ ხანად, როდესაც ისე შემობრუნდა ჩვენი მწერლობა, რომ ზურგი შეაქცია აღმართულ ლიტერატურას და ისეთი ბროლა გამოუცხადა მას, რომ სრულიად განსხვავებული და მისდამი დაპირისპირებული გზა აირჩია.

ასეთი გაგების შემთხვევაში ხდება ნათელი, თუ რატომაა, რომ ჩვენი იმდროის ლიტერატურა, მიუხედავად შინაგანი განსხვავებულობისა, მაინც ერთს მთლიანობას წარმოადგენს.

ასეთი დამოკიდებულება მესამოცე წლების ვითარებისადმი გასა-

გებად აქცევს იმ ფაქტს, რომ ქართული ლიტერატურა ისეთი მთლიანობაა, რომლის წინა საფეხური უკულმბელყოფილი კი არ არის, არამედ სწორედ ეს წინა საფეხური ამდიდრებს, ამკობს და ანაყოფიერებს მომდევნო ხანის ჩვენს მწერლობას. რასაკვირველია, ყველაფერი ეს ენობრივ-სტილისტურ სფეროშიც ვლინდება.

გიგოლისეჟერი ქართულ ლიპვრაგურაში

§ 162. როდესაც ნიკოლოზ ჩერნიშევსკი წერდა, რომ რუსული ლიტერატურის ყველაზე უკრო ცოცხალ მხარეს ანუ, უკეთ, ერთადერთ ცოცხალ მხარეს, სატირული ლიტერატურა წარმოადგენსო, მას მხედველობაში, პირველ ყოვლისა, სწორედ ნ. გოგოლი ჰყავდა¹.

გოგოლი რუსეთის უაღრესად ეროვნული მწერალია და, ამასთანავე ისეთი, რომელსაც, — ბელინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, — არ ჰყავდა წინამორბედი არც რუსულსა და არც უცხოურს ლიტერატურაში².

გოგოლი გენიოსი მხატვარია და, როგორც გენიოსს, მას არ შეიძლება ჰყოლოდა, და არც ჰყავდა, მიმბაძველი — ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით.

გოგოლისადმი უბრალო მიბაძვა შეუძლებელი იყო, რადგან მისი ტალანტის დამახასიათებელ თვისებას ორიგინალობა და თვითმყოფადობა წარმოადგენდა (ბელინსკი). სამაგიეროდ, გოგოლის შემოქმედებას თვალისამხელი მნიშვნელობა ჰქონდა და, სწორედ ამიტომ, მისი გავლენა დიდად სცილდებოდა უბრალო გადმოღების ფარგლებს.

ეს ნიშნავს, რომ ნამდვილ ხელოვანთა მიერ გოგოლის შემკვიდრების გამოყენება იმდენად იმაში კი არ გამოიხატებოდა, რომ მისდაგვარად ეწერათ, — ამ მხრივ მის ტალანტთან მეტოქეობას იშვიათად თუ გაუძლებდა ვინმე, — არაქედ იმაში, რომ მისი შემოქმედება აეთვისებინათ, მისდაგვარად დაენახათ მოვლენები და გარემოსადმი გოგოლისებური მიდგომა გამომეჟუშავებინათ.

მისებური წერის თვალსაზრისით გოგოლი დარჩა ნამდვილ

¹ Н. Г. Чернышевский. Избр. соч. под ред. Луначарского, т. IV, стр. 17.

² В. Белинский. Избр. соч., М., 1948, стр. 575.

განუმეორებელ პოეტურ ინდივიდუალობად, რომლითაც მრავალნი-საზრდობდნენ, მაგრამ მისი ოსტატობის მწვერვალთა დაპყრობაზე ოცნებასაც კი ვერ ბედავდნენ. გოგოლი დაოჩა რუსულსა და მთელს მსოფლიო ლიტერატურაში გამოკვეთილი პოეტური პროზის უდიდეს სიმალლედ, რომელიც „შეუცნობელი“ მიატერული ინდივიდუალობის შთაბეჭდილებასაც კი ახდენდა.

§ 163. სრულიად შეუძლებელია გადაჭარბებულად შევაფასოთ გოგოლის მნიშვნელობა რუსული ლიტერატურის განვითარებისათვის; ასევე ძნელია გადაჭარბებული დახასიათება და შეფასება იმ შთაბეჭდილების სიძლიერისა, რომელიც მისმა შემოქმედებამ მოახდინა მსოფლიოს ყველა ქვეყნის მწერლებსა და მკითხველებზე. კერძოდ, ძალიან დიდი გოგოლის მნიშვნელობა XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურისათვის. სრულიად უეჭველია, რომ სინამდვილისადმი კრიტიკული მიდგომით და თავისი გამომავლიდან ბუნებრივი ნიჭით გოგოლმა დიდი როლი შეასრულა ამ ხანის ქართული მწერლობის განვითარების ბუნებრივს პროცესში. გოგოლის ზემოქმედებამ პირდაპირ გამოიწვევა ცლებილი ნაწი აპკურა ჩვენს ლიტერატურასაც. ეს გარემოება მრავალჯერ აღუნიშნავთ ილია ჭავჭავაძეს, აკაკი წერეთელს, ნ. ნიკოლაძეს და სხვა ქართველ მწერლებს.

გოგოლის მემკვიდრეობის დიდი ზემოქმედებითი მნიშვნელობის გამო, საესებით ბუნებრივი იქნება თუ აღმოჩნდება. რომ გოგოლისეული სახეები წარმოადგენდა ერთგვარ შთამაგონებელ ნიმუშს ჩვენი მწერლებისათვისაც — მათი შემოქმედებითი პრაქტიკის პროცესში. ეს შით უფრო მოსალოდნელია, რომ XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურა მკიდროდ არის დაკავშირებული რუსული ლიტერატურის მოწინავე ტრადიციებთან და მის რეალისტურს ტენდენციებთან.

§ 164. გოგოლის მნიშვნელობა ჩვენი ქართული ლიტერატურის განვითარებისათვის იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ ამა თუ იმ მწერალმა მისგან ისესხა და აიღო ესა თუ ის გამოთქმა, არამედ იმაში, რომ ზოგიერთი ქართველი მწერალი ისევე მიუღდა გარემო სინამდვილეს, როგორც ეს გოგოლისათვის იყო დამახასიათებელი, რომ მათაც მიაქციეს ყურადღება ცხოვრების იმ მხარეებს, რომლებითაც განსაკუთრებით დაინტერესდა გოგოლი. გარდა ამისა, როგორც გოგოლმა დაუმკვიდრა მრავალ ხალხურ სიტყვასა და ხატოვან გამოთქმას ლიტერატურული უფლებები, ისევე ზოგიერთმა ქართველმა მწერალმაც შეიტანა თავის მხატვრულ ნაწარმოებებში ანალოგიური ქართული გამოთქმები და ამითაც გამოიხატა სინამ-

დვილისადმი გოგოლისებური მიდგომისა და მისი ასახვის ფაქტი ჩვენს მწერლობაში.

ასე რომ, როდესაც ქართულ ლიტერატურაში გოგოლისებურზე ვლაპარაკობთ, ხაზი უნდა გაესვას გარემოსადმი მიდგომის და იქიდან შემოქმედების ობიექტად გარკვეული მასალის შერჩევა-განსახიერების ტენდენციას. ერთი სიტყვით, ამოსავალად უნდა მივიღოთ სინამდვილესთან გოგოლისებური მისვლისა და გოგოლისებური აღწერის ფაქტი.

§ 165. რასაკვირველია, იმის ძიებასა და აღნიშვნას, თუ ქართველ მწერალთა თხზულებებში გამოყენებული რასიტყვა და ფრაზა წააგავს გოგოლის გამოთქმას, თავისთავად, არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. ამის აღნიშვნა არავითარ შემთხვევაში არ მიუთითებს არც გოგოლის ნამდვილ მნიშვნელობაზე ჩვენი მწერლობისათვის და ამ გზით არც არის შესაძლებელი განზოგადებისათვის საჭირო უტყუარი მასალის მოპოვება.

ზართლაც-და, რა არსებითი მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ იმას, რომ, მაგალითად, ზოგიერთი ქართველი მწერლის გამოთქმა გვაგონებს გოგოლის ამა თუ იმ ფრაზას? მარტო ამით მხოლოდ იმის დადასტურება თუ მოხერხდება, რომ ესა თუ ის მწერალი იცნობდა გოგოლის შემოქმედებას. უკანასკნელთან მათს შემოქმედებით სიახლოვეზე ეს ჯერ კიდევ არაფერს გვეუბნება, რადგან ამ რიგის შეხვედრა სავსებით შესაძლებელია ერთიმეორისაგან ძირითადად განსხვავებულ მწერალთა შორის. ლიტერატურის ისტორიამ არა ერთი და ორი ამდაგვარი მაგალითი იცის.

§ 166. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ხელი ავიღოთ იმ შავ, მაგრამ უთუოდ საჭირო, მუშაობაზე, რომელიც მიუთითებს, ჯუ გოგოლის ფრაზის რა დამახასიათებელი თვისებები იჩენს თავს ჩვენს მწერლობაში. კიდევ უფრო საყურადღებო იქნებოდა იმის გათვალისწინება, თუ რა და რა გოგოლისეული სახეები გადაამუშავა და ორგანულად აითვისა ჩვენმა ლიტერატურამ.

ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ რამდენიმე მაგალითზე მივუთითებთ. საბაკეიჩის აღწერისას გოგოლი ამბობს: „*есть много на свете таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов. но просто рубила со всего плеча, хватяла топором раз—вышел нос, хватила в другой—вышли губы...*“ („Мертвые души“, т. 1, гл. V).

საერთოდ, ამგვარივე აღწერითი გზა აქვს შერჩეული ილია

ქავქავაძეს, როდესაც ალასი პერანგოვის ფართო დაბასიათების დროს წერს: „თვალადობით ალასი პერანგოვი წარმოგიდგენდათ სრულს სიტლანქეს... თითქო ნაჯახით არის გათლილიო“ („დამბეგობა“, ნეორე ვარიანტი).

ეს აღწერა თუ პი-დაპირ გოგოლის გამოთქმის გადასხვაფერებად არ ჩაითვლება, ის მაინც უეჭველია, რომ ქართული სალხური მეტყველების მრავალფეროვნებაში ილიას სწორედ იმის ანალოგიურ გამოთქმასზე შეუჩერებია ყურადღება, რომელიც გოგოლის ნაწარმოებში გვხვდება (იქაც რუსული ხალხური მეტყველებიდანაა იგი ამოღებული). ასეთი გამოთქმები ხალხში ილიაძდევ იყო, მაგრამ სხვა მწერლები მათ უყურადღებოდ ტოვებდნენ და თვით ის ფაქტი, რომ ილია ქავქავაძე სწორედ ასეთი გამოთქმებისადმი იჩენდა ინტერესს, რასაკვირველია, ხალხური მეტყველებისადმი გოგოლისებურ დაპოკიდევულებას გამოაბატავს.

არსებითად იგივე შეიძლება ითქვას სხვა ქვემონოყვანილ მაგალითებზედაც.

გ. წერეთელი ერთგან ასე ახასიათებს თავის პერსონაჟს: „მიხვრა-მოხვრაში დათუნა მართლაც დათვის მიდგომისა იყო. იმასთან ახლოს მიკარება მეძნელებოდა მაშინვე ან ფეხს დამადგამდა ან იდაყვის თავს გვერდებში თითავაზებდა .. ერთხელ დათუნამ... როგორც კი დაიძრა, მეჭეჭზე ფეხი დამადგა...“ („კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა“, ნაწ. I, თავი V).

ეს ადგილი შეიძლება შეიჩინოთ ანალოგიურად იმ დაბასიათებისა, რომელსაც გოგოლი შემდეგნაირად გვაწვდის: ჩიჩიკოვს საბაკევიჩი „показался весьма похожим на средней величины медведя... ступнями ступал он вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги... медведь! совершенный медведь! Нужно же такое странное сближение: его даже звали Михайлом Семеновичем“ (М. დ., т. 1, гл. V).

შეიძლება ადვილად იფიქროს კაცმა, რომ გოგოლის „Шинель“-ის ერთი ადგილის ერთგვარი შთაგონებითაც კი იყოს დაწერილი ლაერენტი არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ ნეჯლანუაშვილის“ დასაწყისი. „Шинель“-ში ვკითხულობთ: „Фамилия чиновника была Башмакин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от Башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шуриц, и все совершенно Башмакины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки“.

ლ. არდაზიანი წერს: „სახელი ჩემი სოლომონ, გვარი მეჯღანუაშვილი. რაც ქვეყანაზე კაცად გამოველ მეთაკილებოდა ჩემი გვარი... ჭკუაზედ უფროახლოა, რომ ეს გვარი დარქმევია შაჰაჩემს, იქნება შაჰაჩემსაც ქალაქელებისაგან, რადგანაც შაჰა-აჰა ჩემი მეჯღანეები ყოფილან“

კიდევ შეიძლება მრავალი ასეთი ნიმუშის გადმოცემა, მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს იმ საკითხის გაწუქებისათვის, თუ რა ადგილი მოიპოვა გოგოლის შემოქმედებამ ჩვენი მწერლების შოუეაწრობასა და მათი შემოქმედებითი მეთოდის გამოკვეთებაში. ეს მაოლოდ-დაქოლოდ მანიშნებელი მაგალითებია. მთავარი ეს კი არ არის, არამედ იმის ჩვენება, თუ როგორ მკვიდრდება ქართულ ლიტერატურაში გოგოლისებური მიდგომა სინამდვილისადმი, გარე მოვლენათა მთელი წყობისადმი.

§ 167. რა შეიძლება ითქვას ამ თვალსაზრისით ქართული მწერლობისათვის გოგოლის მნიშვნელობის შესახებ?

ამთავითვე აღსანიშნავია, რომ რუს მწერალთა შორის გოგოლი იყო ერთი პირველთაგანი, რომელმაც თავის ძირითად ამოცანად დაისახა რუსი ადამიანის ხასიათის გარკვევა და გამოწვეურება; გოგოლი იყო არსებითად პირველი მწერალი, რომელმაც მთელი სიღრმით დასვა საკითხი რუსული ხასიათის შესახებ და ამ ხასიათის სხვადასხვა მხარე გადააქცია საგანგებო დაკვირვებისა და ანალიზის საგნად; ყველაზე უკეთესად და მკაფიოდ გოგოლმა გვიჩვენა რუსი ადამიანისათვის დამახასიათებელი ძლიერება, დიდი რუსეთის ძლიერება, რაც მას ასე აქვს გადმოცემული თავის უაღრესად პოეტურ სტრაქონებში: „Русь... Дымом дымится под тучью дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади... гр-мит я становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства“ (М. л., т. 1, гл. XI).

ტიპური და. თანაც, მკაფიო ფაქტების აღწერის საფუძველზე გოგოლმა ბრწყინვალედ წარმოგვიდგინა რუსული ხასიათის ძირითადი თვისებები და თავის თანხლებებში ანით გამოსატა ეროვნული თვითშეგებების განვითარების შენდგომი საფეხური. სადაც კი ეს შესაძლებელი იყო, გოგოლი ყოველთვის ეხებოდა და საგანგებოდ მსჯელობდა რუსი ადამიანის ხასიათის თავისებურებებზე. ამ მიმართულებით იგი შეასრულა ანალოგიური განაზოგადებდა თავის დაკვირვებებს.

გოგოლი იყო მწერალი, რომელმაც ხაზგასმით აღნიშნა, რომ რუს ადამიანს აქვს „доброе чутье“, რომ „русский человек в решительные минуты найдет что сделать“; მან ერთბაშად დაახასიათა რუსი ხალხი, როგორც „стойкий народ“, როგორც მფლობელი „стойкого ума“.

გოგოლი იყო ის მწერალი, რომელმაც აღნიშნა, რომ ყოველი რუსი ადამიანი ცდილობს ხუნდების დამსხვრევას და ფიქრობს „О разгуле широкой жизни“. იგი წერს, რომ გამამსწვრებელ სიტყვაზე: „წინ!“ ოკნებობს „повсюду на всех ступенях стоящий, всех сословий и званий и промыслов русский человек“.

შეიძლება ითქვას, რომ გოგოლი იყო ერთი პირველთაგანი, რომელმაც არაჩვეულებრივი სიმკვეთრით დაახასიათა რუსი ხალხი და აღტაცება გამოთქვა რუსული ენის ღირსებათა განო.

როდესაც ამ თეკლსაირისათ შევედევით რუსულ ლიტერატურას, დაინახავთ, რომ გოგოლია ერთი პირველთაგანი, რომელმაც რუსი ადამიანის ხასიათის თავისებურებანი წაოპოგვიდგინა. მან სრულიად შეუწებებად დაგვიბატა რუსი ადამიანის ბასიათი, ამოკვეთა იგი თანაჩედროვე სოციალური ვითარებიდან, ამ ბძიმე და სჯლისშემხუთველ გარემოშიც დაინახა რუსი ხალხის ღირსებანი და ეს უკანასკნელნი ნიიჩნია თავისი ხოტბის საგნად. ამ გარემოებამ გადააქცია გოგოლი, ზელინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „русским патриархальным поэтом во всем пространстве этого слова“¹.

§ 168. თუ ამ ხაზს გავევებით, მაშინ დაეინახავთ, რომ საქართველოს პირობებში, ჩვენს მშობლიურ ლიტერატურაში, პირველი კაცი, რომელმაც ქართველი ხალხის თავისებურებათა წვდობა დასახა თავისი შემოქმედების მთავარ მიხნად. ილია ქავქავაძე იყო. მას სავესებით შეგნებული ჰქონდა, რომ მჭერლის ამოცანა თავისი ხალხის თავისეაურებათა ჩვენებაში მდგომარეობს.

პირველსავე სტატიაში „ორიოდე სიტყვა...“ ილიამ აღნიშნა, რომ თუკა კახლოვის „შეშლილის ევემ აწერია რუსული მოთარობაო, მაგოამ... ბერიც რომ წაიკითხოთ, მაინც ქართველი ვერ გაიცნობს ფრჩხილის ოდენასაც რუსის სოფლის გოგოს, იბიტომ. რომ ეს შეშლილი გოგო, თუმცა კახლოვი ამბობს რუსისაო, მაგრამ რუსის სარაფანიც არ აცვია ზედა; ეგ რალაც ურუსო რუსია, კახლოვის ფანტაზიის შვილი და არა რუსის ცხოვრებისა“. ილია ქავქავაძის ეს სიტყვები პირდაპირ შეესაბამება გოგოლის იმ

¹ В. Г. Беллинский. „Похождение Чичикова или мертвые души“, Избр. соч. М. 1948, стр. 213.

აზრს, რომ ნაწარმოების ხალხურობა „состоит не в описании сарапана, а в самом духе народа“.

ჩვენს სინამდვილეში ილია ქავჭავაძე იყო არსებითად პირველი მწერალი, რომელიც საგანგებოდ წეჩერდა ჩვენი ხალხის ეროვნულ თავისებურებებზე და ნათი მხატვრული განსაიხიერება მოგვცა. ჩვენ აქ მიედევლობაში გვაქვს არა ის, რომ ილია ქავჭავაძეს უყვარდა თა, ისი ქვეყნის მიწა-წყალი „მისთვის, რომე ქართველი აქ - შენს კიდვზედ დაბადებულა“, არა ის, რომ ილია საქართველოს უწოდებდა „ქვეყნის მარგალიტს მაგა ობოლსა“ ანდა „ქვეყნის თვალად დაბადებულს“. ეს საკითხის ნხოლოდ ერთი, მაგრამ მაინც სიგვა მსარგა. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ქართველი ხალხის ის თავისებურებანი, რომელთაც ილია ასახელებდა და რომელთაც, იისი აზრით, განსაზღვრეს ამ რაოდენობრივად პატარა ხალხის არსებობა მრავალი საუკუნ ს განმავლობაში.

ილიამ ქართველი ხალხის ასახათას ძირითადი ხაზები დაგვიხატა. მან „აჩრდილში“ აღნიშნა, რომ ესაა ხალხი, რომელმაც „აძაყი თავისი თავი ქვეყანაზეა არავეს წინა საქუდამოდ არ მოიარა“ და თუ იგი დაპყრობილი იყო, მაშინ დაპყრობლებს „ქაორილებდა... მძულვარებითა“ და „ხლევეისა წადილს გულდაკეტით დღედა-ღამ ჰბრდიდა“.

როგორც გოგოლმა მოახერხა თავის სატირულ თხზულებებშივე მიეთთხებინა დიდი რუსი ხალხის ჯანსაღს თვისებებზე, ასევე ილია ქავჭავაძემ „კაცია-ადამიანიში“ აღნიშნა, რომ „ქართველს კაცს არც ქარის შემოტანალი უნდა და არც გატანალი“; მან აღნიშნა, რომ „სიძუნწე და ქართველი ორივე ერთად (არ) მოიავსდება“ და, რომ, საჭირო შემთხვევაში ქართველი „ჩოიას გაიხდის და შენ ჩავაკეცს“; ილია ქავჭავაძემ იმავე ნაწარმოებში გაუსვა ხაზი იმ გარემოებასაც, რომ ნაბდვილი ქართველი გულწრფელია და მტუპოვარი.

აღნიშვნის ღირსია აგრეთვე ისიც, რომ, როგორც გოგოლმა რუს „მუყიკში“ დაინახა რუსი ხალხის სიძლიერე და არა მალალი წოდების წარმომადგენლებსა და მოხელებში, ასევე ილია ქავჭავაძემ ქართველი ხალხის ხასიათის ძირითად თვისებათა გამოსამხეურებლად საესებით შეგნებულად მიმართა ჩვენი ხალხის დაბალ ფენას—გლეხობას.

ამ გლესკაცობის წარმომადგენლებში დაინახა მან ჯანსაღი ხაზი ქართველი ადამიანის ხასიათისა. მათზე დაკვირვების საფუძველზე გამოკვეთა მან „ოთარაანთ ქერივში“ მისაბაძი თვისებები ქართველი ადამიანისა, რომ იგი, „რაკი საქმეს დაადგება, ზედ შეეღევა, მინამ თითონ საქმეს არ შეჭლევს“, „ისე შეექიდება საქმეს, თითქო ღრე-

ბასა და ლხინშია“, რომ იგი „ტყუილ-უბრალოდ არავის დაეჩაგვ-
რინება“ და, რომ ის გულგაუტეხელია „გულმოდგინება, დაუზარებე-
ლი და ხელმართალი“.

მართო ეს მაგალითებიც საკმარისია იმის დასადასტურებლად,
რომ რუსეთში ერთი პირველთაგანი იყო გოგოლი და ჩვენში კი
პირველი იყო ილია ქავეჯავაძე, რომლებმაც საცესებით შეგნებულ
ამოცანად დაისახეს თავ-თავიანთი ხალხის სულის წვდომა, მათი
თავისებურებების ჩამოყალიბება-განსახიერება. უპირველეს ყოვ-
ლისა, ამ გარემოებამ გადააქცია გოგოლი რუსული ცხოვრების
დიდ პოეტად, დიდი რუსეთის დიდ ეროვნულ მწერლად, ისევე,
როგორც შემოქმედების ასეთმა ხაზმა დაუმკვიდრა ილიას ქართვე-
ლი ხალხის საანაყო მწერლის სახელი.

§ 169. გოგოლის, როგორც ხელოვანის, იმ დამახასიათებელ
თავისებურებათაგან, რომელთაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვთ
ქართული ლიტერატურის განვითარებისათვის, აღსანიშნავია ის
გარემოება, რომ გოგოლი, პირველ ყოვლისა, „ფაქტების მწერალია“.
აქ მხედველობაში გვაქვს, რომ გოგოლის ყურადღებას იმდენად
თავბრუნდამხვევი ამბავი კი არ იმსახურებს, რამდენადაც ყოველ-
დღიური ყოფა, ის, რაც ყველას თვალწინ ხდება, მაგრამ ყველა
კი ვერ ამჩნევს.¹ მომეტებულად ასეთი ვითარებისა და ასეთი
ამბავის მწერალია გოგოლი და ამაში მდგომარეობს მისი
რეალისტური გენიალობა. საკმარისია მოვიგონოთ გოგოლის
„Повесть о том как поссорился...“, „Шинель“, „Сяросветские
помещики“-სა, „Мертвые души“-ს პორტრეტები, რათა ეს უკვე-
ლი გახდეს.

გოგოლის თანამედროვეთა გარკვეულ ნაწილს აოცებდა ის, რომ
მისი ნაწარმოებნი „არაფრისაგან“ იყვნენ შემდგარნი. მაგრამ
ეს სრულიად არ უკვირდა ბესართონ გელდინსკის. იგი წერდა:
„Я нимало не удивляюсь подобно некоторым, что Гоголь
мастер делать все из ничего, что он умеет заинтересовать
читателя пустыми, ничтожными подробностями...“ „посред-
ственный талант... возмись... за изображение повседневных
картин жизни, жизни обыкновенной прозаической,—о пове-
рьте, для него это будет истинным камнем преткновения,
и его вклатое, холодное и бездушное сочинение уморит вас
звсветою“.²

¹ ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, არ ვგულისხმობთ გოგოლის გ. წ. ფანტა-
სტიკურ მოთხრობებს.

² В. Белинский. Избр. соч., М., 1948, стр. 70.

მართალია, გოგოლი ყოფითს ფაქტებშია, იგი იდუაღოს მათში
„იძირება“, — და ესეცა მის ნაწარმოებთა დამაჯერებლობის ერთი
მთავარი პირობა; მაგრამ გოგოლისათვის ცალკეულ ფაქტს კი არ
აქვს იმდენი მნიშვნელობა, რამდენიც მათს წყებასა და ურთიერ-
ობას; გოგოლი ერთ ფაქტს კი არ იღებს, არამედ ფაქტთა მთელს
ა ც მ ა ს, რომლის ყოველი რგოლისაგან იქმნება ჯაკვი; გოგოლი თი-
თოეულ მათგანს სწორედ თავის ადგილს აკუთვნებს იმ ჯაკვიში, რო-
მელსაც ცხოვრება ჰქვია. ამგვარად უცქერის გოგოლი სინამდვილეს.

§ 187. ახლა ავიღოთ ისეთი ნაწარმოები, როგორცაა „კაცია-
ადამიანი“ და შევადაროთ ილია ქაეჭავაძის მიდგომა ცხოვრები-
სადმი გოგოლის დამოკიდებულებას.

„კაცია-ადამიანში“ არაფერი არ სცილდება მარტივი ყოფის
ფარგლებს. ეს ნაწარმოები არავითარ გამოცეხელ სიუჟეტს არ
შეიცავს. ილია თვითონაც პირდაპირ აღნიშნავს, რომ მის მიზანს
სწორედ ყოველდღიურობის აღწერა შეადგენს. „ქეთხელო, ხომ
არ მოგეწყინა? — თითქმის თავიდანვე კიბუხულობს მწერალი — რასა-
კვირველია, მოგეწყინა: აქ არ არის არც სიყვარულის ემშაქობა,
არც კაცის-კვლა, არც უიმედო ქალის ოხვრა, არც წყალში გადა-
ვარდნა... ის აქ არაფერი არის“ (თავი II).

„კაცია-ადამიანის“ ავტორისათვის ყოველ წერილმანს აქვს
მნიშვნელობა, მხედველობის გარეშე იგი არაფერს არ ტოვებს;
მეტეც: მას სწორედ „წერილმანი“ აინტერესებს, რადგან ის გამო-
ხატავს რეალურ ყოფას. აქ იღბას ყურადღებას ყველაფერი იხსა-
ხურებს: გაქონილი შანდალი, ბალანგაცეივნილი ხალიჩა, მიწაში
ცხვირწყაყოფილი და ქანცაწყვეტილსავით თვალმდახუებული ძალი,
ლუარსაბის კბილების კრაქუნნი და ა. შ. და ა. შ.

შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ქართულ მწერლობაში
ილია ქაეჭავაძემ დაამკვიდრა და ცხადყო გოგოლი: ებური აღწერის,
მხატვრული მნიშვნელობა; ამ მხრივ მას ისეთივე დამსახურება
მიუძღვის ჩვენი ლიტერატურის წინამუ. როგორც ეკუთვნის რუ-
სული მწერლობის მიმართ თვით გოგოლს.

გარემოს აღწერისას გოგოლი ისეთ სწარყებს უსვამს ხანს. რო-
მელთაც განსაკუთრებით მკვლევარად შეუძლიათ გარკვეული წარ-
მოდგენა შეგვიქმნან დასახასიათებელ ობიექტზე ნაღიანად. ამ
დროს გოგოლი დაუზარებლად და მრავალი გადახვევებით აღწერს
თავისი ყურადღების საგნად გადაქცეულ ობიექტს.

გოგოლისათვის დამახასიათებელი მანერის გასათვალისწინებლად
მოვიგონოთ პლიუშკინის ეზო-გარემოს აღწერა, რომელსაც შეი-
ცავს „მკვლარი სულების“ მე-ნ თავი.

„Частьми стал выказываться господский дом и наконец глянул весь... Каким-то дряхлым инвалидом глядел сей страшный замок, длинный, длинный непомерно. Мѣстами был он в, один этаж, местами в два; на темной крыше, не везде надежно защищавшей его старость торчали два бельведера один против другого, оба уже пошатнувшиеся, лишенные когда-то покрывавшей их краски. Стены дома оцѣлвали местами нагую штукатурную решетку и, как видно, много потерпели от всяких непогод, дождей, вихрей и осенних перемен. Из окон только два были открыты, прочие были заставлены ставнями, или даже забиты досками. Эти два окна, с своей стороны, были тоже подслеповаты; на одном из них темнел акцѣнный, треугольник из сней сахарной бумаги“.

„ზეგ ოთახში ამბობ გოგოლი, „На одном столе стоял даже сломанный стул и, рядом с ним, часы с остановившимся маятником, к которому наук уже приладил лаутину. Тут же стоял, прислоненный боком к стене, тикаш... На бюро... лежало множество всякой всячины... лимон весь высохший, ростом не более лесного ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какою-то жишкостью и тремя мухами, накрытая письмом, кусок сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера, запачканные чернилами, высохшие как в чахотке, убожистка, совершенно пожелтевшая...“

„ასეთია გოგოლი. აღწერის ასეთი ჩანერით მკაფიოდ გამოირჩევა იგი წინადროინდელ მწერალთაგან.“

რასაკვირველია, მრავალი რუსი მწერალი მოხვედრილა ამის მსგავსს გარემოში, მაგრამ ფაქტია, რომ გოგოლამდე არც ერთ მათგანს არ მიუტყევია მისთვის სათანადო ყურადღება, ასე არ განუცდია ეს გარემო და არ მოუწოდებია მისი ამგვარად აღწერა. მხოლოდ გოგოლმა გამოამხეურა ამნაირი აღწერის მხატვრული ღირებულება.

§ 170. ჩვენს ლიტერატურულ სინამდვილეში სავსებით იგივე უნდა აღინიშნოს ილია ჭავჭავაძის მიმართ. შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ ლიტერატურაში პირველად ილიამ გვიჩვენა შემეცნებითი და ზოგადმხატვრული მნიშვნელობა კონკრეტულ-საყოფაცხოვრებო საგანთა და მოვლენათა ისეთი აღწერის, როგორც დაამკვიდრა გოგოლმა რუსულ მწერლობაში.

ეს თვალნათლივ გამოჩნდება, თუ გოგოლის მიერ გარემოს აღწერის ზემომოყვანილ ნიმუშს შევადარებთ „კაცია-ადამიანის“

იმ ადგილს, სადაც ლაპარაკია ლუარსაბ თათქარიძის სახლ-კარზე. აქ აღწერილია: „ორსართულიანი სახლი ქვეტიკირისა, უწმინდური ეზო, ძველი ჩაღური, დროთა ბრუნვისაგან ისე გვერდზედ წამოღებული და წამოხრილი, თითქო გრილოში წამოწოლას აპირებსო...“ ილია საგანგებოდ ჩერდება ოთახის აღწერაზე და ამბობს: „თუმცა ორი, სათოფეხედ კარგა მოდიდო, ფანჯარა აქვს, მაგრამ ოთახი მაინც ბნელია იმიტომ, რომ ფიქვის ჩარჩოზედ წინას მაგივრად შეტად გამჭრიახ გონებას გაქონილი ქალაღდი გაუყრავს... ქალაღდი ნემსით დაჩხველტილიცაა: ხან გულაა გამოჰყანილი, ხან ჯვარია... ოთახში იდგა ორი გრძელი ტახტი ერთმანეთის პირდაპირ... ოთახის საწაულად ეყარა სხვადასხვანაირი ნიკთები, მაგალითებრ: ტალახიანი ყარაბაღული თეთრი წაღები, პირმოტეხილი სპიღენძის თუნგი, ქონიანი შანღალი, სპიღენძის საჩაიფი მოხარშული მყრალა-ბალაბი, ზურგიელის ნაწერი და სხვანი და სხვანი“.

ანნაირი მაგალითებიდან ჩანს, რომ სინამდვილეზე დაკვირვებისა და იქიდან გარკვეული ფაქტების ამოღების თვალსაზრისით, ისევე როგორც წე-ის მახერის მარცხ, ილია ჭავჭავაძე უახლოვდება გოგოლს. ეს გაზოგადებს არა მარტო იმას, რომ ილია იზიარებს გოგოლისადნინ გოგოლისდაგვარ კრიტიკულ მიდგომას, არამედ იმასაც, რომ ქართველი თავადის ყოფიერებების აღსაწერად ილიამ შემოქმედებითად მოიმარჯვა გოგოლის მხატვრული მეთოდი.

§ 171. გოგოლის ისტორიული დამსახურება რუსული ლიტერატურის წინაშე იმაშიც მდგომარეობს, რომ მან განსაკუთრებული ადგილი დაუთმო ადამიანის მოქმედების. მისი ქცევის აღწერა და მისი ადამიანის მოქმედება და უკანასკნელზე დაყრდნობით და მის ფონზე არის გადამღილი ადამიანის გახცდები.

რუსულ ლიტერატურაში გოგოლამდე საგანგებო ყურადღება ექცეოდა ადამიანის სულიერი მდგომარეობის ანალიზს, ეს იყო წამყვანი მომენტი სენტინენტალისტებისა და რომანტიკულად განწყობილ მწერალთა შემოქმედებაში. გოგოლამდე მრავალი რუსი მწერლისათვის ადამიანის სულიერი მდგომარეობა იყო მთავარი და ამის წარმოსადგენად იყო საჭირო შესაფერისი სამოქმედო ობიექტისა და სიტუაციის გამოძებნა; გოგოლმა კი ადამიანი გვიჩვენა მოქმედებაში და ამ ნიადაგზე აღმოცენებული სულიერი მდგომარეობა გადაგვიშალა თვალწინ. მართალია, ეს პროცესი რუსულ ლიტერატურაში გოგოლამდე დაიწყო, მაგრამ იგი მკვეთრად სწორედ გოგოლის შემოქმედებაში გამოიქვდა. ამ აზრით შეიძლება ითქვას, რომ გოგოლმა პირდაპირ მკატრიალა რუსული ლიტე-

რატურის ინტერესები, რადგან ყურადღების ცენტრში ადამიანთა მოქმედება მოაქცია და სავსებით ამაზე დააფუძნა როგორც პერსონაჟთა სულიერი ვითარების დახასიათება, ისე თავის შენიშვნა-შეხედულებათა ჩართვა.

რომ ავიღოთ ისეთი ნაწარმოებებიც კი, როგორიცაა მისი „Невский проспект“, „Коляска“, „Записки сумасшедшего“ ანდა „უცნაური“ „Нос“—ყველგან ჯერ მოქმედების ფონი და თვით მოქმედებაა ნაჩვენები და მხოლოდ ამის შედეგად არის დახასიათებული სულიერი ვითარება ადამიანისა. უკეთ რომ ვთქვათ, გოგოლი კი არ მოგვითხრობს თუ რას განიცდის მისი გმირი, არამედ თვალნათლივ გვიჩვენებს მის განცდას, რადგან მათ წარმოგვიდგენს როგორც კონკრეტული გარემო ვითარების შედეგსა და დამიანის მოქმედების უშუალო შინაარსს. ამიტომაც, რომ მისტიკურის ნატამალსაც არ შეიცავენ გოგოლის „უცნაური“ ნაწარმოებებიც კი; ამიტომაც, რომ საოცარი სიუჟეტების აღების დროსაც გოგოლი ისევ დიდ რეალისტად რჩება.

ასეუი მიდგომით დამუშავება სიუჟეტებისა წარმოადგენდა ლახვარს, რომელიც გოგოლმა ჩასცა არარეალისტურ მიმართულებებს. ამაშიაც მდგომარეობს მისი ერთი დიდი დამსახურება.

§ 172. XIX ს. ჩვენს ქართულ მწერლობაში პირველი მწერალი ილია ჭავჭავაძე იყო, რომელმაც თავისი პერსონაჟის მთელი სულიერი ზღვომარეობა უშუალოდ მისი ყოფითი ვითარებიდან გამოიყვანა; დამაჯერებლად პირველად ილიამ გვიჩვენა, თუ როგორაა განსაზღვრული ადამიანის სულის ყოველი მოძრაობა მისი საყოფაცხოვრებო პირობებით.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში ჩვენ ვერ შევხვდებით ვერც ერთ პერსონაჟს, რომლის მისწრაფებანი და ხასიათი სავსებით იმ ყოფითი პირობებიდან არ გამომდინარეობდეს, რომელშიც მას ცხოვრება უხდება. ილია ჯერ სწორედ ამ პირობებს გვიდგენს და მათთან შერწყმის გზით ახასიათება პერსონაჟის სულიერ ავლადიდებას.

ილია ჭავჭავაძის პერსონაჟების გაცნობისას ჩვენ ვხედავთ, რომ მრავალი მათგანი დახასიათებულია გარეგანობატული ნიშნების მიხედვით. თუ რას ფიქრობს პერსონაჟი და საერთოდ რას წარმოადგენს იგი—ეს მას სახეზეც აწერია და მისი მოძრაობებიდანაც ჩანს. ამ გარეგანოვლენილ მოქმედებათა აღწერის საშუალებით ილია ჭავჭავაძე სავსებით ნათლად წარმოგვიდგენს პერსონაჟის ხასიათის ძირითად ნიშნებს; თითქმის თავიდან ბოლომდე ასეა დაწერილი „კაცია-ადამიანი“. მაგრამ არა მარტო „კაცია-ადამიანი“;

აღწერის ამ გოგოლისებური პრინციპის განხორციელებასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ილია გვიხატავს, მაგალითად, მოხელის ტიპს.

აი როგორ წარმოგვიდგინა მან დიამბეგი ბეიან ქალმახიძე.

მის „სახესო—წერს ილია—მოყვითანო ფერი დასცემოდა, ცხადი ნიშანი, რომ თავის სიცოცხლეში ბევრი ნერწყვი უყლაპავს; თვალები საოცრად სწრაფნი და წვრილნი; ასეთის თვისებისანი, რომ თათლსა ჰსთოვს, ოდეს უყურებს „ძლიერსა ამა ქვეყნისასა“, ე. ი. უეზდის ნაჩაღნიკსა, სოვეტნიკსა და სხვ., და რისხვას აქუხებს, ოდეს უყურებს „უძღურსა ამა ქვეყნისასა“, ე. ი. გლებსა; იგი თვალეზი ნუგეშმცემელი, ოდეს შეჭარბის მდიდარსა ამა ქვეყნისასა; შუბლი მაღალი, კანონების საპენტავად მოყვანილი, სამ რიგათა ჰქონდა შეეცილი. საკვირველია ამ შუბლის და ნაკეცების საქმე. ერთი რიგი წაიშლებოდა და ქრებოდა მაშინ, როცა მის წინ იდგა ხოლმე მოჩივარი ლამაზი ქერივი; მეორე რიგი იმისთანა იყო, რომ როცა კალმახიძე ქრთამზედ ვაჭრობდა, მაშინ მოვიდოდა მოძრაობაში და ვაჭრობის გადაწყვეტაზედ ეკიდა იმისი შუბლიდამ გაქრობა; რიგი მესამე ნეტად გადახვლანჭილი იყო შუბლზედ, ასე რომ მისი გაშლა შეუძლებელი იყო, მაგრამ ნაჩაღნიკის ღიმილსა კი ვერ გაუმაგრდებოდა და მსწრაფლ ქრებოდა. თუ შუბლზედ ეს სამი რიგი ნაკეცი ერთად იყო, ვაი ზენს მტერს, ცუდი ნიშანია: სჩანს დიამბეგს ხელიდამ გასხლტომია კაი ნაქერი... (ჰქონდა) ხელები მარდი, ნამეტნავად ალებაში; ალებ-მიცემა კარგი იქნებოდაო, ხშირად იტყოდა ხოლმე კალმახიძე, რომ მარტო ალება იყოსო და მიცემა კი არაო; ტანი ასეთი მრხევი ჰქონდა, რომ შვინდის სახრე იმასთან ღმერთმა შეარცხვინოს; ფეხები მარდად მორბენალნი უფროსის წინ და ნამეტნავად მდიდრის უკან. გვირგვინი ამა მშვენიერი დანაბადისა გახლდათ თავი მოტყლეპილი, მომცდარ ყაბასავით, ხალხთა კეთილ-მდგომარეობისათვის ზრუნვისა და ფიქრის გამო“ („დიამბეგობა“ I ვარიანტი).

ზემოთქმულიდან ჩანს, რომ ძველი ქართული ყოფის სიმახინჯეთა გამომწეურება და გაკიცხვა იმისდაგვარ მიდგომას გულისხმობდა, როგორც რუსულ ლიტერატურაში გოგოლმა დაამკვიდრა. ჩვენს მწერლობაში ანალოგიური როლი იკისრა, უპირველეს ყოვლისა, ილია ჭავჭავაძემ და თავისი დიდი ნიჭის წყალობით ბრწყინვალედაც გადაწყვიტა ეს დიდი საზოგადოებრივი და მხატვრული ამოცანა. იგი მთელი ძალით დაესხა თავს მაშინდელ ყოფას და არა მხოლოდ მის ცალკეულ ნაკლოვანებათა წინააღმდეგ გაილაშქრა, არამედ ბატონყმური ურთიერთობის საფუძვლები შეარყია. ეს იყო მისი დიდი დამსახურება.

თავის მძაფრ სატირაში ილია ჭავჭავაძემ საქართველოს ცხოვრების პირობებში წარმოშობილი სახეები ისე მოგვცა, რომ მათი დახატვა მხოლოდ დიდ ქართველ მწერალს შეეძლო. გოგოლის შესახებ ბელინსკის ნათქვამი რომ პარაფრაზულად მოვიმარჯვოთ, უნდა ვთქვათ, რომ ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა მიმართ შეუძლებელია დასმა საკითხისა: როგორ დავამტკიცებთ, რომ ისინა შეიძლებოდნენ დაწერილიყო მხოლოდ ქართველი მწერლის მიერ და, რომ მათ ვერ დაწერდა სხვა ეროვნების მწერალი? ქართული სინამდვილის ასახვა ასეთი გამაოცებელი სიზუსტით, რასაკვირველია, მხოლოდ ქართველ მწერალს შეეძლო. ყველაზე უფრო მეტად ამაში მდგომარეობს ილიას შემოქმედების ხალხურობა¹.

§ 17ჰ. გოგოლის მოთხრობათა შესახებ ბ. ბელინსკი წერდა:

„И возьмите почти все повести Гоголя; какой отличительный характер их? Что такое почти каждая из его повестей? Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется жизнью. И таковы все его повести: сначала смешно и потом грустно!“²

ბელინსკის ეს სიტყვები თითქმის პირდაპირ შეიძლება გავაგრძელოთ დ. ვ. კლდიაშვილის სახელგანთქმულ მოთხრობებზე. კი თვით მწერალიც ამბობდა თავისი პერსონაჟების შესახებ, რომ

¹ საკითხის ისტორიის თვალსაზრისით ინტერესმოკლებული არ არის ალ. ცაგარლის მიერ მიუხედიდან გამოგზავნილი სტატიების სერია, დაბეჭდილი ხელმოუწერლად ნახ. „დროების“ 1870 წლის 2—7 ნომრებში სათაურით: „ჩვენი უბედური მწიგნობრობა ამ საუკუნეში“. ავტორი აქ საგანგებოდ ლაპარაკობს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებისათვის გოგოლის მნიშვნელობაზე. კერძოდ, იგი წერს: „უხადად ეტყობა გოგოლის ცილო და მიმართულება „კაცია—ადამიანსა“... ამას აქვს აღწერაში ისევ ის სიციხედ და მახვილ-გონიერება, როგორც გოგოლი ხმარობს თავის თხზულებებში, მეტადრე „მიცვალეზულ სულბში“; ცოტა სიტყვით ბევრს თქმა, ზშირად ძალიან მოსწრებით ხმარებულნი სიტყვის მასალები, ნამდვილი ქართული სიტყვა-პასუხი, მოხდენილი, მკვებე იუმორი, ანდაზების ძალიან უხვად მოყვანა, რომლების გულისთვისაც ხან-და-ხან ბაასს აგრძელებს, რომ რომელიმე ანდაზა მოაკეროს... საბაასო, სალაპარაკო ენას დიდის ცოდნით და ხელოვნებით სწერს; აგრეთვე, როგორც გოგოლი, ძალიან ბედნიერად და მახვილგონიერულად ირჩევს ნამდვილ ნაციონალურ-ქართულ სურათებს“...

მართალია, ალ. ცაგარლის ამ სიტყვებს უძღვის და ახლავს სრულიად მიუღებელი შენიშვნები („ჩვენდა სამწუხაროდ, ეს მსგავსება არის მარტო გარეგანი“, რომ „კაცია—ადამიანი“ სიუჟეტურად არ არის შეკრული, მის ნაწილებს შინაგანი კავშირი არ ეტყობა—ერთი მოქმედება წვრილ და იხ.ხოვ“ და სხვა), მაგრამ ჩვეთვის მაინც საგულისხმოა ალ. ცაგარლის ზოგი დაკვირვება.

² Б. Велинский. Избр. соч., М., 1948, стр. 70.

„ეს კაცები... სწორედ შეეცოდებოდნენ ადამიანს, რომ თვით აზბავი სასაცილო არ იყოს“.

რასაკვირველია, ისეთი ტალანტის შემთხვევაში, როგორც დავ. კლდიაშვილი იყო, შეუძლებელია რაიმე მიზანმიმართულ ლაპარაკით უფრო შეუძლებელია ეს, იქნებ, რომ დავ. კლდიაშვილმა საკუთრივ ძველი იმერეთის ეკლესიის ყოფითი სურათები დაგვიხატა. მაგრამ, ეს სრულიად არ გამოირჩევა იმის შესაძლებლობას, რომ ამ წყერლის მნიშვნელობა ჩვენი ყოფის აღწერის მიმართულებით უახლოვდებოდეს იმ როლს, რომელიც გოგოლმა შეასრულა რუსულ ლიტერატურაში.

ამ თვალსაზრისით რამდენიმე მომენტი იქცევა ყურადღებას.

როგორც ვნობილია, გოგოლი დიდად იყო დავალებული პუშკინისაგან, რადგან „მკვდარი სულების“ სიუჟეტური ხაზი მას სწორედ პუშკინმა შესთავაზა. ეს, რასაკვირველია, ოდნავადაც არ აყენებს ჩრდილს გოგოლის დამსახურებასა და მის ორიგინალობას მიუხედავად სიუჟეტური ქარგის მიღებისა, „მკვდარი სულების“ დაწერა სხვას არავის შეეძლო, თუ არა გოგოლს.

მართალია, სიუჟეტური სქემის მოპოვების თვალსაზრისით დავ. კლდიაშვილს არ განუცდია შეფერხება, რადგან მას საქმე ჰქონდა გარკვეულ რეალურ შეზღვევასთან, როდესაც „სამანიშვილის დედინაცვალს“ წერდა და პლატონ სამანიშვილს სოფელ-სოფელ დაატარებდა, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ დავ. კლდიაშვილის ეს ნაწარმოები გარეგნული სქემის მხრივ უახლოვდება გოგოლის „მკვდარ სულებს“.

სიუჟეტის იმგვარი ხაზის მომარჯვებამ, რომ „მკვდარი სულების“ შესყიდვით დაინტერესებულმა ჩიჩიკოვმა შთელი გუბერნია შირაკოს; გოგოლს შესაძლებლობა მისცა ძველი რუსეთის ყოფა დებახასიათებინა. სიუჟეტის ანალოგიურ ხაზზე დაყრდნობით ატარა დავ. კლდიაშვილმა სოფელ-სოფელ პლატონი და ამ გზით გვიჩვენა მან, თუ როგორია რეალური ყოფა იმერეთის აზნაურებისა.

მკვეთრი ტალანტის ხელში თუ რაოდენ ნაყოფიერი შეიძლება აღმოჩნდეს ასეთი სიუჟეტის ქარგა, ეს კარგად გამოჩნდა გოგოლის „მკვდარი სულებისა“ და დავ. კლდიაშვილის დასახელებული მრთხრობის მაგალითზე. სიუჟეტურა სქემის მსგავსებისა მიუხედავად, „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ჩვენ საქმე გვაქვს „მკვდა-

¹ საგულისხმოა, რომ დ. კლდიაშვილის მოგონებებთანხმად, „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დამთავრებას პეტრე უმიკაშვილის შეგობრული საყვედურით დაუმსახურებია: „ასე მალე დაათავი სამანიშვილის მოგზაურობა... გადმოიყვანდი ქართლში, იქიდან კახეთში—რა სურათი იქნებოდა, რა იქნებოდა. შენ კი ასე მალე მონახვიე დედინაცვალს“ („ჩემი ცროვრები“ გვ. 36, თავი XIV).

რის სულელებისაგან“ შეაფიოდ განსხვავებულ ნაწარმოებთან, სიტუაციაშიც, ცალკეული ფაქტების და საერთოდ მთელი მასალის სრულიად ორიგინალურ დამუშავებასთან.

საკმაოდ მრავალფეროვნებაში, რომელსაც გოგოლი გვაწვდის, დავ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალთან“ დაკავშირებით ყურადღებას რქვევს ნოზდრევის სახე.

ნოზდრევი ისეთ ადაქიანთა განსახიერებაა, რომლებიც, გოგოლის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „скоро знакомятся, и не успеешь отлянуться, как уже говорят тебе: ты. Дружбу завелут, кажется, навек; но всегда почти так случается, что подружившийся подернется с ними того же вечера на дружеской пирушке, Они всегда говоруны, кутилы, дичахи, народ видный“ ესაა სახე ისეთი ადამიანისა, რომლისდაგვარი ყველას ბევრი უნახავს—ამბობს გოგოლი. ეს გარკვეული ტიპია ძველი რუსეთის ცხოვრებისა.

კირილე მიმინოშვილი ერთგვარად გვაგონებს ამ ტიპს, რამდენადაც კი შესაძლებელია, რომ ნოზდრევის იმერელი აზნაური უახლოვდებოდეს, საქმარისია ავიღოთ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ მე-5 თავი, სადაც სალობერიძესთან მიმავალი სიძველედების ურთიერთ საუბარი არის აღწერილი და ჩვენ ვნახავთ, რომ კირილე მიმინოშვილი—ეს ქართველი ნოზდრევი, თუ შეიძლება ასე ითქვას. მოვიგონოთ, თუ როგორ გასცა ნოზდრევი ჩიჩიკოვის საიდუმლოება და ის, თუ როგორ გაამელაგნა კირილემ პლატონის მკვარობის დაფარული მიზანი; საქმარისია მოვიგონოთ თავზე ხელაღებული საქციელი ნოზდრევისა და კირილე მიმინოშვილის „გადარევა“, რათა ჩვენ ვიპოვოთ ერთგვარი საერთო ხაზი ამ ორ ტიპს შორის. ორივე ძველი ყოფის პროლეტია—მოქიეფე, ანხლი და გაცულღუტებული.

რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, რომ დავ. კლდიაშვილს ნოზდრევი ჰყავდა მხედველობაში, როდესაც კირილე მიმინოშვილს ახასიათებდა. ეს მხოლოდ იმაზე მიუთითებს, რომ ჩვენს ძველ სინამდვილეშიც არსებობდნენ ისეთი ტიპები, როგორიც ძველი რუსეთის სინამდვილის მიხედვით გოგოლმა დახატა. მათ დასახატავად ჩვენშიც საჭირო იყო გოგოლისებური იუმორით აღჭურვილი მწერალი, და, საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ამ უკანასკნელი თვალსაზრისით ჩვენს ლიტერატურაში დავ. კლდიაშვილის ტალანტმა პირდაპირ გოგოლისებური როლი შეასრულა: თუ გოგოლის მხატვრული დამსახურების დასახასიათებლად იმას აღნიშნავენ; რომ მან კომედიის ენაზე გადმოგვცა თავისი დროის ტრაგედია, იგივე შეიძლება

ითქვას დავით კლდიაშვილზეც, რომლის ტალანტმაც თავისი გარემოს ტრაგედიას კომიზმის ბეჭედი დაასვა და ამით გამოხატა მისი მოსპობის გარდუვალობა.

§ 174. ბოლოს, იმის აღნიშვნაც არ იქნება ზედმეტი, რომ სხვა ქართველი მწერლების შემოქმედებაშიც შეიძლება ვიპოვოთ ჩანასახი გოგოლისათვის დამახასიათებელი წერის მანერისა, მაგრამ ეს ერთობ საძიებელია. ძალდაუტანებლად ამქამად მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ, პირველ ყოვლისა, ილია ქავჭავაძე და შემდეგ დავ. კლდიაშვილი არიან ის მწერლები, რომელთაც ძველი ქართული სინამდვილე ისე ორიგინალურად განასახიერეს, რომ მათი შემოქმედების გათვალისწინებისას შესაძლებელია მხოლოდ გოგოლისგებურს მიდგომაზე ვილაპარაკოთ და არა გოგოლის უშუალო გავლენაზე.

• ნაწილი მესამე

•

ზოგიერთი მწერლის მუშაობის
ინდივიდუალური მანერისა და სტილის შესახებ

როგორ მუშაობდა ნიკოლოზ ბარათაშვილი

(შენიშვნები შემოქმედებითი პროცესის შესახებ)

§ 175. ჩვენარ მოგვეპოვება პირდაპირი ცნობა, თუ როგორი იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილის წერის პროცესი, ე. ი. ცნობა იმ გზის შესახებ, რომელიც მისმა ნაწარმოებებმა გაიარეს, ვიდრე თავიანთ საბოლოო სახეს მიიღებდნენ. ამ მხრივ არავითარ მითითებას არ შეიცავენ არც ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირადი წერილები და არც მის თანამედროვე ნაცნობ-მეგობართა მოგონებები.

ასეთ ცნობათა უქონლობის პირობებში ადვილად შეიძლება შეიქმნას წარმოდგენა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შედეგები შედეგებია სწორედ იმიტომ, რომ ყოველგვარი სწორების გარეშე, უშუალოდ უპასუხებენ და გამოხატავენ ავტორის აზრსა და განცდას. ამგვარი შეხედულების განმტკიცებას იმ გარემოებამაც შეიძლება შეუწყოს ხელი, რომ ამ პოეტის ქმნილებებში ჩვენ ვერ ვამჩნევთ პოეტური ფრაზის საგანგებო ძიების კვალს, რადგან მათი კითხვისას ჩვენთვის მოხსნილია სხვაგვარად თქმის შესაძლებლობა. ყველა ამას ისიც ემატება, რომ, ძველთაგანვე მომდინარე აზრის თანახმად, მხატვრული შემოქმედება, — საერთოდ და უფრო კი — მხატვრული სიტყვა ერთგვარი „ზეშთაგონების“ პროდუქტია და, მაშასადამე. იგი არ გულისხმობს — და არც შეიძლება გულისხმობდეს — წინასწარს დაძაბულ ძუშაობას, მიმართულს სიტყვათა ძიებისა და გამოთქმათათვის გარკვეული ფორმების შერჩევისაკენ.

მაგრამ, როგორც უკვე სავსებით გამოჩეულია, ეს უკანასკნელი აზრი სინამდვილეს აო გამოხატავს: მწერალთა სტილის შესწავლამ, მათი თაზულებების „შაგებისა“ და ვარიანტების ურთიერთშეჯერებამ ცხადყო, რომ ასეთი აზრი სხვა არ არის რა, თუ არა მითი. ეს შეეხება ყველა დიად ქმნილებას, — და შეიძლება უფრო მეტად სწორედ მათ შეეხებოდეს, — ოღონდაც იმ გახმარტებით, რომ ისინი უკვე გათავისუფლებულნი არიან წინა საფეხურზე ჩატარებული დაძაბული მუშაობის ყოველგვარ ნიშანთაგან.

§ 176. ჩვენი ამჟამინდელი მიზანი იმაში მდგომარეობს, რომ ვაჩვენოთ, — რამდენადაც ფაქტიურად არსებული მასალა ამის ნებას იძლევა, — თუ რა საფუძვრები გაიარეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნაწარმოებებმა მათი საბოლოო სახით ჩამოყალიბებამდე; საერთოდ კი, ამოცანაა იმის გამოარკვევა, თუ როგორ მიმდინარეობდა ჭიდილი პოეტსა და სიტყვას შორის, ვიდრე ხელოვანი გაიმარჯვებდა, ე. ი. თავის აზრისათვის აღევატურად შესაბამის სიტყვიერ ფორმას მოიპოვებდა. ამ მიმართულებით რამდენიმე საკითხის შესწავლაა აუცილებელი:

ა. რას იძლევა ნიკოლოზ ბარათაშვილის თხზულებათა ვარიანტები მათში გზადაგზა შეტანილი ცვლილებების მიხედვით; რა უპირატესობა აქვს ცალკეულ ვარიანტებსა და საბოლოო ტექსტს ენობრივ-სტილისტური თვალსაზრისით.

ბ. რამდენად უპასუხებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური სტილი მისი ნაწარმოებების თემატიკას.

აქ დასახელებული საკითხები ურთიერთანაა გადაჯაჭვული, მაგრამ მეორე საკითხის განილვა უფრო საგანგებოდ მოითხოვს ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების ძირითადი მოტივებისა და მისი მსოფლმხედველობის დახასიათებას, რამდენადაც ამის გარეშე შეუძლებელია გარკვევა შესატყვისობისა თემატიკასა და სტილს შორის. მაგრამ ეს ამოცანა სცილდება ჩვენი ამჟამინდელი საკითხის ფარგლებს და ანიტომ იმით დავკმაყოფილდებით, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის თხზულებათა ვარიანტებში შეტანილ ცვლილებებს დავუჯგუფებთ და ამ ცვლილებებში გამომქადაგებულ სტილურ ტენდენციებს აღვნიშნავთ.

პარკინანტაში შეტანილი ცვლილებანი და მათი სტილისტური დანიშნულება¹

§ 177. ნიკოლოზ ბარათაშვილის თხზულებათა თავდაპირველადი სახის შესაიებ ჩვენ თითქმის არაფერი არ ვიცით. ჩვენამდე მოღწეულია მისი ნაწარმოებების სხვადასხვა ვარიანტი, სხვადასხვა ხელნაწერისა და გამოცემის სახით, და დაბეჯითებით არ შეგვიძლია იმის თქმა, თუ რომელი მათგანი შეეძლო მიეჩნია საბოლოო ვარიანტად თვითონ ავტორს. მეტიც, ჩვენ არ ვიცით, იცნობდა თუ არა იგი ყველა ვარიანტს: გარდა რამდენიმე შემთხ-

¹ ეყრდნობით ნ. ბარათაშვილის თხზულებათა 1945 წლის გამოცემას. ვარიანტების დასახელებისას ვგულისხმობთ საქართველოს სახ. მუზეუმის ფონდებს, თუ სხვაზე არაა მითითება.

ვევისა, ვარიანტულ სხვაობას არაავტოგრაფული ხელნაწერები იძლევა.

მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ჩასწორება ტექსტისა მაინც ფაქტია, მიუხედავად იმისა, ბოლოსდაბოლოს, იწონებდა ანდა მოიწონებდა თუ არა პოეტი ამ ჩასწორებას.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნაწარმოებთა სხვადასხვა ხელნაწერის შემოწმება ადასტურებს, რომ ტექსტებში შესატანად ნავარაუდევ ცვლილებათა რამდენიმე სახეობასთან გვაქვს საქმე. ასეთებია 1. ლექსის ბგერითი შედგენილობის გადასხვაფერებისაკენ მიმართული ცვლილებანი. 2. ლექსიკურ-ფრაზეოლოგიური ცვლილებანი. ამ რიგის ცვლილებათაგან ჩვენ აქ რამდენიმე ქვესახეობას გამოვეყოფთ და ზოგიერთ შესატყვის მაგალითს დავასახელებთ.

ა. სიტყვათა ბგერითი შედგენილობის გადასხვაფერება

§ 178. ნიკოლოზ ბარათაშვილის სალექსო სტრიქონების საბოლოო ვარიანტებად ამჟამად შემდეგი წაკითხვაა მიჩნეული:

„თქვენში აღზრდილა პატარა ქახი მეფად და გმირად“ („ბედი ქართლისა“¹), მაგრამ ახლა ეს მხოლოდ ორ ავტოგრაფშია (S ფონდი № 2517 და H ფონდი 2034), დანარჩენ შემთხვევაში, ყველგან იკითხება არა „მეფად“, არამედ „მეფედ“.

„მე, შენსა მკვრეტელს, მავიწყდების საწუთროება“ („შემოღამება მთაწმიდაზედ“, 17). S ფონდის 2516 ავტოგრაფში ნაცვლად „მავიწყდების“ წერია „მავიწყდება“ და ასევეა ეს ბ. ქობულაშვილას ჩიერ გადაწერილ ხელნაწერშიც (საქ. ლიტ. მუზეუმი, ინვ. 154).

„მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან“ („შემოღამება მთაწმიდაზედ“, 16). S ფონდის № 1555 და Q ფონდის № 439 ხელნაწერ კოპიებებში იკითხება არა „შენამდინ“, არამედ „შენამდე“.

„და მისსა ფერფლსა, ვითა საკმეველს“ („შევიშრობ ცრემლსა...“, 3). ერთ ხელნაწერ კრებულში (S ფონდის № 1555) „საკმეველს“ კი არ იკითხება, არამედ „საკმელსა“.

„უშენოდ მოსცდეს მხიარულება“ არის აღიარებული მისაღებ ვარიანტად („თავადის ქ... ძის ასულს ეკ... ნას“, 9), თუმ-

¹ ციფრით აღნიშნულია ნაწარმოების სტრიქონი 1945 წლის გამოცემის თანხმად.

ცა H ფონდის № 1115 ავტოგრაფსა და Q ფონდის № 439 ხელნაწერ კრებულში „მხიარულება“ კი არ სწერია, არამედ „მხიარულობა“.

ეს მაგალითები, რომელთა მსგავსის მოყვანა კიდევ და კიდევ შეიძლება, — მოწმობს იმას, თუ რაოდენ ფაქიზი შრომა არის საპირო ლექსის ბგერითი შედგენილობის დასახვეწად და ურთიერთშესათანამებლად, რათა ლექსის კულტურის მაღალ საფეხურს მივაღწიოთ; ამ მაგალითებიდან ჩანს, თუ რამდენად ფაქიზია ლექსში შემოტანილ სიტყვათა ურთიერთმისგავსების პროცესი, როდესაც საქმე სიტყვათა ბგერობრივ მხარეს ეხება.

კერძოდ, ამ მაგალითების საფუძველზე შეიძლება აღვნიშნოთ შემდეგი.

რით შეიძლება აიხსნეს და გაზარდეს ის, რომ ნაცვლად ფორმისა „მეფედ“, რომელიც დაცულია ყველა ნუსხაში (გარდა ორი შემთხვევისა), საბოლოოდ აღიარებულია მიხანშეწონილება. ფორმისა „მეფად“? საქმე ისაა, რომ ერთიმეორეს გვერდით ამ სტრიქონში „ის ორი სიტყვა; „მეფე“ და „გმირი“. ეს სიტყვები აღებულია ვითარებით ბრუნვაში. სრულად შეუძლებელია „გმირი“ ამ ბრუნვაში წარმოვიდგინოთ სხვაგვარად, თუ არა „გმირად“. სხვა მდგომარეობაა სიტყვა — „მეფე-ს“ მიმართ. მისაგან შეიძლება ვაწარმოოთ „მეფად“ იმ ტრადიციის შესაბამისად მაინც, რომელიც ნაკოლოზ ბარათაშვილის დროს არსებობდა (შდრ. „მშვენიერთა ხელმწიფავ“ ალ. ქავჭავაძისა). ასეთი შესაძლებლობის საპიროება ამ შემთხვევაში კი განსაზღვრულია იმით, რომ ვითარებით ბრუნვაში აღებული „მეფე“ ეწყობოდეს და ეღერადობით ეთანხმებოდეს მომდევნო სიტყვას „გმირად“ და საერთოდ ამ გზით უპასუხებდეს სარიტმიკ ერთეულად ამ სტროფში შერჩეულ სიტყვებს (გმირად — გამგმირად). ასე, რომ, გარდა სხვა მომენტებისა, „მეფად“ — „გმირად“ — „გამგმირად“ ამ სტროფის ევფონიურ სურათს კიდევ უფრო აძლიერებს და ამით არის შეპირობებული შერჩევა ფორმისა „მეფად“ და არა „მეფე“. როგორც ორ შემთხვევაშიც აღვნიშნეთ, ისე უპასუხებელი გამოცემაში.

მაგრამ რა განსაზღვრება შეიძლება ნიეცეს იმას, რომ სხვა ხელნაწერები და მრავალი გამოცემა მაინც ჩერდებოდა ფორმაზე „მეფედ“ და არა „მეფად“? ამის მიზეზი შეიძლება იპოვდეს ევფონიის პრინციპის უჯვლებელყოფა არ იყოს (ანდა ამასთან ერთად ისიც იყოს), რამდენადაც ის, რომ ფორმა „მეფად“ თავის დროსე მიჩნეულ იქნა დედრობითი სქესის არსების გამოსაყოფად მამრობითისაგან. რასაკვირველია, ეს ცდა სრულიად უნიადაგო იყო (შდრ.

„ღმერთა“ აღ. ქავეკავძისა, „სიტუარფის ღმერთა“ თვით ნიკოლოზ ბარათაშვილისა) და უშედგეოდაც დამთავრდა, მაგრამ იმდროინდელი მკითხველის ცნობიერებაში ის მაინც ამ განსხვავების აღნიშვნისაკენ იყო მიმართული. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ პატარა კახის, ერეკლეს, მიმართ ამ ფორმის გამოყენება შეუწყნარებლად ყოფილიყო მიჩნეული. ამიტომ სწორდება „მეფად“ და იწერება „მეფედ“, თუმცა კეთილზმოვანების თვალსაზრისით პირველი უფრო შესაფერისია. ამჟამად ასეთი მოტივი სრულიად არ არსებობს და ხელნაწერთა მერყეობაც იმით სწორდება, რომ ფორმა „მეფად“ მხოლოდ პოეტურ ლიცენციად ითვლება და ეფფონიის ანუ ბგერობრივად დამსგავსების პრინციპი იმარჯვებს.

მართალია, რამდენიმე განსხვავებული, მაგრამ არსებითად ანალოგიური ვითარებაა სხვა მაგალითებშიც. უნდა ვიფიქროთ, რომ „მავიწყდების“ ფორმას იმიტომ ეძლევა უპირატესობა „მავიწყდება“-სთან შედარებით, რომ მას გარს არტყია ისეთ სიტყვათა წრე, სადაც სიტყვათა შორის ურთიერთთან მეტი სიახლოვეა გამოძღვანებული ს ბგერის გამეორების გამო („შენსა მკვრეტელს მავიწყდების საწუთროება“). ამითვე აიხსნება „შენამდე“-ს მაგიერად შეჩერება ფორმაზე „შენამდინ“, რადგან ეს „ნ“-არი უნდა იყოს გამოწვეული წინა და მომდევნო სიტყვებშიც მოცემული „ნ“-არებით („აწუა რა თვალნი ლაქვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან, მაგრამ შენამდინ ვერ მიაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან“).

რაც შეეხება „საკმელის“ ნაცვლად „საკმეველის“ შერჩევას, უნდა ითქვას, რომ, მართალია, „საკმელიც“ კარგად გამოხატავს სათქმელს და არცლექსის ზომას არღვევს, მაგრამ „საკმეველი“ უფრო ზუსტ რითმას გვაძლევს (საკმეველს — სალოცველს) და თან უფრო უდგება მთელი სტროფის ყველა სარიტმოგრთეულს (მანეღებელს — დასანაცრებელს — საკმეველს — სალოცველს).

ზემოგადმოცემული მიდგომა არ არის განხორციელებული ნიკოლოზ ბარათაშვილის იმ სტრიქონის მიმართ, სადაც „მხიარულობის“ ნაცვლად „მხიარულებას“ ვკითხულობთ. საქმე ისაა, რომ ეს სიტყვა უნდა შეერთდოს „გულკეთილობა“-ს. სამისოდ „მხიარულების“ შერჩევას შემთხვევაში ჩვენ ვიღებთ ერთმარცვლოვან ე. წ. „ღარიბ“ რითმას (-ბა) ახდა კონსონანსს (ღება-ლობა), ხოლო თუ გავყვებით ერთ ავტოგრაფსა და ერთ ხელნაწერ კრებულს (H ფონდი № 1115 და Q ფონდი № 439), მაშინ უკვე რითმა, მდიდარიც“ აღმოჩნდება და ზუსტიც (მხიარულობა — გულკეთი-

ლობა). მართალია, „მხიარულობა“ არა ლიტერატურული ფორ-
მაა, — მაგრამ არა გაუგონარი, — და ლექსში მას დასაწუნი არაფე-
რი არ აქვს¹.

ასეთია დამახასიათებელი სურათი იმ ცვლილებებისა, რომელთაც
ჩვენ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსებში ვხვდებით, როდესაც მათი
ბგერითი შედგენილობის შედარებით მარტივ შემთხვევებს ავიღებთ.
აქედან სრულიად ნათლად გამომდინარეობს დასკვნა, რომ ნიკო-
ლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებითი პროცესი, — ანდა ის მუშაობა,
რომელიც ამ პროცესის აღდგენისაკენ არის მიმართული, — გამოხა-
ტავს იმის ცდას, რომ ბგერობრივი კეთილზმოვანების მაქსიმუმი
იქნეს მოპოვებული.

§ 179. ლექსის კეთილზმოვანების და, საერთოდ, მისი სიფაქი-
ზის გასახორციელებლად ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში
ჩვენ სხვა გაცილებით უფრო რთულ პროცესსაც ვაჩვენებთ. ასე,
მაგალითად, სტრიქონი: „ბუღბუღი, ვარდზედ მჯდარი,
ეტყოდა მას მსტვინავი“ („ბუღბუღი ვარდზედ“, 1) S ფონ-
დის № 2701 ავტოგრაფის მიხედვით შემდგენიარად არის წარმოდ-
გენილი: „ბუღბუღი ვარდზედ შეჯდა და იტყოდა მსტვი-
ნავი“, ხოლო H ფონდის № 2684 ხელნაწერი კრებულის მიხედ-
ვით კი იკითხება: „ბუღბუღი ვარდს შეაჯდა და ეტყოდა
მსტვინავი“.

ამ ვარიანტების შემთხვევაში, პირველ ყოვლისა, ყურადსაღებია
ის, რომ ერთ სტრიქონშია მოქცეული, ერთი მხრივ, „ვარდს
შეაჯდა“ („შეჯდა“) და, მეორე მხრივ, „ეტყოდა“ ანუ მკითხ-
ველის ყურადღება ნაწილდება „ვარდზედ შეჯდომასა“ და
„ეტყოდაზე“, როგორც რაღაც ტოლფასოვან მომენტებზე: ამას
იწვევს მათი გაერთიანება „და“ კავშირით. სინამდვილეში კი აქ
მთავარია ის, თუ რას ეტყოდა ბუღბუღი ვარდს. ამასთან-
ავე, „შეაჯდა“ („შეჯდა“) და „ეტყოდა“ გამორიცხავს
დროით მანძილს, აუცილებელს იმისათვის, რომ ნათქვამმა სიტყვებ-
მა თავისი გულსჩამწვდომი გავლენა მოახდინონ. ეს „უცებურება“
იხსნება გამოქმისას „ბუღბუღი, ვარდზედ მჯდარი, ეტ-
ყოდა...“, რადგან იგი მდგარ ვითარებას აღნიშნავს და ბუღბუ-
ღის გრძნობათა სიმყარეზე მიუთითებს. გარდა ამისა, პირველი

¹ თითქმის იგივე შეიძლება თქმულიყო ამავე ლექსის უკანასკნელი სტროფის
შესახებაც, სადაც ორმარცვლოვანი რითმის მაგივრად სამმარცვლოვანს მივიღებთ,
თუკი ტექსტში მოწოდებულ სარიტმო ერთეულებს — „მოვლხინარე“ — „ესხი-
ვმფენარე“ — შევეუპირისპირებდით „მოვლხინარე“ — „ესხიკმფინა-
რე“-ს. მაგრამ საამისო მითითებას უკვე არც ერთი ხელნაწერი აღარ იძლევა.

სტრიქონის საბოლოო კონსტრუქცია, რომელიც ჩართულ გამოთქმას შეიცავს („ბულბული, ვარდზედ მჯდარი, ეტყოდა...“) ისეთივეა, როგორც მისი მომდევნო სტრიქონის კონსტრუქცია (ვარდო, ვარდო, მტანჯ ჩემო, გვედრებ...“) მაშინ, როდესაც სხვა ვარიანტებში ასეთი შეწყობა არ ჩანს.

ლექსში „ფიქრი მტკვარის პირას“ საბოლოოდ მიღებულია სტრიქონი: „ნელად მოღელავს მოღუდუნე მტკვარი ანკარა“. მაგრამ ორ ავტოგრაფში (S ფონდი № 2701, H ფონდი № 1115) ვხვდებით თავდაპირველ ვარიანტს. სახელდობრ, ეს სტრიქონი პირველად შემდგენაირად იკითხებოდა: „ლურჯად მოღელავს დაღუდუნებს მტკვარი ანკარა“. რასაკვირველია, აქ საინტერესოა აზრის დამაზუსტებელი სწორება: „ლურჯად“ შეცვლილია სიტყვით „ნელად“, რადგან პოეტი ამით პირდაპირ გვაძნობს, თუ როგორ ღელავდა მტკვარი („ნელად მოღელავს“) მაშინ, როდესაც პირველ შემთხვევაში პასუხი იყო კითხვაზე, თუ რა ფერისა იყო მტკვარი ღელვის დროს.

მაგრამ ამჟამად ჩვენთვის საგულისხმო ისაა, რომ თქმა „მოღელავს დაღუდუნებს“ შეცვლილია და მიღებულია „მოღელავს მოღუდუნე მტკვარი ანკარა“. ამით ორი მომენტი ახლებურად მოწოდებული. ჯერ-ერთი ის, რომ უწინ „მოღელავს დაღუდუნებს“ ორ განსხვავებულ შინაარსზე მიუთითებდა (ღელვასა და ღუდუნზე). სინამდვილეში კი, თვით მისი ღელვა გამოხატავს ღუდუნს ანდა ღუდუნს აქვს მიღებული ღელვის სახე, ე. ი. ღელვაც და ღუდუნიც ერთ განუყოფელ მთლიანობას წარმოადგენს. ამასთანავე, ნელად ღელვის შემთხვევაში შეიძლება მტკვარი ღუდუნებდეს, მაგრამ თუ სხვაგვარ ღელვას ვიგულისხმებთ, მაშინ ღუდუნი შეიძლება საესებით შესაფერისი არ აღმოჩნდეს. გარდა ამისა, „მოღელავს დაღუდუნებს“ ჯღერადობითი განსხვავებული ფორმებია, ხოლო „მოღუდუნე“ კი უკვე დიდად არის დაახლოებული ფორმასთან „მოღელავს“. სწორედ ეს უკანასკნელი გარემოება გამოხატავს მიძსგაუკების ტენდენციის მოქმედებას ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში.

გასწორების ასეთი შემთხვევები სრულიადაც არ არის იშვიათი ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში. მაგალითად, ლექსში „ჩემთმეგობართ“ მე-7—8 სტრიქონები პირველად (H ფონდი № 1115) იკითხებოდა ასე:

სასაცილოა ოდესც ბერი კვლავ ყმ(აწვილობდეს),
მაგრამ გლახ კაბუჯს, ოდეს იგი ბერიკაცობდეს!

ამ სტრიქონებში პოეტს შემდეგ შეუტანია ცვლილებები, რომელთაგან ახლა საყურადღებო ისაა, რომ მეორე სტრიქონის საფ-

ყისი „მაგრაძე“ წაუშლია, მის ნაცვლად დაუწერია „საბრალო“ და, ამგვარად, იპავე ყალიბის სიტყვა შეურჩევია, როგორითაც წინა სტრიქონი იწყებოდა („სასაცულოა“—„საბრალო“).

შეიძლება ზემოაღნიშნულის ანალოგიური იყოს H ფონდის № 2684 ხელნაწერში მოცემული სტრიქონის მიმართება საპალოო ტექსტთან. უკანასკნელ შემთხვევაში სწერია:

პოი. სალამოვ, მყუდროვ, საამოვ, შენ დამშთი ჩემად სანუგეშებლად!

ხოლო დასახელებულ ხელნაწერში ამის მაგივრად ვკითხულობთ:

ჰ მიმწუხროო! სატრფიალო, შენ დამშთი მხოლოდ გულში საშუშბლად.

აქ, რასაკვირველია, არ არის გამომქალაქებული მნიშვნელოვანი აზრობრივი სხვაობა, რადგან „მიმწუხარი“ იგივეა, რაც „სალამო“, „სატრფიალო“ შეესატყვისება „სააქოს“ და „გულში საშუებლად“ აზრობრივად ტოლია გამოთქმისა „ჩემად სა-ნუგეშებლად“. მაგრამ პოეტი მაინც ასწორებს პირველ ვარიანტს და ამის ერთ და მთავარ მიზეზად (სხვაზე—ქვემოთ) შეჰდევია უნდა ვიგულოვოთ. „სალამოვ, მყუდროვ, საამოვ“ შინაგანად მსგავსი ენობრივი ფორმებია და ისინი ერთგვარნი არიან თავიანთი ბოლო მარცვლებითაც (მოვ—როვ—მოვ). ამასთანავე, პირველი და მესამე სალექსო სიტყვები („სალამოვ,“—„საამოვ“) ურთიერთს თავკიდური მარცვლებითაც ემთხვევიან.

გასწორების ამნაირი მაგალითები კიდევ და კიდევ შეიძლება იქნეს დასახელებული, მაგრამ, ვფიქრობთ, ესეც საკმარისია იმისათვის, რომ ნათელი გახდეს, რამდენად რეალურია ფიქსირებული ფორმის გამეორებისაქენ მიმართული ტენდენციის ძალა ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში.

ბ. ლექსიკურ-ფრაზეოლოგიური ცვლილებანი

§ 180. ამ მიმართულებით ჩვენ განვიხილავთ ორი სახის ცვლილებებს: ა) აზრობრივზე უფრო მეტად სხვა მომენტებით შეპირობებულ ცვლილებებსა და ბ) აზრის გადასხვაფერების მიზნით შეტანილ ცვლილებებს, თუმცა ნაწარმოებთა ქსოვილში ორივე სახეობა ხშირად განუყრელად არის წარმოდგენილი.

§ 181. ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში ძალიან მკაფიოდ ჩანს არქაული ლექსიკის ფენა. მართალია, ამ მხრივ მისი შემოქმედება გამოირჩევა ალ. ჭავჭავაძის პოეტური მეჰკვიდრეობისაგან, მაგრამ აქაც დიდად შესამჩნევია ასეთი ლექსიკის კვალი, და ეს არა ერთგზის ალუნიშნავთ კიდევ¹.

¹ იხ. ა. შანიძე. „ბარათაშვილის ენა“ (ნ. ბარათაშვილის თხზულებათა 1939 წლის გამოცემა, გვ. 149—160).

§ 182. ნიკოლოზ ბარათაშვილის თხზულებათა ვარიანტებზე დაკვირვებისას, მათში შეტანილ ცვლილებათა გათვალისწინებისას, ჩვენი მიზანია გამოვარკვიოთ, თუ რა ხასიათის შესწორებანი შეჰქონდა ნიკოლოზ ბარათაშვილს თავის ლექსებში არქაულობის განმტკიცება-დაცვის თვალსაზრისით; მაშასადამე, საკითხი იმას კი არ ეხება, არის თუ არა გამოყენებული არქაული ლექსიკა ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ (რასაკვირველია, არის!), არამედ იმას, საგანგებოდ ცდილობს თუ არა ნიკოლოზ ბარათაშვილი თავის ნაწარმოებთა დატვირთვის ასეთი ლექსიკით.

§ 183. ამ საკითხის მნიშვნელობის გამო და მის ნათელსაყოფად აუცილებელია იმ რიგის მკაფიო მაგალითების გადმოცემა, თუ ამ მიმართულებით როგორ ასწორებდა თავის ლექსებს ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ქვემოთ ჩვენ რამდენიმე საამისო მაგალითს მოვიტანთ.

თაედაპირველად იყო:

1. მიხმენ აჯა მიჩუშმე, გაშლა ამოდ მღინავი.
(ბულბული ვარდზედ“, 3, H ფონდი № 2684)
2. მწუხრსა აქეთ აქა ვზი, ფურცელთ ზედა მკონავი
(4, იქვე).
3. ესრეთ ჰყეფდა ბულბული ოდესღამეცა ბნელი.
(იქვე, 5).
4. მაქუნდა მცირე წადილი, ვერ მივბედი კი ძნელობას.
(19, იქვე).
5. რომელიცა ჰხის ნაპირსა, ხელთა ჩონგურის მპყრობელი.
(ქეთევან“, 6, S ფონდი № 2701)
6. შე ცაო, ცაო ხატება შენი აწა მაქუწ გულსა ზედ დაჩნეული.
(შემოლამება მთაწმიდაზე“, 14, H ფონდი № 2684).
7. ზი მიმწუხროო! სატრფიალო, შენ დამშთი მხოლოდ გულში საშუებლად
(37, იქვე).
8. მუნ ვეძიებდი ნაცნობს ადგილს განსასვენებლად
(ფიქრნი მტკერის პირას“, 2, S ფონდი № 270).

საბოლოოდ შესწორდა

- მღირსე, თუ როგორ არს გაშლა შენი მღინავი.
- მწუხრსა აქეთ აქ ვზივარ, ფურცლებზედა მკონავი.
- ასე ყეფდა ბულბული, ოდესღამეცა ბნელი.
- მქონდა მცირე წადილი, ვერ მივბედი კი ძნელობას.
- მდინარის პირზედ ზის იგი, ხელთა ჩონგურის მპყრობელი.
- ჰე-ცაო, ცაო, ხატება შენი ჯერ კიდევ გულზედ მაქვს დაჩნეული.
- პოი, სალამოვ, მყუდროვ, საამოვ, შენ დამშთი ჩემად სანუგეშებლად.
- იქ ვეძიებდი ნაცნობს ადგილს განსასვენებლად.

9. მუნცა ყოველი არე მარე იყო მოწყენით

(4, იქვე).

10. სასაცილოა, ოდესც ბერი კვლავცმ(აწვილობდეს), მაგრამ გლახ კაბუკს, ოდეს იგი ბერიაკობდეს (ჩემთ მეგობართ, 7—8, II ფონდი № 1115).

აქაც ყოველი არემარე იყო მოწყენით.

სასაცილოა, ბერიაკი რომ ყმაწვილობდეს და საბრალთა, როს კაბუკი ბერიაკობდეს.

ეს მაგალითები აშკარად მეტყველებენ, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი სრულიადაც არ ცდილობდა, არქაიზმები შემოეტანა თავის პოეზიაში ანუ თავისი შემოქმედებისათვის მაინცდამაინც არქაული ხასიათი მიეცა. პირიქით, თავის ნაწერს იგი იმ მხრივ ასწორებდა, რომ არქაიზმისაგან გაეთავისუფლებინა. მართალია, მან ეს ყველა შესაძლო შემთხვევაში ვერ (თუ არ) განახორციელა, მაგრამ არქაიზმთათვის გვერდის ავლის ტენდენცია კი გამოამჟღავნა. ამიტომ, ნიკოლოზ ბარათაშვილის შესახებ არ შეიძლება ძალდაუტანებლად ითქვას, რომ მას ახასიათებს „ტენდენცია დაშორდეს თავის დროის სალაპარაკო ენას და დაუბრუნდეს ძველს სალიტერატურო ენას“¹. ასევე დამარწმუნებელი არ არის განზოგადება: „ბარათაშვილი მუდამ ცდილობს, რომ ძველი სალიტერატურო ენით წეროს“². რასაკვირველია, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ენა უხვად შეიცავს არქაულს როგორც ლექსიკის, ისე გრამატიკული წყობის თვალსაზრისით, მაგრამ ეს ბუნებრივია მისი პოეტური მეტყველებისათვის, იგი მაინცადამაინც ძველ მწიგნობრულ გამოთქმებს კი არ არჩევს, არამედ საგანგებოდ ასწორებს ასეთ გამოთქმებს, ახალი გამოთქმებით ცვლის მათ. ასე რომ, უნდა ითქვას: ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის ენა არქაული კი არის, მაგრამ პოეტი ცდილობს, რომ დაუახლოვოს იგი ახალ სალიტერატურო ენას. ეს ტენდენცია შეიმჩნევა მისი ნაწერების ვარიანტთა შემოწმების შემთხვევაში.

§ 184. არც იმის მტკიცება იქნებოდა სინამდვილის გამოძახეელი, რომ სწორედ ნიკოლოზ ბარათაშვილის რომანტიკოსობით არის განსაზღვრული მისი ენის არქაულობა³. ასე ზოგადი სახით

¹ ა. შანიძე. დასახელებული სტატია. გვ. 150—151.

² ა. შანიძე. იქვე, 156.

³ შდრ. ა. შანიძის დასკვნა (იქვე, გვ. 160): „მოკლედ რომ მოვკრათ, ბარათაშვილი რომანტიკოსია მთელი თავისი არსებით, რომანტიკოსია არა მარტო გონებითა და გრძნობით, აზროვნებითა და ემოციულობით, არამედ აგრეთვე მათი გარეგანი გამოხატულების საშუალებითაც, ენით: სიტყვების მარაგით, მათი შერჩევით, ერთმანეთთან შეხამების ხერხით და საზოგადოდ, ლექსიკურ-გრამატიკუ-

წარმოდგენილი დებულება გულისხმობს, რომ რომანტიზმი აუცილებლობით იოჩნებს არქაიზმს, რომ არქაულობა რომანტიზმის მოუცილებელი ნიშანია. მაგრამ ასეთი მოსაზრება არ უწევს ანგარიშს, ჯერ-ერთი, იმ ფაქტს, რომ არიან რომანტიკოსები, რომელთა ენაც არაა არქაული და, მეორეც, არიან რეალისტები, რომელნიც ზოგჯერ საგანგებოდ მიმართავენ არქაიზმებს.

§ 186. პირველთა შორის შეგვეძლო დაგვესახელებინა, მაგალითად, კარამზინი, ყუკოვსკი და ბაირონი. საგანგებო გამოკვლევებით არის დადასტურებული, რომ კარამზინმა და ყუკოვსკიმ დიდად გაათართოვეს საყოფაცხოვრებო, სასაუბრო მეტყველების გამოყენების სფერო რუსულ ლიტერატურაში, ე. ი. მათგარკვეულად გამოამჟღავნეს არქაიზმთაგან განთავისუფლების ტენდენცია¹.

ბაირონის შემოქმედების სტილისტური ანალიზის საფუძველზე სპეციალისტები ასკვნიან, რომ „ბაირონის შემოქმედების ადრეულ ეტაპებზეც კი ადვილად შეაქვს თავის ენაში მდაბიო მეტყველება და ცალკეულ შემთხვევაში ეარგონულ სიტყვებსაც არ ერიდება, თუმცა ამ მიმართულებით ის ნაკლებ გაბედულია შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, ვიდრე სიმწიფის წლებში². ამასთანავე, აღნიშ-

ლი საერთო ტონის მიხედვით“. შდრ. აგრეთვე ა. გაწერელიას სიტყვები (იხ. მისი „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, 1947, გვ. 135): „ნ. ბარათაშვილის ენა მწიგნობრულია; პოეტური მეტყველების საკითხში ბარათაშვილი-ლირიკოსი ბოლომდე დარჩა ერთგული ბიბლიის თარგმანებისა და ქართული ჰიმნოგრაფიისა, ს. დოდაშვილის და გრ. ორბელიანის ენობრივი პოზიციისა. როგორც ჩანს, ნიკ. ბარათაშვილი პრინციპიალურად იზიარებდა შენედელებას, რომ სასაუბრო მეტყველება პოეზიისათვის მიუღებელია. ამ საკითხში პოეტი რომანტიკოსთა თაობის ტიპიური წარმომადგენელია“.

¹ აქ მივუთითებთ უკვე საყოველთაოდ მიღებულ დასკვნებზე: „Карамзин стремился создать легкий, простой удобопонятный язык, освобожденный от всего тяжеловесного, архаичного, устаревшего. Идеалом Карамзина было писать так, как говорят“. (А. Е. Ефимов, „История русского литературного языка“, М., 1954, стр. 225); „...он (ყუკოვსკი—გ. კ.) совершенно преобразовал стихотворный язык, а в прозе шагнул далее Карамзина“ (В. Беллинский, „Литературные мечтания“, Собр. соч. под. ред. Н. Д. Носкова стр. 50): „Жуковский далеко пошел вперед и русский язык, придав много гибкости и поэтического выражения“ (В. Беллинский, Сочинения Александра Пушкина, там же, стр. 1489.).

² Е. И. Клименко. „Стиль ранних произведений Байрона“, сб. „Зарубежная литература“, Ученые записки ЛГУ, Л., 1955, стр. 144.

ნავენ, რომ ბაირონს დიდი სიფრთხილით შემოაქვს არქაიზმები¹ და რომ „ბაირონის ენობრივ ძიებათა მამოძრავებელი პრინციპი იყო მისწრაფება, დაეახლოვებინა პოეზიის ენა ცოცხალ სასაუბრო მეტყველებასთან...“²

§ 286. გარდა ამისა, უთუოდ მხედველობაშია მისაღები, რომ არა ერთი და ორი ნამდვილი რეალისტი მწერალი ამა თუ იმ ნაწარმოებში ამელავენებს ტენდენციას არქაიზმთა გამოყენებისაკენ და ამით სრულიადაც არ იცვლება მისი ლიტერატურული პოზიცია: ის ამავე ნაწარმოების ფარგლებშიც რეალისტად რჩება. ამის ერთი მაგალითია ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილი“.

აქ ვხვდებით ჩვენ არქაულ „ლალვას“ შუღლის სანაცვლოდ თუ მასზე ხაზგასასმელად („ხან შური, მტრობა, ერთურთ ლალვა სთხრიდა კიდეთა“; „შენნა მოძულემ და მოლალემ უცხო ენთავარმა“; „მაგრამა ლალვა, შური და მტრობა“), აქაა აღდგენილი „პატივის“ არქაული მნიშვნელობა („იკმარე საღმრთოდ მათ პატიენი და სისხლის ძღვენი“), შეწვევის ბადალ არქაული „მეოხებაა“ („შენს მეოხებას ნუ მოაკლებ ამ ტანჯულ ხალხსა“) აქ გამოყენებული. ამ პოემაში გვხვდება არქაული „ჰხადოდენ“ („თითონსიკვდილსა ცლხინად ჰხადოდენ“), „ფერხთა“ („მთელს საქართველოს თავის ფერხთა ქვეშ მივარებრ ჰქელვიდა“), „წარხდომა“ („ქვეყნის წარხდომის გული ზოგისა“), „წარვლილთა“ („წარვლილთა დღეთა შენთა მახსოვს დიდებულება“), „სუფევა“ („შრომის სუფევა მოვა მაშინა“, „უნდა შევასიგო შრომის სუფევა“), „ფლური“ („აღღეს შვილთ არ უღირთ არც ერთ ფლურადა“), „ფრთე“ (კალთის მნიშვნელობით—„ქვეყანას მშობარს მის ფრთეთა ზეავი“) და ა. შ. და ა. შ.

ეს—რაც შეეხება ლექსიკურ მხარეს. მაგრამ, გარდა ლექსიკისა და მასთან ერთად, ამ ნაწარმოებში ილია ჭავჭავაძე ამელავენებს არქაულობის ტენდენციას ფრაზების გამართვის, მათი კონსტრუქციის თვალსაზრისით. ეს უკვე ზემოთ გადმოცემულ მაგალითშიც ჩანდა, მაგრამ აი კიდევ ზოგიერთი დამატებითი ნიმუში:

„ქავკასის მთების წვერთა მაღალთა“, „თვალთ ჩემთ განშორდა თითქო სიბნელე“, „მეწვივნენ იგი უცხო ხილვანი“, „და ძესა შენსა დღეს არცკი სწამს შენი აღდგენა“, „ჰღაღადებს მხოლოთ ძისა შენის

¹ იქვე, გვ. 134.

² Н. Я. Дьяконова. Стиль поэмы Байрона „Илон Жуан“. Иллюстрация, гв. 154.

უძლურებასა, „და განმტკიცდება სოფელსა შინა“, „ჰყვარდა ქართველის წყლულთა კურნებად“, „თვისთა დიდების ნაშთსა ზედა კვლავცა აღმდგარსა“ და ა. შ.

§ 187. ზემოაღნიშნულიდან ბუნებრივად გამომდინარეობს დასკვნა, რომ არქაიზმების გამოყენება-არგამოყენების მიხედვით შეუძლებელია ესა თუ ის მწერალი მიეკუთვნოთ ან რომანტიკოსთა ანდა რეალისტთა ჯგუფს. უშუალოდ ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით კი, არ შეიძლება ითქვას, რომ არქაიზაციის ტენდენცია რომანტიკული პოეზიის საერთოდ და აუცილებელი ნიშანი იყოს. ამ ტენდენციის გამოწვევის პირობად თავისთავად რომანტიკოსობა კი არ გამოდის, არამედ სხვა რიგის ფაქტორები, სახელდობრ, განსასახიერებლად აღებული თემა (მაგალითად, ისტორიული თემისათვის სათანადო კოლორიტის მიცემა), განზრახვა ე. წ. „ამაღლებული“ ტონის დაცვისა ანდა, პირიქით, ირონიული დამოკიდებულების ცხადყოფა (შდრ. მაგ., გძელადის წერილი ლუარსაბ თათქარიძისადმი, „კაცია ადამიანი?“ თ. VII) და სხვ.

ასე რომ, არქაიზმების შემოტანა სრულიად არ არის პირობადებული მაინცდამაინც მწერლის რომანტიკოსობით.

§ 188. ბოლოს, აზრს, რომ „ბარათაშვილი სიტყვების შერჩევის დროსაც ძველ მარაგში იცქირება“, ე. ი. მას ახასიათებს „ტენდენცია დაშორდეს თავის დროის სალაპარაკო ენას და დაუბრუნდეს ძველ სალიტერატურო ენას“, აუცილებლობით მიეყვაროთ იმის აღიარებამდე, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია წინააღმდეგობაშია ახალ ენობრივ ტენდენციებთან და, მაშასადამე, თანმიმდევრული მსჯელობა მოითხოვს, რომ ამ პოეტის ენობრივი კონსერვატიზმი ვცნოთ¹.

ასეთი აზრი ჩვენთვის მიუღებელია, თუმცა, როგორც დავინახეთ, ის სავესებით მოულოდნელი არ არის, როდესაც ნიკოლოზ ბარათაშვილს მხოლოდდამხოლოდ ენათმეცნიერის თვალთ შვეხედავთ. მაგრამ რამდენად გამართლებული აღმოჩნდება ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური ენის ასეთი კვალიფიკაცია, როდესაც საკითხი ლიტერატურის ისტორიის სიბრტყეში დაისმის?

§ 189. ლიტერატურული ანალიზის დროს არსებითია იმის გათვალისწინება, რომ არქაისტული ტენდენცია ნაწარმოების კითხვის პროცესშივე აღიქმება თუ არა, როგორც მოძველებული და ხმა-

¹ ასეთია, მაგ., ა. გაწერელიას დასკვნა (იხ. მისი „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, სახელგამი, 1947, გვ. 134): „ნ. ბარათაშვილი კონსერვატორია ენის საკითხში“.

რებიდან გასული სიტყვებისა და გამოთქმების საგანგებო შემოტანის ცდა. არ არის გამორიცხული ისეთი შემთხვევა, როდესაც არქაული მეტყველება გამოხატავს პოეტის მისწრაფებას ორიგინალობისაკენ. საერთოდ კი არქაიზმის მხატვრული ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ თავისი სიძველის წყალობით შკითხველის ყურადღება შეაჩეროს და ამ გზით აღადგინოს გარდასული ვითარების კოლორიტი. არქაიზმი ბუნებრივია ძველი მეტყველებისათვის (ე. ი. იქ არქაიზმი არაა ის) და ახალი დროის პოეტები მას იმიტომ მიმართავენ, რომ მხოლოდ გვაგრძნობინონ ძველი ანდა მისი უპირატესობა გვიჩვენონ და მისი იდეალიზაცია მოახდინონ. ყველა შემთხვევაში არქაიზმს ძველისაკენ მიყვავართ, იგი ძველს აღადგენს და მკაფიოდ გამოყოფს მას ახლისაგან.

ზემოთქმულის მიხედვით, ლიტერატურის ისტორიკოსის მსჯელობისათვის ამოსავალი ია კი არ შეიძლება იყოს, რომ მიმართავს თუ არ მიმართავს ნიკოლოზ ბარათაშვილი ძველ სიტყვებსა და გრამატიკულ ფორმებს, არამედ ის, თუ რამდენად სდებს იგი მათში ახალ შინაარსს და რამდენად ახერხებს მათი საშუალებით მომავლის განწყობილებათა გამოხატვას. როგორც კი საკითხი ასე დაისმის, მაშინვე ცხადი გახდება, რომ ის, რაც ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში ენათმეცნიერებისათვის მოძველებული და „საჩოთიროა“, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და ძვირფასია ლიტერატურის ისტორიკოსისათვის. რადგან მათ გარეშე წარმოუდგენელია ამ შემოქმედის პოეტური ინდივიდუალობა,—ე. ი. მისი პოეზიის სიდიადე. სხვა პოეტთაგან გამორჩეულ სახეს მის პოეზიას ერთგვარი არქაული ტონიც აძლევს: უამისოდ ჩვენ ვგლარ დავინახავდით ნიკოლოზ ბარათაშვილის დახვეწილ სწრაფვასა და განცდათა სიფაქიზეს.

მართლაცდა, რა დაგვრჩება ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებიდან, თუ მას გავათავისუფლებთ „მოძველებული“ სიტყვებისა და გამოთქმებისაგან! სანიმუშოდ, ავიღოთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის რამდენიმე სტრიქონი და მათში ძველის ნაცვლად, ახალი ენისათვის დამახასიათებელი სიტყვები და გამოთქმები ჩავსვათ:

„განვჴდი ჩემგან, ჰო, მაცდურო, სულ ბოროტო!“—გადი ჩემგან....

„რად ჰყვდრი კაცსა, ბანოვანო, პირუმტიკობას?“—რად უსაყვდურებ კაცსა, ქალო (მანდილოსანო, დუდაკაკო). პირუმტიკობას.

„მას ელტვიან სიამენი სოფლისა“—მას გაურბიან სიამენი ქვეყნისა—

აქედან ჩანს, რომ საკმარისია ასეთი ცვლილებების შეტანა, რათა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიამ დაკარგოს თავისი სურნე-ლება და მდარე ღირსების პოეზიად იქცეს. ასეთ შემთხვევაში ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია პროზაიზმებით დატვირთულიც აღმოჩნდება.

მაგრამ ამჟამად ჩვენთვის ეს მაინც არ არის მთავარი. უფრო საგულისხმოა ის, რომ მკითხველი ვერ გრძობს სტილის არქაულობას მაშინაც კი, როდესაც მან იცის, რომ პოეტის მეტყველება ძველი გამოთქმებითაა დატვირთული; არქაიზმი თითქოს იკარგება ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსთა თავისუფალ დინებაში, რადგან მკითხველისათვის, პირველ ყოვლისა, მისი პოეზიის სიახლეა მოცემული და არა ის, რომ იგი ძველ სიტყვებს იყენებს. და ეს სწორედ იმიტომ, რომ ძველი სიტყვები და გამოთქმები სრულიად დეჟალეზირებულ და ბუნებრივად მოიცავენ მის შემოქმედებას, მოიცავენ ისე, რომ აღკვეთილია მათი შეცვლის ყოველგვარი სურვილი.

§ 190. ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური სტილის ეს მხარე უფრო შესამჩნეველი აღმოჩნდება, თუ შესადარებლად ავიღებთ ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის ზოგიერთ ლექსს.

ალ. ჭავჭავაძის მრავალ ლექსში თითქოს საგანგებოდ შერჩეულ და განლაგებულ სიტყვებს ვხვდებით. აქ ცალკეულ სიტყვებსა და გამოთქმებს ხანდახან ხელოვნური სირთულის ნიშნები მოეპოვებათ, რამდენადაც ისინი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ამობურცულნი არიან მისი შემოქმედების საერთო ფონზე. მაგალითად, ასეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს ალ. ჭავჭავაძის შემდეგი სტრიქონები:

„აქ აქებენ ჭვირსა მხაკვარნი სულ-
ნი,
სძრახვენ კეთილ-შოქმედთ შურით
შემკულნი;
ზოგნი არიან გამდიდრებულნი,—
•“

„სამფონი ურთიერთსა შტევე
ლობენ
შეუწყალოდ, მხეცებრ კაცთა მხეც-
ლობენ;
მდიდრდებიან, რომელნიცა მძლეუ-
ლობენ,
და ყვავილოვნებენ...“
(„ევაჰ, სოფელსა ამახ“).

ანდა: „უწყლვივარ კირთა მალ
ვას,
დუმილს, ოხვრას და კრძალვას!

სურვით შემშლიან თვალნი,
ვჰსვერეტ ოდეს მას ტან—ალვას“
(„უწყლვივარ კირთა მალვას“)

ანალოგიურ შთაბეჭდილებას ახდენს გრ. ორბელიანის ზოგიერთი ლექსიც. ასე, მაგალითად, გრ. ორბელიანი წერს:

თაყვანის-შემელთ როს გუნდი თავსა გველება ფარვანგბრ,
რადა გსურს ყოველთ მათგანსა იჩვენებოდე მშვენიერებ... („მ...ს“.)

ანდა თუ ტურფანი თვალნი შენი ცრემლთ აფრქვევენ მწუხარებით,
სულსა შენის ტანჯვანი არ არს უკეთუ აყენებთ...“

(„მტირალ ნ... ს).

ამ ლექსთა გადაკითხვისას ჩვენ ყოველთვის ვგრძნობთ, რომ პოეტს სიტყვების შესარჩევად და განსალაგებლად საგანგებო ზომები მიუღია მაშინ, როდესაც ნიკოლოზ ბარათაშვილის სტრიქონები სრულიად დაუძალებლად მიმდინარეობენ. ისიც აღსანიშნავია, რომ აღ. ქავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემომოყვანილ ლექსებს აკლიათ უშუალობა, მათ თითქოს გონება განაგებს, ამ ლექსების სტილი მაღალფარდოვანია, რამდენადაც მათში გადმოცემული განცდები შეგნებულად და საგანგებოდ არიან გატარებულნი და მოქცეულნი ძველი ენობრივი ტენდენციის პრიზმაში. ესაა ენობრივი არქაიზმის ნამდვილი ტენდენცია, რომელიც სალაპარაკო ენისაგან გამიჯვნას მოასწავებს და ამას მკითხველიც გრძნობს.

§ 191. ამ პოეტებთან შედარებით ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება მნიშვნელოვან სხვაობას შეიცავს. მის ლირიკაში გონების შუაშავლობისაგან დაწმენდილი გრძნობებია მოცემული; სიტყვისა და გამოთქმის არქაულობის ნაცვლად, აქ ენობრივ მასალასა და განცდას შორის სრული შესატყვისობის შთაბეჭდილება გვრჩება. ნიკოლოზ ბარათაშვილის მკითხველი განთავისუფლებულია მის პოეტურ საშუალებათა უცხოობის განცდისაგან, რასაც ყოველი არქაული მეტყველება იწვევს. მკითხველს არაფერი არ მიაჩნია მოჩველებულად ანუ ხმარებიდან გაძევების ღირსად, როდესაც კითხულობს არქაიზმის შემცველ სტრიქონებს:

მარქვი რა იქმნენ საკვირველნი ესე აღთქმანი?

რად მომიხიბლუ, აღმირიე წრათელნი ზრახვანი?

მკითხველის წინაშე ისე ბუნებრივად დგას ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რომ იმთავითვე გამოირიცხულია ახალ ენაზე მის განცდათა თარგმნის საპირობება; მის შემოქმედებაში მოხსნილია ყოველგვარი ენობრივი ჯებირი პოეტსა და მკითხველს შორის და უკუგდებულია შესაძლებლობა მისი განცდების სხვაგვარად გადმოცემისა.

§ 192. სამწუხაროდ, ჩვენ არ მოგვეპოვება იმდენი ფაქტიური მასალა, რომ სავსებით ნათლად წარმოვიდგინოთ ყველა საფეხური იმ აზრობრივი ცვლილებებისა, რომლებიც თავის ლექსებში გზადგზა შეიტანა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა. მაგრამ არსებული ვარიანტები მაინც ვეაძლევენ იმის შესაძლებლობას, რომ ზოგიერთი ამ მხრივ მნიშვნელოვანი მომენტი შევამჩნიოთ და გამოვყოთ.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის თხზულებებში გვხვდება ისეთი შესწო-

რება, რომელიც აშკარად ცვლის აზრობრივ ნიუანსს. ასე, მაგალითად, „შემოღამება მთაწმიდაზედ“ შეიცავს ასეთ სტრიქონს:

გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს (18)

მაგრამ რიგ ხელნაწერში და, კერძოდ, H ფონდის № 1115. ცნობილ (ერისთვისეულ) ხელნაწერში ეწერა — „ზესკნელსა“. აქ სიტყვა „სადგურს“ უკეთ გამოხატავს ავტორის აზრს, რადგან იგი ერთდროულად შეიცავს როგორც საყრდენის, ისე თავშესაფარის მნიშვნელობას, ეს სიტყვა იმით გამოირჩევა რომ განთავისუფლებულია ყოველგვარი მისტიკური შინაარსისაგან, რასაც ამ კონტექსტში „ზესკნელი“ შეიცავს.

ამნაირი აზრობრივი ნიუანსის შემცვლელი შესწორებანი არც ისე იშვიათია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ხელნაწერებში, მაგრამ ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია მკაფიო, არსებითი სწორების შემთხვევები. მართალია, ჩვენ ვერ დავასახელებთ ასეთი მაგალითების მაინცდამაინც დიდ რაოდენობას, მაგრამ რამდენიმე ამდაგვარი ნიმუში მაინც წარმოგვიდგენს იმას, თუ რამდენად ფრთხილად და დაძაბულად მუშაობდა ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რათა ჩანაფიქრისათვის სავსებით შესატყვისი სიტყვიერი გამოსახულება მიეცა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცნობილი სტრიქონი „და ვით გუნდრუქსა სამადლობელსა, შენდა აღკმევენ სუნნელეზასა“ („შემოღამება მთაწმიდაზედ“, 8) ერთ ხელნაწერ კრებულში (H ფონდი № 2684), რომელსაც პ. ინგოროყვა 1833 წელს შედგენილად მიიჩნევს, აზრობრივად განსხეავებულ გამოთქმას შეიცავს. აქ, ნაცვლად განპტკიცებული — „და ვითა გუნდრუქს სამადლობელსა...“ სწერია: გუნდრუქს ღმერთთან სამადლობელსა...“ როგორც ვხედავთ, საბოლოოდ სრულიად ამოღებულია სიტყვა „ღმერთი“, ე. ი. ლექსში უკვე მოხსნილია ღვთისადმი მადლობა და პოეტი გუნდრუქის კმევას ღმერთთან კი არ აკავშირებს, არამედ გვერდს უვლის მას და ღმერთს აღარ ხდის იმის მონაწილედ, რომ ყვაილნი სურნელებას მოჰტენენ მთაწმიდის მშვენიერ არემარეს.

ამავე ლექსის ბოლო ორი სტრიქონი ამგვამად ასეთია:

მწუბრი გულისა—სედა გულისა—ნუგუშა ამას შენგან მიიღებს,
რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდას ის განანათლებს.

ამავე ხელნაწერში კი ეს სტრიქონები სრულიად არ შეიცავენ მომავლის რწმენას, მათში მხოლოდ უბრალო ვედრებაა გადმოცე-

მული: „როს უტყუნი ჩემნი აღმოკვრანი შემომახვევენ ფიქრიანობას, მაშინ მზირალნი შენზედან თვალნი ითხოვენ შენგან მისთვის მისნობას“.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ერთ ლექსში ჩვენ ვკითხულობთ:

მეფესა თავი შესწირეთ, ვაგლახი ეციო წარმართთა (ომი... „30).

ეს სტრიქონი ლიტერატურულ მუზეუმში (№ 60 (4) დაცულ ხელნაწერში სხვაგვარია. ნაცვლად გამოთქმისა „მეფესა თავი შესწირეთ“ სწერია: „იმპერატორსა ემსხვერპლეთ“. თუ ვიგულისხმებთ (?), რომ „იმპერატორსა ემსხვერპლეთ“ ერთი ადრინდელი ვარიანტია, მაშინ უტყუარი იქნება დასკვნა, რომ პოეტს, ერთი მხრივ, ლექსის შინაარსის შესაბამისი გამოთქმა აურჩევია (ლექსში ადრე ნიშნებაც კი არაა იმპერატორზე) და, მეორე მხრივ, მისი პატრიოტული მიზანდასახულებისათვის გაუსვამს ხაზი, როდესაც, იმპერატორის ნაცვლად, მეფე ჩაუსვამს ანდა სწორედ მასზე შეჩერებულა.¹

ახრობრივი სწორების რამდენიმე თვალსაჩინო ნიმუშს ვხვდებით პოემაში „ბედი ქართლისა“. მათ შორის აქ ჩვენ მხოლოდ ერთ შემთხვევას აღვნიშნავთ. ამ პოემის 200—201 სტრიქონები საბოლოოდ ასეთია:

ჰო, ღმერთო, ღმერთო, ამახედ მეტად
ნულარ გასწირავ ქართველთა ტანჯვად.

მაგრამ რიგ ავტოგრაფსა და ხელნაწერში (H ფონდი № 2034 S ფონდი № 5074, S ფონდი № 1540...). სწერია:

ღმერთო, ამახედ მეტა სატანჯველთ
ნულა მოხელენ საწყალთა ქართველთ.

ჩვენს ყურადღებას ამ შემთხვევაში ის იქცევს, რომ საბოლოოდ მიღებული ვარიანტი უკვე აღარ შეიცავს სიტყვა „საწყალთ“, რომლის შენარჩუნება სენტიმენტალურ ხასიათს მისცემდა თბრობას, ე. ი. დააშორებდა ავტორს პოემაში დაცული დინჯი და ვაჭკაცური ტონისაგან.

§ 193. აი ის, რის თქმაც შეგვიძლია ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებითი მუშაობის შესახებ მის თხზულებათა ვარიანტების

¹ შდრ. გ. ქიქოძის სიტყვები (ნ. ბარათაშვილის თხზულებათა 1922 წლის გამოცემა): „ნიკოლოზ ბარათაშვილი „მარტოდ მარტო სამზობლოს სახელისა თუ სარგებლობისათვის არ ჰფიქრობდა: წინაპრების აჩრდილთა გვერდით მის შეგნებაში ჩრდილოეთ სახელმწიფოს მბრძანებლის სილუეტის იდგა“ (გვ. 184).

შესწავლის საფუძველზე. თავი რომ მოეუყაროთ ზემონათქვანს, შემდეგ დასკვნებს მივიღებთ.

1. ისეთ მონაცემთა აღნუსხვასა და გაანალიზებას, რომლებიც მიუთითებენ, თუ როგორი გზა გაიარეს მხატვრულმა თხზულებებმა თავიანთი საბოლოო სახით ჩამოყალიბებამდე, დიდი მნიშვნელობა აქვს ყოველი შემოქმედის და, კერძოდ, ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებითი ტენდენციების გასათვალისწინებლად.

მართალია, ჩვენამდე არ არის მოღწეული ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნაწარმოებთა ავტოგრაფული ვარიანტების დიდი რაოდენობა, მაგრამ არსებული მასალა მაინც იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ ამ პოეტის შემოქმედებითი პროცესის ერთგვარი სურათი აღვადგინოთ.

2. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნაწარმოებთა ვარიანტებზე დაკვირვება მოწმობს, რომ პოეტი ერთობ დახვეწილსა და ფაქიზ მუშაობას აწარმოებდა, რათა ლექსში შემოტანილ სიტყვათა ბგერითი შეთანხმებისა და კეთილზოვანების მაქსიმუმისათვის მიეღწია, რომ აზრის ადეკვატური სიტყვიერი გამოხატულების პრინციპი დაეცვა.

3. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნაწარმოებთა ურთიერთშეჯერებით ირკვევა, რომ პოეტი ცდილობდა არქაიზმთაგან თავისი ნაწარმოებების განთავისუფლებას; ამ მხრივ, წინააღმდეგ გავრცელებული აზრისა, ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში არქაიზაციის ტენდენცია კი არ შეიმჩნევა, არამედ, პირიქით, ახალ სალიტერატურო ენასთან დაახლოების შეგნებული ტენდენცია. ამის მიხედვით, სინამდვილეს არ გამოხატავს დებულება, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ენობრივ-სტილისტური პოზიცია კონსერვატულია.

4. არც იმის მტკიცებაა მართებული, რომ რომანტიკოსობა განსაზღვრავს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნაწარმოებთა ლექსიკისა და გრამატიკული წყობის არქაულობას; არქაიზმების შემოტანა სრულიადაც არ არის პირობადებული მაინცდამაინც მწერლის რომანტიკოსობით, ვინაიდან არქაიზაციის ტენდენცია არ ახასიათებთ, ერთი მხრივ, რიგ გამოჩენილ რომანტიკოსებს (მაგ., ვ. უუკოვსკის, ბაირონს) და, მეორე მხრივ, ასეთი ტენდენცია ზოგჯერ თავს იჩენს ნამდვილად რეალისტურ თხზულებებშიც (მაგ., ილია ქავჭავაძის „აჩრდილი“).

ვაჟა-ფშაველას პროზის სტილი

(„შვლის ნუკრის ნაამბობი“)

§ 194. ვაჟა-ფშაველას მოთხრობათა ერთ წყებას თხრობის სტილი იმდენად ამსგავსებს და აახლოებს, რომ ეს მათი პირველი გადაკითხვიდანვე ჩანს. ასეთებია, მაგალითად, „შვლის ნუკრის ნაამბობი“, „ხმელი წიფელი“, „მთის წყარო“, „ქთანი მაღალნი“, „ფეხვები“ და სხვა მრავალი მოთხრობა. მკითხველის ცნობიერებაში ვაჟას პროზის მთელი ორიგინალობა სწორედ ამ რიგის მოთხრობებით განისაზღვრა და დამკვიდრდა და არა ისეთებით, როგორცაა, ვთქვათ, „ბაგრატი ზახარაძის სიკვდილი“ ანდა „დარეჯანიც“ კი. ჩვენ იმიტომ ვირჩევთ „შვლის ნუკრის ნაამბობს“, რომ ვგულისხმობთ: ვაჟა-ფშაველას პროზის თავისებურებათა ამოკითხვა, საკუთრივ, მისი პროზაული მეტყველების სტილურ თავისებურებათა გათვალისწინება შესაძლებელია მხოლოდ იმ სახის მოთხრობათა შესწავლის ნიადაგზე, რომელთაც „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ მიეკუთვნება.

§ 195. „შვლის ნუკრის ნაამბობის“ ფაბულა თავისთავად ძალიან მარტივია: მონადირემ მოკლა დედაშველი და ერთი კვირის ნუკრი უგზოუკვლოდ დაეხეტება, შიშისაგან თრთის და კანკალებს. მწერლის მიზანი იმაში მდგომარეობს, რომ სიუჟეტურად გამართოს და წარმოსახოს ის განცდები, რომლებიც უღროოდ დაობლებულ ნუკრს გააჩნია.

§ 196. მაგრამ რა საშუალებები მოიპოვება იმისათვის, რომ საესებით დამაჯერებელი გახდეს ამ განცდების არსებობა?

შეიძლება თავიდანვე თხრობის ისეთი გზა იქნეს არჩეული, როდესაც შვლის ნუკრის მდგომარეობაში ადამიანს ჰყავს ჩაყენებული თავისი თავი და საკუთარ განცდებს მიაწერს ნუკრს, ე. ი. ასხვისებს მათ, თავის ამ განცდებს. ასეთ შემთხვევაში მწერალი—და მასთან ერთად მკითხველი—სხვის მდგომარეობას, ნუკრის მდგომარეობას ითვალისწინებს, მაინც მაყურებლის როლში გამოდის და,

ბოლოსდაბოლოს, უშუალოდ ნუკრის განცდებს კი არ გადმოგცემს, არამედ იმ გრძნობებს, რომლებიც მასში გამოუწვევია ნუკრის ბედს. ამნაირ შემთხვევაში პასუხგაცემულია კითხვა: რას ვიგრძნობდი და ვიფიქრებდი, ნუკრის მდგომარეობაში რომ მე აღმოვჩენილიყავი? ამ სახის მხატვრულ ნაწარმოებში ადამიანის მიერ განცდილი და მისი თვალთ დანახული ცხოველის მდგომარეობა იქნება გადმოცემული. ასე რომ, ამგვარი თხზულების ნამდვილი სუბიექტი იქნება არა ის არსება, რომლის ამბავსაც მწერალი მოგვითხრობს, არამედ ის, ვინც ამ ამბავს აღწერს და განიცდის, თვით მწერალი ანდა მისი მონაცვლე—მთხრობელი.

თხრობის ასეთი გზა საყოველთაოდ ცნობილია და მას მრავალი მწერალი ირჩევს. მაგალითისათვის აქ დავასახელებდით ან დერსენის სახელგანთქმულ „საძაგელ ქუქულსა“ და ლევტოლსტოის შესანიშნავ მოთხრობას „Холстомер“.

ანდერსენისათვის საერთოდ და, კერძოდ, მისი ამ მოთხრობისათვის დამახასიათებელია ის, რომ მწერალი ჩანს: იგი აღწერს ბუნებას, იგი ერევა მოქმედებაში და ამბის მონაწილეებზე ლაპარაკობს, როგორც თავისი თავისაგან განსხვავებულებზე. ანდერსენი ისე ასაუბრებს ერთმანეთთან ფრინველებსა და ცხოველებს, რომ თვითონაც ყოველთვის წათანაა, იგი წერს ისეთი თქოს მათს განცდებსა და საუბარს ადამიანურ ენაზე გვითარგმნიდეს, მათებურად ხედავდეს და აფასებდეს გარემოს. ავტორი არ გაურბის შუამავლობას ცხოველთა სამყაროსა და ადამიანთა შორის, პირიქით, ის ხალისით ასრულებს ამ მოვალეობას. ამას მოწმობს ავტორისეული შენიშვნები, ჩართული თხრობის მიმდინარეობაში— „თქვა დედა იხვმა“, „იკითხეს მათ“ და ა. შ. ანდერსენი-მწერალი გზადაგზა თავისი სიტყვებით აღწერს და ახასიათებს ვითარებას: ქუქული „ცურავდა და ყვინთავდა.... მაგრამ გარშემო ყველანი წინააღიდეგურად იცინოდნენ მასზე და საძაგელსა და საზიზღარს უწოდებდნენ მას“— ამბობს მწერალი თავის პატარა და საყვარელ „საძაგელ“ ქუქულზე.

აქედან ჩანს, რომ ამ ნაწარმოების კითხვისას ჩვენ წინ მწერალიც დგას ფრინველთა სამყაროსთან ერთად; თუმცა აქ ძალიან მოხდენილად და დასურათებულ საკუთრივ ფრინველები და ცხოველები, მაგრამ ყოველთვის იგრძნობა ავტორი, იგი სრულიადც არ არის ამ მხრივ შენიღბული. ერთი სიტყვით, ანდერსენის ამ ნაწარმოებში თხრობის ისეთი მანერაა არჩეული, რომელშიც მელანდე-

ბა სწორედ მწერლის მიერ დანახული სამყარო, ამ სამყაროს გენიალურად მიგნებული დასასიათება მწერლის მიერ.

გარკვეულის თვალსაზრისით, ანალოგიური ვითარებაა ლევ ტოლსტოის „Холстомер“-ში. აქ გადმოცემულია ერთი ცხენის ისტორია: როგორი იყო იგი წინათ და როგორია ამჟამად. ჯერ მწერალი როგორც მაყურებელი, ისე აღწერს ამლაც ლაფშას და მის ყოველ მოძრაობას აღმნიშნური გამომეტყველების მნიშვნელობას ანიჭებს: „Сняв уздечку с негago мерина, Нестер почесал его под шеей, в ответ на что мерин, в знак благодарности и удовольствия, закрыл глаза.—Любит старый пест—проговорил Нестер. Мерин же несколько не любил этого чесания и только из деликатности притворялся, что оно ему приятно; он помотал головой в знак согласия“ (თ. II).

ასეთი მანერით არის დაწერილი ამ თხზულების ერთი ნაწილი. და ჩვენ ვხედავთ, რომ ამ ცხოველის მოძრაობათა და მდგომარეობის ინტერპრეტაციას თვით მწერალი გვაწვდის, მწერალი სდებს მათში შინაარსს და ააზრიანებს მათ. მართალია, მხატვრულის თვალსაზრისით ეს სავსებით დამაჯერებელი ინტერპრეტაციაა, მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ ცხრველზე ავტორი მოგვითხრობს და პირველად შესახებ ჩვენ შუალობითი გზით, ავტორის მეწეობით გვექმნება წარმოდგენა.

თხრობის მანერა უკვე განსხვავებულია ნაწარმოების V თავიდან, როდესაც უკვე ბებერი, დაჩაჩანაკებული და აბუზადაგდებული, მაგრამ ოდესღაც სახელგანთქმული ეს ამლაცი ლაფშა თვით უამბობს თავის თავგადასავალს მის გარშემო თავმოყრილ ცხენებს. აქ ჩვენ წინაშე უკვე თვით ლაფშაა, რომელიც მოგვითხრობს თავის შთაბეჭდილებათა და განცდათა შესახებ. მართალია, ახლა თხრობის მანერა განსხვავებულია, მაგრამ შინაარსი ნაამბობისა და ვითარების გააზრება მაინც ისეთივე რჩება, როგორც ეს საზოგადოდ არის დამახასიათებელი ლევ ტოლსტოისათვის. ასე, მაგალითად, ერთ ადგილას ეს ცხენი აღმნიშნებზე ამბობს: Про одну из же вещь они условливаются, чтобы только один говорил: мое. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит: мое, тот считается у них счастливейшим....“ „Я был трижды несчастлив: я был петит, я был мерин, и люди вообразили себе обо мне, что я принадлежал не Богу и себе, как это свойственно все-му живому, а что я принадлежу конюшему....“

„Завтра, если будем живы, я расскажу вам, какое главное последствие имело для меня это право собственности, которое вообразил себя коммушии“ (т. VI).

მხოლოდ ამ ამონაწერის მიხედვითაც კი გვაქვს საკმაო საფუძველი იმისათვის, რომ ლ. ტოლსტოის ეს ცხენი, ასე ვთქვათ, ფილოსოფოსად მივიჩნიოთ: იგი მსჯელობს ურთულეს მორალურ, სოციალურ პრობლემებზე და ლაპარაკობს ისე, როგორც ეს თვით ტოლსტოისათვის საზოგადოდ არის დამახასიათებელი. ამ ნაწარმოებიდან ჩვენ ისეთი შთაბეჭდილება კი არ გვრჩება, რომ მწერალი ცდილობდეს იმის წარმოდგენას, თუ როგორ ხედავს სამყაროს თვით ცხოველი, არამედ, პირიქით, სწორედ ცხოველია აყვანილი იმ სიმალეზე, რომელიც განვითარების მაღალ დონეზე მდგომი ადაპიანისათვის არის დამახასიათებელი: იგი ისე ლაპარაკობს და მსჯელობს, თითქოს გარკვეულ თეორიას იცავდეს და ავითარებდეს. ერთი სიტყვით, ამ ნაწარმოებიდან ნათელია, რომ მასში თუმცა ცხოველი მოქმედებს, მაგრამ ეს ცხოველი თავიდან ბოლომდე ავტორის შესხედულებათა რუპორია. და, რაც მთავარია, ამას არც იწერალი მალავს, რამდენადაც თვითონაც გვიამბობს და კომენტარს უყვებებს ამ ცხოველის ისტორიას.

§ 197. საკმარისია ამ ნაწარმოებებს შევადაროთ ვაჟა-ფშაველას პროზაული შედევრები და, კერძოდ, „შველის ნუჯრის ნაამბობი“, რათა მყიჯვე შევამჩნიოთ მათ შორის არსებული განსხვავება.

ვაჟა-ფშაველა არც ერთი სიტყვით არ ერევა ნუჯრის თხრობაში. არაფრით არ ამეღავენებს თავის თავს და ამიტომ უშუალოდაც აყენებს ჩვენს წინაშე ამ პატარა არსებას. აქ არჩეულია არა სხვისი, არამედ საკუთარი განცდების გადმოცემის გზა: „პაწაწა ვარ, ობოლი. ბედმა დამიბრიყვა: ცუდ დროს დავობლდი... გზადაკარგული დავდივარ... მანამ დედა მყვანდა ცოცხალი, სულ ალერსში ვყვანდი... უპატრონო რომ ვარ, სულ მეშინიან, ვკანკალებ, მუდამ დღე სიკვდილს ველი, გზარეული დავებეტები... ღმერთო, რამდენი მტერი გყავს!“

აქ მთელი თხრობა პირველი პირით მიმდინარეობს და არ არსებობს არავითარი იმის მათუწყებელი ნიშანი, რომ ნაამბობში რაიმე შეტანილი იყოს ავტორის მიერ და სიზარტლეს არ შეეფერებოდეს. ვაჟამ შეძლო ისე ეამბა უფაქიზეს გრძნობათა შესახებ, რომ თავისი პიროვნება მიეჩქმალა და საკუთარი ნიქისათვის ფარდა ჩამოეფარებინა. თხრობაში ამ ჩაურევლობის წყალობით მიაღწია ვაჟამ ნაამბობისაგან მიღებული შთაბეჭდილების არაჩვეულებრივს

დამაჯერებლობას. ეს ჩაურევლობა არის ერთი და მთავარი პირობა ნაამბობის უჩვეულობისა და ნამდვილი უშუალობისა. რასაკვირველია, აქ მწერლის მიერ დანახული ვითარებაა დასურათებულ-ლი. მაგრამ ისე, რომ თვით მწერალი არსად არა ჩანს.

შემდეგ ვაჟა-ფშაველამ იგივე უშუალობა იმიტაც განახორციელა, რომ ხუკრის გულუბრყვილობა გვიჩვენა და მის გამოუცდებლობაზე მიუთითა. თვით ნუკრი გვიამბობს ჩვენ, თუ რაოდენ აოცებს მას კოდალას ჯაქუნით „ეგრეტყის გახმაურება“, ჩხიკვის ძახილი, მისი ეშმაკობა და მისი სილაჩრე... მომხიბვლელი მიამიტობით არის სავსე ნუკრის მთელი თავადასავალი, ისევე როგორც გულუბრყვილობა მისი კითხვები და შეძახილები: „ღმერთო, რამდენი მტერი გეყავის!“ „ოჰ ადამიანო!... რატომ არ გებრალეები მე, პატარა?“ გაოცების ამ სახის გამოთქმებითაა სავსე ნუკრის მეტყველება, ხოლო ნუკრის მეტყველების გარდა კი ნაწარმოები არაფერს შეიცავს.

§ 198. დამაჯერებლობა შელის ნუკრის ნაამბობისა იმიტაც არის განხორციელებული, რომ მასში შემოტანილია მრავალი დეტალი. მაგალითად, აქ ჩვენ ნუკრი თავის დასისხლიანებულ ფეხს კი არ გვიჩვენებს მხოლოდ, არამედ იმ ადგილსაც აღნიშნავს, სადაც ფეხი დაიშავა და თან იმასაც განმარტავს, თუ რატომ იყო იქ იგი (—„აი დახედეთ ჩემს სისხლიანს ფეხსა,—ეს, წყლის დასალევად რომ ჩავედი ხევში, მაშინ ვიტკინე...“); ნუკრი მხოლოდ უბრალოდ კი არ გვეუბნება, რომ ტყეში ცხოვრობდა, არამედ პირდაპირ მიგვითითებს, თუ რომელსა და როგორს ტყეში (—„მე და დედაჩემი აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა და აქეთ-იქით ხევეები ჩაუდის, იქ ვცხოვრობდით, მუდამ დაჩრდილულნი გაბურულის ტყით“); ნუკრი იმის თქმით კი აუკმაყოფილდება, რომ მას ჩხიკვის ძახილი მოესმა და დედის გაფრთხილებით თავი მოარიდა მას, არამედ, ერთი შეხედვით, ისეთ წვრილმანებსაც აღნიშნავს, თუ როგორ ბეჯითად იწვედა ჩხიკვი მისკენ, როგორ გუნებაზე დადგა, სად დაჯდა და შემდეგ როგორ მოიქცა.

ასეთი დეტალებითაა ავსებული ეს მოთხრობა, დაწყებული იმის აღწერიდან, თუ როგორია ნუკრის „სამოსი“ და დამთავრებული იმით, თუ რასა და რას შესტირის უკვე დაობლებული ნუკრი. ამის მიხედვით, ცხადია, რომ ვაჟა-ფშაველა ფაბულის, საკუთრივ შიშველი ამბის ტყვეობაში კი არ არის მოქცეული, არამედ ამდიდრებს მას ისეთი—და მხოლოდ ისეთი—დეტალებით, რომლებიც ნაამბობს

ინდივიდუალური შინაარსით ავსებს; მწერალი ამ დაობლებული, მარტოხელად დარჩენილი ნუკრის თავდადასავალს ერთობ ხორც-შესხმულს, ხელშესახებ, თვალსაჩინო სახეს აძლევს ანუ გადაუქარბებელი დეტალიზაციის გზით ჰქმნის ნუკრისა და მისი თავდადასავლის უღრესად კონკრეტულ ხატს.

§ 199. მაგრამ მარტო ეს არ განსაზღვრავს ნუკრის ნაამბობის დამაჯერებლობას. მის თხრობაში შეინიშნება სხვა საშუალებებიც, რომლებიც კიდევ უფრო განამტკიცებენ მოთხრობის მხატვრულ დამაჯერებლობას. აქ ჩვენ, სახელდობრ, შემდეგი მომენტი გვაქვს მიცდქელობაში. ნუკრის ნაამბობი ისე ითრევს მკითხველს, რომ უკანასკნელისათვის ძალიან მახლობელი ხდება ისტორია ამ პატარა ცხოველისა. ვაჟა-ფშაველა მტკიცე და მოუცილებელ კავშირს ამყარებს მკითხველსა და ნუკრს შორის. ეს კავშირი ნამდვილად უშუალო და ფაქიზი კავშირია, რამდენადაც არაფერია დამალული, შენიღბული და მანერული იმაში, რასაც და როგორადაც ჩვენ შვლის ნუკრი გვიამბობს. ამიტომ, ჩვენ მკითხველები, არა მარტო თვალყურს ვადევნებთ ნუკრის ისტორიას, არამედ მასთან ერთად განვიცდით მის თავდადასავალს, უშუალოდ ემონაწილეობთ მისი განცდების მიმდინარეობაში. ეს არის ამ ნაწარმოების კითხვის დროს წარმოშობილი უტყუარი ფაქტი. მაგრამ როგორ, რა სტილისტურ საშუალებით ხერხდება ამის მიღწევა? როგორ და რა გზით ახორციელებს ვაჟა-ფშაველა ჩვენს გადაქცევას მკითხველიდან მოთხრობილ განცდათა უშუალო მონაწილედ? ამ მიზნით სხვადასხვა მწერალი განსხვავებულ ხერხს მიმართავდა და მიმართავს. ამ მიხედვით ისტორიულად არსებობს ნაირნაირი ტრადიცია. კერძოდ, ვაჟა-ფშაველა ისე აგებს თავის ამ მოთხრობას, რომ ნუკრი და მკითხველი აღარ შეიძლება სხვადასხვაგვარ თვალსაზრისზე მდგომად ვიგულვოთ: მათი ერთიანობა იმთავითვე ნაგულისხმევია, რაც კონკრეტული კომპოზიციური და ენობრივ-სტილისტური საშუალებებით არის გამოხატული და განსახიერებული.

§ 200. ამ მიმართულებით ჯერ ისაა აღსანიშნავი, რომ ქართული კლასიკური პროზის სხვა ავტორები, როგორც წესი, ჯერ გვაძახდებენ, ნიადაგს წმენდენ იმისათვის, რათა შემდეგ გადავიდნენ საკუთრივ ამბის თხრობაზე.

ყველა შემთხვევაში ასე იქცევა ილია ჭავჭავაძე: „მახსოვს, როცა პატარა ვიყავი, რა გულის ფანქალით ენატრობდი წინაღამე ახლის წლისა მალე გათენდეს-მეთქი“ („ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილი“); „შუა ზაფხული იყო“ („სარჩობელაზე“); „რიტორიკაში სწერია...“ („კაცია-აღამიანი“); „მე სწორედ ნადირობის ტრფიალს

რომ იტყვიან, ისა ვარ...“ („გლახის ნაამბობი“); „იმ ვეებერთელა სოფელში, რომელსაც თუნდა წაბლიანს დაეარქმევენ...“ („ოთარაანთ ქერივი“).

სავსებით ანალოგიურ სურათთან გვაქვს საქმე აკაკი წერეთლის, გიორგი წერეთლის და ხალხოსან მწერალთა პროზაში. აქაც თვით ამბის თხრობას შესავალი უძღვის (ანდა რამდენიმე ფრაზა მაინც, რომელიც შესავლის მაგივრობას სწევს¹). ასეთი „შესავლის“ სტილისტური ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ ავტორი კონტაქტს ამყარებს მკითხველთან, წინასწარ განმარტებას აძლევს მას და ამით თავის თავს, როგორც ავტორსა და მთხრობელს ამჟღავნებს. აქ ჩვენ ვგრძნობთ იმას, რომ ავტორი ერთგვარი შუამავალია მკითხველსა და ამბავს შორის, იმას, რომ ამბავი შორსაა და მკითხველთან იგი მწერალს მოაქვს.

§ 201. განსხვავებული მდგომარეობაა ვაჟას სახელგანთქმულ მოთხრობებში. ვაჟას „პატარა მწყემსის ფიქრებსა“, „იასა“, „მთის წყაროსა“, „ქუჩას“, „ფესვებსა“ და ზოგიერთ სხვა ნაწარმოებში მათი ნამდვილი ავტორი სრულიად დამალულია, იგი არ ჩანს და მის არსებობაზე ჩვენ მხოლოდ დავასკვნით. აქ თვით ეს არსებანი და მცენარეები მოქმედებენ, განიცდიან და ფიქრობენ ისე, რომ მათ მაგივრობას მწერალი არ იჩემებს. რასაკვირველია, ჩვენ ვიცით, რომ მათ უკან მწერალი დგას, მაგრამ ჩვენ მას ვერ ვხედავთ: მკითხველისათვის მხოლოდ ეს არსებანი არიან მოცემულნი ყოველგვარი გამაშუალებელი გზის გარეშე.

§ 202. კერძოდ, რაც შეეხება „შვლის ნუკრის ნაამბობს“, აქ ნუკრი ისე მოგვითხრობს თავის თავგადასავალს, თითქოს ამბავი ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობდეს და მასში თითონ ჩვენ ვღებულობდეთ მონაწილეობას; თხრობის ისეთი მანერა აქვს არჩეული ვაჟას, რომ ნაამბობი შორიდან კი არ გვესმის, მისი წარმოდგენა კი არ გვკირდება ჩვენ, არამედ მას პირდაპირ ვხედავთ, შვლის ნუკრთან ერთად ვართ ტყეში, მასთან ვიმყოფებით.

§ 203. თხრობის ასეთი გზა ვაჟას გამონატული აქვს მიმთითებელ მოძრაობათა ამსახველი სიტყვებით და ისეთი სტილისტური

¹ აკაკი წერეთელი, „ბაში-აჩუის“ დასაწყისი: „თვალმიუწვდომელ სიშორიდან გველივით მოიკლანებოდა ჩუხრუხა არაგვი...“; გიორგი წერეთელი „მამიდა ასმათის“ დასაწყისი: „იუანობისთვე იყო. კიპინობელა ტყემალზე კიანურს უკრავდა...“; ნიკოლოზ ნუკრი, „ბელი უბეღურთას“ დასაწყისი: „ამბავი, რომელიც მე მსურს მოგითხროთ თქვენა...“ (ანალოგიური ვითარებაა მის სხვა მოთხრობებშიც). სოფრომ მგალობლიშვილი, „ყაყიტას ქურდის“ დასაწყისი: „მდინარე ფრონის პირზე ყაყიტას სიმინდი ჭჭონდა დათესილი“ („ჯორ-ზაქ-რას“ გარდა ყველა მისი მოთხრობა ასეთი „შესავლით“ იწყება).

ნიუანსების შემოტანით, რომლებიც ნაამბობის მოწმედ ჩვენს გადაქცევას ემსახურებიან, ამის საილუსტრაციოდ რამდენიმე ნიმუშს დავიწმინდებთ.

შელის ნუკრი ჩვენ შემდეგნაირად გველაპარაკება: „აი დახედეთ ჩემს სისხლიანს ფეხსა, ეს, წყლის დასალევად რომ ჩავედი ხევში მაშინ ვიტკინე...“; „მე და დედაჩემი აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა და აქეთ-იქით ხეები ჩაუდის, იქ ვცხოვრობდით“. „როგორ არ უნდა მეშინოდეს? ჯერ სულ ერთი კვირაა, რაც მე წუთისოფელს ვხედავ და რამდენი შიში და ვაება გამოვიარე!“

მარტო ეს მაგალითებიც საკმარისია იმის წარმოსადგენად, თუ რაოდენი სიახლოვე იგულისხმება ნუკრსა და მის მსმენელს შორის. ერთი მხრივ, აქ აღსანიშნავია, რომ გამოთქმები „აი დახედეთ“, „აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა“ და „იქ ვცხოვრობდით“ კონკრეტულისათვის დამახასიათებელი თვალსაჩინოებრთ წარმოგვიდგენენ არა მარტო „სისხლიანს ფეხსა“ და წამოწოლილ ტყიან სერს, არამედ პირდაპირ წარმოსახვენ ადგილზე მიმთითებელ სხეულებრივ მოძრაობასაც: „აი“ „აგერ“ და „იქ“ სწორედ მიმთითებელ ეგისტს გულისხმობს. მეორე მხრივ, ზემოთქმულიდან ერთად, პირველი ფრაზა აღნიშნავს, რომ მსმენლისათვის ზოგიერთი რამ უკვე ცნობილია, სახელდობრ ის, რომ ნუკრი წყლის დასალევად ჩავიდა ხევში და განმარტება მხოლოდ იმას ეხება, რომ მან ფეხი სწორედ მაშინ იტკინა (—„ეს წყლის დასალევად რომ ჩავედი ხევში მაშინ ვიტკინე“). მეორე მაგალითი კიდევ იმიტაც იქცევს უყრადლებას, რომ მასში მსმენელი ნუკრთანვეა, გარემოს მასთან ერთად აელვებს თვალს („აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა...“). მესამე მაგალითში ჩვენ საქმე გვაქვს თითქოს შვეკითხვის გამეორებასთან („როგორ არ უნდა მეშინოდეს?“), მაშინ, როდესაც კითხვა („რატომ უნდა გეშინოდეს?“) ტექსტში სიტყვებით გადმოცემული არ არის. ამ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ ასეთი კითხვა ნუკრმა ამოიკითხა მსმენელის სახეზე და მას აძლევს პასუხს.

ყველაფერი ეს მხოლოდ ცალკეული მაგალითია იმისა, თუ როგორი უშუალო კავშირი აქვს დამყარებული ვაჟას მთხრობელსა და მსმენელს შორის. საერთოდ კი, ეს კავშირი იგრძნობა და ჩანს ნაწარმოების მთელ მანძილზე, დაწყებული იქიდან, რომ ნუკრი დაუფარავად და შეულამაზებლად მოგვითხრობს თავის სისუსტესა, უშწეობასა, გამოუცდლობასა და უბედურებაზე და დამთავრებული იმით, რომ მოურიდებლად ელაპარაკება იდამიანს მისი მუხთლო-

ბის გაუტანლობის და სისასტიკის შესახებ. ასეთი გულწრფელი აღსარება და გულღია მიმართვა გულისხმობს, რომ მთხრობელი და მსმენელი წარმოადგენენ ორ ისეთ ერთეულს, რომელთა შორისაც შესაძლებელია ფაქიზი, ურთიერთგამგებები დამოკიდებულების დამყარება, სწორედ ამგვარ ურთიერთობას გვიდგენს ვაჟა თავის ამ მოთხრობაში და ამას იგი, როგორც დავინახეთ, ინტიმიზაციის ნაირნაირი ხერხით აღწევს.¹

§ 204. „შელის ნუკრის ნაამბობში“ გადმოცემულია ის, რაც ნუკრმა გადაიტანა. მაგრამ არა მხოლოდ ეს: იგი თავის დღევანდელს ყოვანზეც მოგვითხრობს, უკეთ: იგი თავისი აწმყოს თვალთ აფასებს წარსულს; მართალია, ნუკრი თავის წარსულს გვიამბობს, მაგრამ ისეთ წარსულს, რომელიც აწმყოსთან არის კავშირში და არა მარტო საერთოდ განსახლვრავს ამ აწმყოს, არამედ მასზე მოქმედებს და მასში უშუალოდ მონაწილეობს.

ასეთი შემთხვევისათვის საეხებით ბუნებრივია ისეთი თხრობა, რომელშიაც მთხრობელის მღელვარება იქნება მოცემული, რადგან ეს წარსული მისი ცხოვრების დაუბრუნებელსა და მხოლოდ და მხოლოდ განვლილ საფეხურს კი არ წარმოადგენს, არამედ მას ამ არსებისათვის, თუ შეიძლება ითქვას, აწმყოს ძალა და მნიშვნელობა აქვს, იგი მისი აწმყოცაა; ეს არის წარსული, რომელთანაც არსება მერწყმულია და მის განიცდის როგორც დღევანდლობას. თავიდან ბოლომდე სწორედ ასეთია „შელის ნუკრის ნაამბობი“. აქ წარსულის მოგონება, თუ გახსენება კი არ არის, არამედ მისი უშუალო განცდაა გამოხატული და ეს არის უპირველესი პირობა ამ ნაწარმოების ღრმა ლირიკულობისა.

§ 205. მაგრამ საკითხია: როგორ და რა ენობრივ-სტილისტური საშუალებებით არის მოპოვებული და განმტკიცებული ამ თხზულების ლირიკულობა?

„შელის ნუკრის ნაამბობის“ ლირიკულობის მთავარი განმსახლვრელი მომენტი იმაში მდგომარეობს, რომ მწერალი ურთიერთში აქსოვს წარსულსა და აწმყოს, აწმყოსა და წარსულს და ამ ქსოვილს თავისი სტილისტური გამოხატულება აქვს. ეს მელავნდება ფრაზების თანმიმდევრობაში, ერთი მხრივ, და ფრაზების სტრუქტურა-კონსტრუქციაში, მეორე მხრივ.

ასე, მაგალითად, ნუკრი იგონებს, რომ „მანან დედა მკვანდა ცოცხალი, სულ ალერსში ეყვანდი: ძუძუს მაწო-

¹ ინტიმიზაციის სტილისტურ საშუალებათა შესახებ იხ., მაგალითად, Л. А. Булахоненки, Русский литературный язык первой половины XIX века. М. 1954, гл. V, § 5.

ვებდა, მიაღერებდა, მაფრთხილებდა“ და მის ამ მოგონებას უშუალოდ მოსდევს და ეხლართება აწმყოს სავალალო სუ-ოათი: „რალა მე შეველები მე საბრალოს ეხლა! ძუძუ ალარა ვწოვ. მხოლოდ ბალახის ნამსა ვსუტავ... და რძის ნდომას იმითი ვიკლავ“; ნუკრს აგონდება, რომ საფრთხისას დედაჩემი „გაიქცეოდა და მეც მივხტოდი, რაც ძალი და ღონე მქონდა“ და აქ წყვეტს მოგონებას, რათა ასეთი ქცევა ახსნას და თავისი ამჟამინდელი უნწეობა განიხატოს: „არ ვიცოდი და არც მესმოდა, თუ ვის უფრთხო-და. ეხლაკი ვიცი... ჰო, რამდენი მტერი გეყავს! ჰო ადამიანო!.. რატომ არ გებრალეები მე, პატარა?; ნუკრი კონკრეტულ შემთხვევასთან დაკავშირებით იხსენებს დედის რჩევას: „როცა მე აღარ გეყოლები მაშინ სიფრთხილე გმარ-თებს!“ და იქვე მიაყოლებს საკუთარი თავის დასახასიათებელ სიტყვებს: „ოჰ, რამდენი გამოცდილება მაქლია ჯერ კიდევ მე, საცოდავსა!..“

კიდევ შეიძლება ამ სახის მრავალი მაგალითის გადმოცემა, მაგრამ. ფეიქრობთ, ეს სრულიად საკმარისია იმის საჩვენებლად თუ რა სტილისტური საშუალება აქვს გამოყენებული ვაქვს ნაწარ-მოებისათვის ლირიკული ხასიათის მისანიჭებლად: წარსულს იგი აწმყოს. ფონზე აშუქებს, მათ ერთმანეთს არ აცილებს. ერთიმეორის გვერდით აყენებს, ურთიერთმომდევნო ფრაზებში გვაწვდის და ამით წარსულის ისეთივე აქტუალურ განცდას ახერხებს, როგორადაც აწმყო ვითარება განიცდება.

§ 206. მაგრამ არც მარტო ამის თქმა არის საკმარისი. ერთი ფრაზის ფარგლებშიც აქვს ვაქვს მოქცეული წარსულისა და აწმყოს განცდა: ხშირად მას ჩართული გამოთქმების სახითაც აქვს გამო-ხატული წარსულისა და აწმყოს ერთიანობა. ასეთია, მაგალითად, მოთხრობის ის ადგილი, სადაც ნუკრი გვიამბობს, თუ როგორ დაკლა მონადირემ დედა შველი და „აგერ ძუძუებზედ, იმ ძუძუებზედ, რომლებსაც მე ვწოვდი, დაუსო ხანჯალი და გამოშეშხა“. ამ შემთხვევაში მომხდარი ფაქტის („ძუძუებ-ზედ დაუსო ხანჯალი და გამოშეშხა“) შიგნითვე არის მოქცეული გამოთქმა („იმ ძუძუებზედ, რომლებსაც მე ვწოვდი“), რომელიც ძალიან მკაფიოდ გამოხატავს დანახული-სადმი ნუკრის მგრძნობიარე დამოკიდებულებას და ამ სახით არის გახაზული ნაამბობის ლირიკულობა.

ამის ანალოგიურია, მაგალითად, მოთხრობის ის ადგილი, სა-დაც ვკითხულობთ: „თენება დაიწყო, მოვიქციეცით ტყე-

ში. წყეული იყოს იმ დღის გათენება! ველზედ სქლად იწვა ბალახი“. აქაც ობიექტურ აღწერაშივე („თენება და იწყო, მოვიქეცი თტყეში... ველზედ სქლად იწვა ბალახი“) არის ჩართული გამოთქმა („წყეული იყოს იმ დღის გათენება!“), რომელიც ისევ აშკარად გვიჩვენებს ვითარებისადმი ნუკრის მიმართებას. საკმარისია ამ თვალსაზრისით გადავიკითხოთ ეს ნაწარმოები, რათა ვაეცასათვის დამახასიათებლად სწორედ ასეთი გზა მივიჩნიოთ. ამ გზით აღწევს ვაჟა-ფშაველა ნუკრის აწყო მდგომარეობისათვის იმის აქტუალობის ჩვენებას. რაც წარსულში იყო. ფრაზების ასეთი თანმიმდევრობითა და კონსტრუქციით, ასეთი სტილისტური საშუალებით არის ამ შემთხვევაში განხორციელებული წარსულის გააქტუალება, აწყოდ მისი გადაქცევა კი უკვე თავისთავად ემსახურება ლირიკულობის გამომჟღავნების ამოცანას¹.

§ 207. ზემოთქული „შვლის ნუკრის ნაამბობის“ ლირიკული ბუნების მნიშვნელოვან, მაგრამ მაინც ერთ მხარეს აღნიშნავს. საქმე ისაა, რომ ამ ნაწარმოების ლირიკულობა მისი ლექსიკური შედგენილობითაც არის შეპირობებული. ვაჟას ეს მოთარობა პირდაპირ ავსებულობა მკაფიო ემოციური ტონის შემცველი სიტყვებითა და გამოთქმებით. სწორალი თითქოს საგანგებოდ არჩევს ისეთ სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომლებიც ნაამბობის ემოციურ შინაარსს გახაზავენ და მთელ თხრობას ლირიკულ ხასიათს ანიჭებენ.

ასე მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას ნუკრი უბრალოდ პატარა კი არაა, არამედ პაწაწაა, იგი კი არ დარბის, არამედ კუნტრუშობს; ამ ნაწარმოებში ენმაკი ჩხიკვი თავმოკატუნებული კნავის და კრუსუნებს, ხოლო შეშინებული დედა შველი აფორთქლებული მიიქრება ნუკრთან; აქ ნუკრი ნელ-ნელა კი არა, კრძალვით სდებს ფეხებს წყალში; დედის სიკვდილის მოწმე ნუკრი თავისთავზე გაეშეშდით კი არ ანბობს, არამედ გავისხიპეო, იგი ნამს კი არ სვამს, არამედ სუტავს და ა. შ.

¹ ეს კარგად ჩანს ისეთ ნაწარმოებებში, რომლებიც პერსონაჟის მიერ თავისი განვლილი ისტორიის, ასე ვთქვათ, ობიექტურ მშვიდ თხრობას შეიცავენ, მაგრამ მოგონებებში ხანდახან ჩაურთავენ თავიანთი განწყობილება-მიმართების აშკარად გამომატველ გამოთქმებს, ამით უხვევენ ეპიური თხრობიდან და ლირიკულ იერს აძლევენ თავიანთ ნაამბობს. შდრ. სანიმუშოდ ლ. არდაზიანი „სოლომონისაჲ მეჯღანუაშვილის“ შემდეგი ადგილები: „რა ვუთხრა ჩემს მამა-პაპასა!“ (თ. 1), „გმადლობთ, რომ შენის დანახვით ჭაწყევე და გონებაზე მომიყვანე“ (ნაწილი II, თ. II) და სხვა.

ეს ნაწარმოები სავსეა ისეთი გამოთქმებით, რომლებიც უშუალოდ გამოხატავენ ნუკრის მგრძნობიარებას, მის მღელვარებასა და შეძრწუნებას, მის სათნოებასა და უმწეობას, მის შიშსა და კრთოლვას. აქ ეს მგრძნობელობა გადატანილია ყველა მცენარესა და ფრინველზე—ყველაფერი ემოციურია და განმცდელი. ქეჭა-ქუხილისას „ყველა სულდგმულმა ხმა გაკმინდაო“—ამბობს ვაჟა; ხოლო, როცა გადაიქუხა „ბალახებმა და ხის ფოთლებმა სიხარულის ცრემლს დაუწყეს ფრქვევა“; ვაჟას მიხედვით, ხის ფოთლები კი არ შეირხნენ, როცა თოფის გრიალი გაისმა, არამედ „ქანკალი დაიწყეს“, ვაჟას ნუკრი გზადაკარგული და გზააბნეული დაეხეტება, მას გული უწუხს, იგი გულისფანქვალთ ადევნებს თვალს ზეცხვარის მოძრაობას, ზეზეურად დნება შიშისაგან, სიხარულით შეჰყურებს კოდალას ცელქობას, ენატრება ალერსი, თავისი თავი საცოდავად და საბრალოდ მიაჩნია და ცოცხალ მკვდარი შესტირის ხეებს, მთასა და კლდეებს, დასტირის წყალსა და ბალახს.

ეს პატარა მოთხრობა თავიდან ბოლომდე გაუღენთილია შიშითა და უბედურების წინათგრძნობით, დედური თავგანწირვით, სითბოთი და სიხარულის განცდის სურვილით. მოძრაობა შველს ნუკრის სულისა აქ თვით ლექსიკაში ჩანს, თვით ამ მოთხრობის ლექსიკას აქვს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მკაფიოდ გამოხატული ემოციური ტონი და ამგვარად დახვეწილი „ლირიკული ლექსიკის“ გამოყენებაში მდგომარეობს ვაჟას პროზაული სტილის დამახასიათებელი თვისება. ხოლო, თუ ამას დავუმატებთ, რომ ვაჟა-ფშაველას ამ ნაწარმოებში ძალიან ხშირია მიმართვები ადამიანისა, ცხოველისა, ფრინველისა და ტყისადმი, მიმართვები, რომლებიც გამოხატავენ ან გაკიცხვას ან აღტაცებას ანდა გარინდებულ მოხიბლულობას, მაშინ კიდევ უფრო აშკარა იქნება, თუ რამდენად მრავალფეროვან სტილისტურ საშუალებებს იყენებს ვაჟა, რათა თხრობის ნამდვილ, ყოვლისმომცველ ლირიკულობას მიაღწიოს.

§ 208. მაგრამ თავისთავად „ლირიკული ლექსიკის“ გამოყენებითაც არ ამოიწურება ამ ნაწარმოების ზემოქმედებითი ძალა. მეტყველებაში ხშირად ნახმარ სიტყვასა და გამოთქმას ერთგვარად უსუსტდება გავლენის ძალა; ასეთ შემთხვევაში თითქოს ცვდება სიტყვა მისი ხშირად ხმარების ანდა შაბლონურ კონტექსტში მოქცევის გამო. და ღრმა ლირიკურ შთაბეჭდილებას იაფფასიანი, „დაშაქრული“, მხოლოდ გულისამაჩუყებელი ეფექტურობა ენაცვლება.

ეს გარემოება მნიშვნელოვან საფრთხეს წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოებისათვის, და ვაჟას პოეტური ალლო და სტილისტური

ოსტატობა იმაშია ცხადი, რომ მის თხზულებებში მოხსნილია ეს საფრთხე. ჩვენ, სახელდობრ, იმის აღნიშვნა გვსურს, რომ ვაჟა-ფშაველას ამ ნაწარმოების ნამდვილი, ყოველგვარი სენტიმენტალობისაგან თავისუფალი ლირიკულობა იმითაც არის განსაზღვრული, რომ მწერალს შემოაქვს ისეთი სიტყვები და გამოთქმები, რომელთაც მათერულ ლიტერატურაში ხშირად არ ვხვდებით. ეს სიტყვები და გამოთქმები ჩვენი მკითხველების პასიური—და არა აქტიური—ლექსიკის ფარგლებში იყო მოქცეული. ვაჟა-ფშაველამ მოიმარჯვა ეს სიტყვები, ამოატივტივა მკითხველის ცნობიერებაში და ამით გაათავისუფლა მათი გავრცელების არე. ეს არის სიტყვები და გამოთქმები, შენონახული ხალხურ მეტყველებაში, დახვეწილი მწერლის მიერ და ამიტომ მკითხველისათვის სიახლის სურნელების შემცველი.

§ 239. როდესაც „შელის ნუკრის ნაამბობს“ ვკითხულობთ, სწორედ ასეთ სიახლეს ვგრძნობთ. ჩვენივე საესვებით გასაგებია, მაგრამ ამასთანავე გაუცქეთელი, და ამ აზრით, ახალია ვაჟასეული ენობრივი მასალა და გამოთქმები: „პატარა, მოკლებე წვიანი თეთრის თვლებით მოწინწკლული თხელი ქათიბი“, „მხრებზეკუმშული, ნისკარტდაღერებული, უზარმაზარი ლეგა ფრინველი“, „პულის ფანქალით ცალის თვალით გაყვურებდი“, „ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა“, „უხვედრი იყო ჩვენი ბინა“, „უჩვეულებრიო ხმაურობა“, „დაბნელდა, დაუკუნეთდა“, „კოდალას ცელქობა“, „ბევრი იცოდვილა“, „ბანს მისცემს, გადაეძრახნება“, „მიასკდა ხანიქით, ხან აქეთ“, „შეექცეოდა სალამურს“, „ძალდი დაიყრის ჩვენს სულს“, „მეცხვარემ დაგვცა კივილი“, „აწურწურებულნი არაი“, „ხმამ დაიარა მთები და კლდეები“, „ლეგა ჩოხის კალთები აეკვალთა“, „ჩაიხვეოდა მუხლებში“, „ტანში დავიშალე“, „სისხლი გადაერწყია ხეებზე“, „წვიმა სვეტ-სვეტად ჩამოდგა“, „ამოცვივდნენ ღრუბლები“ და ა. შ.

ასეთი სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც მოკლებულნი არიან ყოველგვარ პრეტენზიულობას, რადგან ხალხური მეტყველებისათვის დამახასიათებელ სისადავეს ამეღავენებენ, შესულია ვაჟას მხატვრული მეტყველების ქსოვილში და გამომატოვებელ როლს ასრულებენ იმ მეტყველების მიმართაც, რომელსაც ყოველდღიური ხმარების გამო შაბლონისა და ბანალობის იერი დაჰკრავდა¹.

¹ უკანასკნელი გარემოება დიდი ხანია შემჩნეულია. ასე, მაგალითად, ვ. ვინოგრადოვი წერდა, რომ „ორი ჩვეული სიტყვა თითქმის სულ ახლად გვეჩვენება“.

§ 210. თქმა, რომ ვაჟს პროზის სტილი ხატოვანია, მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რომ ასეთია მისგან მიღებული შთაბეჭდილება: ეს შთაბეჭდილება უტყუარია, მაგრამ ეს კიდევ სრულიად არაფერს გვეუბნება იმ კონკრეტულ პირობათა შესახებ, რომლებიც ამ ხატოვანებას განსაზღვრავენ. ამიტომ, სტილ-სტიკური ანალიზის შემთხვევაში, აუცილებელია შევჩერდეთ ხატოვანების განხორციელების საფუძველზე, იმაზე. რაც განმარტავს მაინც ვაჟს პროზაული მეტყველების ხატოვანებას, მისი ამ მხარის თავისებურებას.

§ 211. „შვლის ნუკრის ნაამბობის“ ხატოვანების დასახასიათებლად მივმართოთ რამდენიმე მაგალითს, რომლებიც ჩვენ ტიპიურად მიგვაჩნია ვაჟის პროზისათვის, საერთოდ, და, კერძოდ, ამ ნაწარმოებისათვის.

ვაჟა-ფშაველას ამ მოთხრობაში ჩვენ ვხედებით შემდეგნაირად დახატულ სურათებს:

„ტანხედ მაცვია პატარა მოკლებეწვიანი, თეთრის თვლებით მოწინწკლული თხელი ქათიბი. ჯერ რქები და კბილები არ ამომსვლია, ჩლიქებიც არ განმაგრებია“.

„აი დახედეთ ჩემს სისხლიანს თეხსა,—ეს, წყლის დასაღვეად რომ ჩავედი ხევში, მაშინ ვიტკინე...“, „გავიხედე მალა: მხრებშეკუმშული, ნისკარტდაღერებული, უზარმაზარი ლეგა ფრინველი მოდიოდა ჩემკენ .. წამოვიდა ის წყეული ფრინველი. ტანი ვეღარ შეინაგრა და ჩემს ნადგომს ადგილს დაეცა... იქ რომ არ დავხედი, ბალახებზედა და მაყვლოვანზედ მხრებით ტყლაშუნი გაადინა.. აიწია, ძლივს განთავისუფლდა, კინალამ მაყვლებში ჩაება. მე ერთს ხეს ვეფარე და იქიდან გულის თანცქალით ცალის თვალით გავყურებდი“.

(დედა) „ხანდახან ყურებს დააქვეტდა. მე შეეყურებდი და ვბაძავდი იმის ქვევას, ჩემს პატარა ყურებსაც ავცქვეტდი“.

„შეკუნტრუშდა დედაჩემი, შევკუნტრუშდი ნეც და გავსწიეთ ზეითენ სკუბ სკუბით“. „უცებ გარეშემო შემორტყმული მთების წვერებიდან აოცვიდნენ ღრუბლები. შეიფარნენ ერთად“.

(ჩხიკვი) „დამჯდარიყო წიფლის შიმელაზე. მიეხუჭა თვალები და ნისკარტიდამ ცინგლი ჩამოსდიოდა. მხრები საცოდავად ჩამოეშვა“.

„ვაიმე, თუ დაიქირა დედაჩემი და თავის აღმასის კბილებით სწეწს!“

თუ ისინი პირველად ანდა ნოვლოდნელ კონტექსტში არიან დაახლოებულინი“ (В. В. Виноградов, Современный русский язык. Выпуск 1-й. Введение в грамматическое учение о слове, М. 1938, стр. 121—122).

„დღეღამეი მოგორავდა, ვხედავდი, თავქვე და სისხლიანს კვალს სტოვებდა ბალახზე“.

რა იქცევეს ჩვენს ყურადღებას გადმოცემულ ნიმუშებში? სრულიად უეჭველია, რომ თავისი შინაარსით ყოველი მათგანი ხატოვანია, მაგრამ რა სახისაა და როგორ არის მიღწეული ამ გამოთქმათა ხატოვანება?

როდესაც ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ზემომოყვანილ მაგალითებს, შევამჩნევთ, რომ მათ ორი ძირითადი ნიშანი მაინც აახლოებს და აერთიანებს.

§ 212. პირველი ეს ისაა, რომ ამ ხატებს მხედველობით შინაარსი აქვთ, რომ ეს ხატები მხედველობითი ხატებია. აქ თითქოს ჩვენი თვალით ვხედავთ ნუკრის სისხლიან ფეხს, ნისკარტ-დაღერებულ ფრინველს, ყურებაცქვეტილ ნუკრს, ცინგლჩამომდინარე ჩხიკვს, ალმასკბილებიან იალღს და სასიკვდილოდ დაქრილი შვლის სისხლის ნაკვალევს. ეს სავესებით თვალსაჩინო ხატებია. მაგრამ ამ თავისთავად თვალსაჩინობას კიდევ უფრო აღრმავებს ისეთი სიტყვებისა თუ გამოთქმების მომარჯვება, რომლებიც სწორედ მხედველობითს ორგანოს იმოწმებენ და საკუთრივ დანახვის მნიშვნელობას გვიდგენენ: „აი დახედეთ“, „მეც შეეყურებდი“, „ცალის თვალთ გავყურებდი“, „მიეხუჭა თვალები“, „მიგორავდა, ვხედავდი, თავქვე“.

ამ სიტყვების და გამოთქმების სტილისტური ფუნქცია ნათელია: ისინი კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებენ ისედაც თვალსაჩინო შინაარსის ზემომოყვანალ ხატებს; მათი შემწეობით კიდევ უფრო ესმება ხახი ვაჟას პროზაული სტილის მხედველობითს საფუძველს, იმას, რომ ვაჟას სტილის ხატოვანება, პირველ ყოვლისა, მხედველობითი ხატების სიუივენი მდგომარეობს.

§ 213. ასეთია ვაჟას ხატოვანი სტილის ერთი მხარე. მაგრამ, ამის გარდა და ამასთან ერთად, მის ხატოვანებაში აღნიშნულისაგან რამდენადმე განსხვავებული მომენტები ძონაწილეობს. სახელდობრ, ვაჟას ხატების ცხოველმყოფელობა იმითაც არის შეპირობებული, რომ ეს ხატები აქტიობას აღნიშნავენ, მოქმედებებსა შეიცავენ, მოძრაობას გამოხატავენ.

როგორც წესი, ვაჟა-ფშაველას პროზაში არ არის აღწერილი მდგარი ვითარება. ამ თვალთ იგი არც უტყერის სამყაროს. მისი მიზანი იმაში მდგომარეობს, რომ მოქმედება და მოძრაობა ასახოს. მაშინაც კი, როდესაც ვაჟა გარინდების სურათს ხატავს, ეს საგანთა მხოლოდ გარეგანი სახეა: სინამდვილეში ვაჟასათვის გარინდებაც მითითებაა დიდ შინაგან მღელვარებაზე, გარინდებაც მოქმედებისათვის დაძაბული მზადების მაუწყებელია. თა-

ვიდან ბოლომდე ასეთია, მაგალითად, მისი სახელგანთქმული „მთანი მაღალნი“: „იდგენ და ელოდნენ. უსაზღვრო ამოების მოლოდინი; უსაზღვრო ზღვადა სდგას იმათ გულში. წითლად, სისხლისფრად შედედებული უთიმ თიმებთ გულმკერდში. გარეთ, სახეზე-კი არაფერი ეტყობათ, გარდა მტრობისა. ეს არის კიდევ ნიშანი მოლოდინისა. ვინ რა იცის, რა ამბავია მთების გულში, რა ცეხლი სდულს და გადმოდის“:

§ 214. ასეა ეს საზოგადოდ. კერძოდ. „შელის ნუკრის ნაამბობის“ შესახებ უნდა ითქვას, რომ მასში, პირველ ყოვლისა, სუბიექტის აქტივობაა გადმოცემული. სტილისტიკური თვალსაზრისით კი ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ორ მომენტს.

ა). ნაწარმოებში თხრობის ისეთი სტილია დაცული, რომ ყურადღების ცენტრში გარე მოვლენებზე ნუკრის რეაგირება დგას: რაც ირგვლივ ხდება, საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მათზე სწორედ ნუკრი იძლევა რეაქციას; აქ იმდენად საგულისხმო ის კი არ არის, თუ რა ფრინველი მოდიოდა (ვაჟა მის სახელსაც კი არ გვაწვდის!). არამედ ის, თუ როგორ შეშინდა და მოიქცა ნუკრი; ჩხიკვის ეშმაკობის აღწერას აქ მნიშვნელობა, უპირატესად, იმის გასათვალისწინებლად აქვს, თუ ანით რა მოელოდა ნუკრს; დედა შელის მიერ ყურების დაცქვეტაზე აქ იმიტომაა წითითებული, რომ ნუკრის აქტივობა—მის მიერაც ყურების აცქვეტა აღინიშნოს; თვით დედა შელის სიკვდილის სურათიც იმ ხარისხით საყურადღებო, რომ ამაზე ნუკრის მძაფრი რეაქცია იქნეს დაასაიათებული და ა. შ. ერთი სიტყვით, მთელი ნაწარმოების სტილი ნუკრის აქტივობას გახაზავს და ავლენს.

ბ). აქტივობის გამოსახატავ ენობრივ-სტილისტურ საშუალებათაგან ამ მოთხრობაში ყურადღებას იქცევს ზმნათა გამოყენების სიხშირე და, რაც უურო საგულისხმოა, ერთიმეორის მახლობლად ზმნების ისე მოქცევა, რომ წინ იქნეს წაძოწეული ვითარებისადმი სწორედ ნუკრის მიმართება, მისი რეაქცია. იმის საილუსტრაციოდ, რომ ეს ნამდვილად ასეა, შეიძლება მოთხრობის პირველ თავზე დაკვირვებაც საკმარისი აღმოჩნდეს.

აქ ერთმანეთთან დაახლოებულ კონტექსტებში გამოყენებულია და შეპირისპირებული ისეთი ზნები, როგორცაა დაძიბრიყვა და დაგობლდი, ჭაცვია და არ ამომსვლია, დაედივარ და დასედეთ, ჩავედი და ვიტყინე, ყვანდა და ვყვანდი, ვსუტავ და ვკლავ, მეშინიან და ვკანკალებ, მოდიოდა და გადაუბტი, გაადინა (ტყლასანი) და ჩაება, დაწვებოდა და მიუწვებოდი, დააცქვეტდა და ავცქვეტდი, მოგვეპარები და გვეკრავ.... რაოდენ განსხვავებულიც არ უნდა იყოს ეს ფორმები საკუთრივ გრამატიკული თვალსაზრისით. ერთი ცხადია: ისინი სუბიექტის აქტივობას გამომხატავენ, მოქმედებასა და მოძრაობას აღნიშნავენ.

სწორედ ეს აქტივობის მომენტით განსაზღვრავს ვაჟას ამ ნაწარმოების თვალსაჩინოებას, ვინაიდან ჯერ კიდევ არისტოტელის დროიდანაა ცნობილი, რომ გამოთქმის თვალსაჩინოება არის საგნის გამოსახვა მას მოქმედებაში¹. ამავე დროს, ასეთი საშუალებებით ხორციელდება, უკეთ, ამ საშუალებებში მქლავდება ვაჟას პროზის დინამიკური ხასიათი.

§ 215. დინამიკურობა „შელის ნუკრის ნაამბობის“ სტილისა მარტოოდენ ზემოაღნიშნულით არ ამოიწურება. მეტიც: უფრო არსებითი მნიშვნელობაც კი აქვს შინაარსის თხრობის იმ მანერას, რომელიც ამ ნაწარმოებშია დაცული.

საიელდობრ, მხედველობაშია მისაღები ის გარემოება, რომ ამ მოთხრობაში ავტორი ბეჯითად მისდევს, ასე ვთქვათ, კონტრასტებით თხრობის გზას. აქ მწერალი ერთიმეორეს უნაცვლებს არა მარტო ურთიერთისაგან განსხვავებულ, არამედ ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულ შინაარსებს; იგი წყვეტს თანმიმდევრულ თხრობას. რათა მყისვე წარმოგვიდგინოს ვადმოკვეთის საპირისპირო ვითარება ანდა იმ შთაბეჭდილების შეფასება მოგვეცეს, რასაც ნაამბობი იწვევს. და ყველაფერი ეს ხდება არა გავრცობილი მეტყველების ფორმით, არამედ, პირიქით, აქ სავსებით განდევნილია ვრცელი მეტყველებითი პერიოდები და არჩეულია შეკუმშული ფორმებით მეტყველების გზა, რაც ძალიან კარგად ემსახურება შინაარსთა სწრაფი მონაცვლეობის ამოცანას.

ვაჟა-ფშაველა ამ ნაწარმოების დასაწყისშივე მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონით გვიდგენს ნუკრის გარეგნულ სახეს და შემდგომ, მთელი ნაწარმოების მანძილზე, თითქმის კალეიდოსკოპური სისწრაფით უნაცვლებს ერთიმეორეს განსხვავებულ შინაარსებსა და განწყობილებებს. შენაცვლების ეს პროცესები ერთიმეორის მომდევნოდა და გვერდით ასეა წარმოდგენილი ნუკრის ნაამბობში:

დედას „სულ ალერსში ვყვანდი“—„რალა მეშველება ახლა!"; თვით ნუკრი სრულიად უგნებელია — მას ყველა ემტერება. დაღონებული ნუკრი თვალს იქით-აქეთ ავლებდა—უცებ მის თავზე ჭექა გაისმა; ლეჯა ფრინველი პირდაპირ მისკენ მოდიოდა— შეშინებული ნუკრი ტყეში გადახტა; აქამდე დედა. ასწავლიდა—ეხლა ვინ-ღა ასწავლის?!; შამბში იმალება—მუმლისა და კოლოებისაგან კი მოსვენება აღარ აქვს; ნხოლოდ ერთი კვირაა, რაც ქვეყანას ხედავს—

¹ არისტოტელი წერს: „მე ვამბობ რომ საგანს ის გამოთქმები გვიდგენს თვალსაჩინოდ, რომლებიც მას მოქმედებაში გაჩაბატავენ“. „რიტორიკა“, წიგნი მესამე, თავი XI (იხ. კრებულში—„Античные мыслители об искусстве“, 1938, стр. 200).

უკვე რამდენი შიში და ვაება გამოიარა! მასაც უყვარს თავისუფლება—ადამიანები კი მას სდევნიან და ა. შ.

ასეთი სწრაფი, შეიძლება ითქვას, მყისეული შენაცვლებებით მიმდინარეობს ეს მოთხრობა თავიდან ბოლომდე და იმ ჩართვებთან, შეძახილებთან და აქტივობის გამოძახებულ საშუალებებთან ერთად, რომლებზედაც ზევით ვლაპარაკობდით,—შენაცვლების ეს მომენტიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ნაწარმოების დინამიკურობის შექმნაში—უპირველეს ყოვლისა კი, სწორედ ეს მომენტი აპირობებს ამ მოთხრობის შინაარსობრივ დინამიკას.

§ 216. არ შეიძლება ითქვას, რომ „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ სტილისტურად ნაირნაირია იმ აზრით, როგორადაც ამას სხვა მრავალი მწერლის ცალკეულ თხზულებათა შესახებ აღნიშნავენ¹. ეს მოთხრობა სტილისტურად სრულიად გარკვეული მთლიანია და მის სტილისტურ ერთიანობას ზემოთ უკვე დახასიათებული მომენტები აპირობებენ. მაგრამ ეს მომენტები მაინც უფრო ზოგადწამმართველი ბუნებისანი არიან და ახლა საკითხი დგება მათი გამოვლენის კონკრეტულ სახეობათა შესახებ.

§ 217. მართლაცდა, სახელდობრ, კიდევ რა ენობრივ-სტილისტურ ფაქტებზე შეგვეძლო მიგვეთითებინა იმის საჩვენებლად, რომ ამ მოთხრობის სტილი ერთიანია? კიდევ რის დამოწმება შეიძლება იმის დასადასტურებლად, რომ ამ ნაწარმოების სტილისტური მთლიანობა საკუთრივ ენობრივ მასალასა და მისი მომარჯვების ფორმებში მქლავდება?

ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ ენობრივად დაუძაბავი თხრობის ნიმუშია—მწერალი თავიდან ბოლომდე იცავს უშუალო და გულუბრყვილო საუბრის ჟორმასა და ტონს.

¹ მაგალითად, რ. გ. პიოტროვსკი სწორედ იმ საფუძვლით უარყოფს ენობრივი პრინციპის მიხედვით მეტყველების სტილთა კლასიფიკაციის შესაძლებლობას, რომ ერთი მწერლის ერთი ნაწარმოების ფარგლებშიც კი სხვადასხვა სტილია გამოყენებული. იხ აბობს, რომ სხვადასხვაგვარია არა მარტო ჯოგოლისა და ერენბურგის სატირათა სტილი, არამედ გოგოლი ერთ ნაწარმოებშიც კი სხვადასხვაგვარ სტილს იყენებს (იხ მისი სტატია—„О некоторых стилистических категориях“, журн. „Вопросы языкознания“, 1954, № 1, стр. 57).

აასთან დაკავშირებით, საინტერესოა, რომ ზოგიერთი ავტორი უფრო შორსაც მიდის. მაგალითად, ვ. დევინი იმასაც კი წერს, რომ „Язык современной литературы принципиально разнотипен, так-сказать, принципиально не-стиль“ (В. Д. Левин, „О некоторых вопросах стилистики“, журн. „Вопросы языкознания“, 1954, № 5, стр. 80).

სასაუბრო მეტყველებაში კი განსაკუთრებით იჩენს თავს მეტყველების ბუნებრივი ტენდენცია, რომლის სხედასხვაგვარ გამოვლენათაგან ყურადღებას იქცევს ამ ნაწარმოების შემდეგი მხარეები.

ნუკრის ნაამბობში ხშირია გამეორება ერთი და იმავე ანდა მსგავსი ელერადობის სიტყვისა, ნაწილაკისა, ერთსა და იმავე ფორმაში აღებული სიტყვისა და ა. შ. აქ შეიმჩნევა ტენდენცია, რომ ერთხელ ნაიმარ სიტყვას მოსდევდეს მასთან ამა თუ იმ სახით დამსგავსებული სიტყვა. აი, ამის ზოგიერთი ნიმუში.

1). როდესაც ნუკრს მოესმა ჩხიკვის ძახილი, იგი შექდევნიარად აგრძელებს თხრობას: „მოვიხედე გვერდზე: თავზედ ერთი ჩხიკვი გვევლებოდა“. „თავი მომაფარეო,—მითხრა დედაჩემმა:—თორემ ჩიიკვი თვალებს დაგთხრისო!“... მე თავი მოვაფარე. დედაჩემი იგერიებდა თავით იმ საძაგელს. ჩხიკვი ჩემკენ იწვედა; ბევრი იცოდკილა, მერე დაგვანება თავი, თავმოკატუნებული წიფლის ტოტზე შესკუბტა და მოჰყვა კნავილს“.

ჩვენ ვხედავთ, რომ ამ პატარა მონაკვეთში ექვსჯერ არის გამეორებული სიტყვა თავი. რასაკვირველია, აზრობრივად არაფერი არ უშლიდა ხელს, რომ მწერალს აღმოეფხვრა გამეორების ასეთი სიხშირე, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში ტექსტი უკვე დასცილდებოდა სასაუბრო მეტყველებისათვის დამახასიათებელ გამეორების ტენდენციას, ე. ი. შენეღდებოდა უშუალო, წინასწარ დაუხვეწელი საუბრის შთაბეჭდილება.

გამეორების ანალოგიური შემთხვევები უხვად გვხვდება. აქ მხოლოდ ზოგიერთს მოვიყვანთ. ნუკრი ამბობს:

(დედაჩემი) „გაიყურებოდა. ხანდახან ყურებს დააცქევტდა. მე შევეყურებდი და ვბაძავდი იმის ქცევას, ჩემს პატარა ყურებსაც ავცქევტდი“.

„...აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა... იქ ვცხოვრობდით... დედაჩემი დაწვებოდა ხოლმე გორაკზე, მე გვერდით მიეუწვებოდი“.

„... გავსწიეთ მთისკენ. ტკბილი ხმა ისმოდა სალამურისა. მთის ძირზე გაშლილიყო ცხვარი და ტკბილად სძოვდა...“

„ნუ გემინიან, შენი დედა ცოცხალია, ... ცოცხალი ხარო?— მკითხავდა. ცოცხალი ვარ—ვუბასუხე მე...“

„როგორ უნდა მოვიწილო ეს ჯავრი? ნეტა სისხლის მსმელს მტერს მეც მოვეკალი! რისთვის დავრჩი მე ცოცხალი!? წინა-დღეს ცოცხალს... შევსტრფოდი და რა მომაგონებდა, თუ მეორე დღეს დამეკარგებოდა სამუდამოდ!“

„ტკბილად შევექცეოდით, თენება დაიწყო. მოვიქეციოთ ტყეში. წყეული იყოს იმ დღის გათენება“.

ეს ამონაწერები მიუთითებენ, თუ რამდენად მკაფიოა გამეორების ტენდენციის მოქმედება ვაჟას ამ მოთხრობაში. უკვე ეს გამეორებანი ქმნიან ამ მოთხრობის სტილის ტურითიანობის შთაბეჭდილებას.

2) გარდა ზემოაღნიშნულისა, „შელის ნუკრის ნაამბობი“ გამეორების სხვა მეტად ფაქიზ სახეებსაც შეიცავს. მათი ნაირ-ნაირობის გასათვალისწინებლად სანიმუშოდ ავიღოთ მოთხრობის ერთი მონაკვეთი:

„მე და დედაჩემი, აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა და აქეთ-იქით ხეები ჩაუდის, იქ ვცხოვრობდით, მუდამ დაჩრდილული ვაბურულიო ტყით; უხვედრი იყო ჩვენი ბინა. დედაჩემი დაწვებოდა ხოლმე გორაკზე, მე გვერდით მიეუწვებოდი. სამივე მხრიდამ ხეები გვეფარა, მეოთხეს თითონ გაიყურებოდა. ხანდახან ყურებს დააქვეტდა, მე შეეყურებდი და ვბაძავდი იმის ქცევას. ჩემს პატარა ყურებსაც ავცქვეტდი. სამჯერ უჩვეულებრიო ხმაურობა შემოგვესმა: ის არა ჰგვანდა არც წყლის ჩქრიალს, რომელიც მუდამ მესმის, არც შაშვის ფაჩუნს, არც კოდალას რაკუნს, არც კიდევ ხმელის ხის წვერიდამ ჩამოვარდნილ ტოტის რახუნს და არც ნიავისაგან გაშრიალებული ფოთლების ხმას... ეს შევნიშნე მე: რა წამს ამ უცხო ხმას გაიგონებდა დედაჩემი, ზე წამოვარდებოდა და მეტყობდა: „შვილო! მომყე, მე მომყეო!“ გაიქცეოდა და მეც მივბტოდი, რაც ძალი და ღონე მქონდა; არც ვიცოდი და არც მესმოდა თუ ვის უფრთხოდა, ეხლა-კი ვიცი...“

ნაწარმოების ეს აჯილი, წინა შემთხვევაში უკვე აღნიშნულ გამეორებათა გარდა (გაიყურებოდა—ყურებს—შევეყურებდი—ყურებსაც, დააქვეტდა—ავცქვეტდი და წამოწოლილა—დაწვებოდა—მივუწვებოდი). ისეთივე გამეორებებთან ერთად (შემოგვესმა—მესმის—მესმოდა, პატარა—პატარა, მომყე—მომყეო, ვიცოდი—ვიცი), გამეორებათა სხვა სახეებსაც შეიცავს. მათ შორის ყურადღებას იქცევს:

ა). არა-არც—უარყოფითი ნაწილაკის ხშირი და თანმიყოლებული გამეორება ჯერ ექვსჯერ და ცოტა ქვემოთ კიდევ ზედიზედ ორჯერ.

ბ). ღლერადობით მსგავსი და ბგერათა და ნარცვალთა რაოდენობით ტოლ სიტყვათა (სინტაქსურად—ირიბ დამატებათა) შერჩევა და მათი ურთიერთმომდევნო გამეორება—ფაჩუნს, რაკუნს, რახუნს.

გ). სიტყვების აღება არაგავრცელებულ, მაგრამ ურთიერთთან

დამსგავსებულ ფორმაში— უხვედრი (ბინა) და უჩვეულებრიო (ხმაურობა).

აქედან ნათელია თუ რამდენად დიდი ადგილი უკავია გამეორების ფაქტორს ვაჟს ამ მოთხრობაში: ეს გამეორებანი არა მარტო აახლოვებენ თხრობას სასაუბრო მეტყველებასთან,—რაც უკვე აღინიშნა, არამედ ისინი იმ სტილისტურ ფუნქციასაც ასრულებენ, რომ უფრო აძლიერებენ შთაბეჭდილებას, ე. ი. ინტენსიფიკაციის ამოცანას ემსახურებიან.

გ). ამავე გამეორების ტენდენციას გამოხატავს ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ესა თუ ის საგანი ან არსება მსაზღვრელთა, ეპითეტთა თანაბარი—ანდა თითქმის თანაბარი—რაოდენობით არის დახასიათებული. ასეა ეს, მაგალითად, როდესაც ვაჟა საზღვრავს ქათიბსა და ფრინველის სახეს:

„პატარა, მოკლებეწიანი, თეთრის თვალებით მოწინწკლული თხელი ქათიბი“.

„მხრებშეკუმშული, ნისკარტდაღერებული, უზარმაზარი ლეგა ფრინველი“.

აქ ორივე შემთხვევაში ოთხ-ოთხი ეპითეტ-განსაზღვრებაა გამოყენებული და ეს რაოდენობრივი მხარეც არის მათი დამსგავსების გამომხატველი.

ამასთან დაკავშირებით ისიც საყურადღებოა, რომ ამ თხზულებაში განსხვავებულ ანდა დაპირისპირებულ სიტუაციათა დახასიათებას გარკვეული ურთიერთ შეფარდების ბეჭედი აზის. ეს უკვე ახლახან გადმოცემულ მაგალითში ჩანს—ეპითეტთა ერთი წყების მეორე წყებასთან შეფარდების სახით, მაგრამ იგივე ფაქტი ტექსტში სხვაგვარადაც მელაქნდება. სახელდობრ, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს თხრობის რიტმულობა, რამდენადაც ესეც თანაშეფარდების მანიშნებელია. ამაზე მიუთითებს შემდეგი ნიმუშები:

ა) „საბრალო დედაჩემი! მანამ დედა მყვანდა ცოცხალი სულ ალერსში ვყვანდი: ძუძუს მაწოვებდა, მიაღერებდა, მათრახილებდა. რაღა მეშველება მე საბრალოს ეხლა! ძუძუს აღარა ვწოვ... სულ მეშინიან, ვკანკალებ, მუდამდღე სიკვდილს ველი, გზააბნეული დავებეტები...“

აქ იპის მოგონებას, თუ რა მდგომარეობაში იყო ნუკრი, მოსდევს მისი აწმყოს დახასიათება და ამ ორი შინაარსობრივად დაპირისპირებული ვითარების აღწერისას გარკვეული თანაფარდობა იჩენს თავს: ერთი ვითარების სურათს საპირისპირო ვითარების გადმოცემა შეესაბამება, პირველის აღწერა მეორის სახეს განსაზღვრავს.

ბ) „პირდაპირ მოვიდა და, იქ რომ არ დაეხვდი, ბალახებზედა

და მაცულოვანზედ მხრებით ტყლაშუნი გაადინა. მიაველ-მოავლო სა-
ზარელი ყვითელი თვალეები, ეწყინა ჩემი გაქცევა, აიწია ძლივს
განთავისუფლდა, კინალამ მაცულებში ჩაება“.

აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ორ-ორ პროზაულ კოლონასთან და მათი
რიტმული ურთიერთსიახლოვე ივრძნობა.

4) სხვადასხვა ცალკეული სიტყვის მსგავს ფორმებში მოწოდე-
ბაც აღსანიშნავია, როგორც სტილისტური ერთიანობის ერთი
ხელისშემწყობი პირობა. ასეთი შემთხვევები ძალიან ხშირია ამ ნა-
წარმოებში, მაგალითად: „მაწოვებ და, მიალერსებო და,
მაფრთხილებ და“; „რა შეგისვა, რა შეგეკამაშა“; დამაგ-
დე, დამაობლე“; „ჩავიარეთ შამბში და ჩავედით ხევეში“;
„დაბნელდა. დაუქუნეთ და“; „ვის შეესტირო, ვის შევე-
ხვეწო“ და ა. შ.

§ 218. თუ თხზულება გარკვეულ სტილისტურ მთლიანობას
წარმოადგენს, თუ იგი სხვადასხვა სტილთა შერევის, ე. წ. „ნარეგ
სტილთა“ შთაბეჭდილებას არ ახდენს, მაშინ მისი სტილისტური
ერთიანობის საჩვენებლად დიდი მნიშვნელობა ექნება ისეთი გამოთ-
ქმების აღნუსხვას, რომლებიც პირდაპირ გამოხატავენ და უპასუ-
ხებენ ამ ნაწარმოების თემასა და იდეას; სრულიად უეჭველია, რომ
სტილის მთლიანობის ყველაზე უფრო თვალნათლივ მაგალითად
ის მოკენტები ჩაითვლება, რომლებიც ამა თუ იმ სახით მეორდე-
ბიან, ე. ი. სტილის ერთიანობას სწორედ გამეორების სახით
მოკვემული კავშირები ამჟღავნებენ.

როდესაც ამ თვალსაზრისით ვაკვირდებით „შვლის ნუკრის
ნაამბობს“, აშკარა ხდება ასეთ გამეორებათა არსებობის ფაქტი.

ეს მცირე მოცულობის მოთხრობა თავიდანვე იწყება გამოთ-
ქმით: „პაწაწა ვარ, ობოლი, ბედმა დამიბრიყვა“. ჯერ
თვით ამგვარად დაწყებაც მიუთითებს ამ გამოთქმისა და მასში
ნაგულისხმევი შინაარსის განსაკუთრებულს მნიშვნელობაზე ნაწარ-
მოების დედააზრისათვის. მაგრამ, გარდა ამისა, საყურადღებოა,
რომ ეს გამოთქმა და შინაარსი სხვადასხვა ვარიანტითა და ნიჟან-
სით ხშირად მეორდება მთელი ნაწარმოების მანძილზე: „პა-
წაწა ვარ, ობოლი. ბედმა დამიბრიყვა“, „უპატრონო
ვარ“, „არ გებრალეები მე, პატარა?“, „უპატრონოდ დამაგდე, და-
მაობლე“, „ვარ ობოლი“, „ბრიყვი და გამოუტდელი“, „ჯერ გამო-
უტდელი ვარ“, „რამდენი გამოცდილება მაქვია ჯერ მე, საცო-
დავსა!“ (ადამიანი დამეძებს) „მე და ჩემს ფერს სუსტსა და უპატრო-
ნოს ათასს სხვას“, „ვინ იცის, ვინ დამეპატრონება...“ ამ მოთ-
ხრობის სხვადასხვა ადგილას გვხვდება მსგავსი შინაარსის გამოთქ-
მები: „გზადაკარგული დავდივარ“, „გზაარეული დავებეტები“;

„მხოლოდ ერთი კვირა ვიყავი დედასთან“, „ჯერ სულ ერთი კვირაა, რაც მე წუთისოფელს ვხედავ“; „ერუანტელი მივლის“, „მე ტანში ერუანტელმა დაშიარა“, „ტანში დავიშალე“; „როგორ არ უნდა შეინოდეს?“ „რამდენი შიში და ვაება გამოვიარე; მე იქვე გავისხიპე“, „გულის ფანქალოთ გავყურებდი“, გული მიწუხს, გული“, „გული შემიწუხდა“...

ამგვარი გამეორება ძალიან უხვადაა მიმობნეული ამ ნაწარმოებში და ესეც ერთი უმნიშვნელოვანესი პირობაა სტილისტური ერთიანობის შთაბეჭდილების განსამტკიცებლად. მაგრამ ამას კიდევ შემდეგიც უნდა დაეუმატოთ: ეს მოთხრობა ხუთ პატარათავადაა დაყოფილი და ყოველი თავის დასასრული ერთიმეორის მსგავსს, მეტიც—თითქმის ერთგვარი განწყობილების გამომხატველ ფრაზებს შეიცავს. მათში თვინიერი საყვედური და ჩუმი სევდაა გადმოცემული და ეს აერთიანებს ყოველი თავის დასასრულს:

(აღამიანო) „იარალი გაქვს, მოგვეპარები, მუხთლად გვკრავ ტყვიას და გამოგვასალმებ წუთისოფელს“ (თ. I)—„როცა მე აღარ გეყოლები მაშინ სიფრთხილე გმართებს! ოჰ! რამდენიმე გამოცდილება მაკლია მე საცოდავსა!“ (თ. II)—„...წავლენ, ასწავლიან მონადირეს ჩვენს ბინას და გამოგვასალმებენ სიცოცხლეს. საბრალო დედაჩემი წინათვე ჰგონებდა, რომ ისე იქნებოდა“ (თ. III)—„წინა-დღეს ცოცხალს, მშვენებით სავსეს ჩემს ნუგეშს შევტოფოდი და რა მომაგონებდა, თუ მეორე დღეს დამეკარგებოდა სამუდამოდ!“ (თ. VI)—„ვტირი და ეს არის ჩემი ნუგეში; დავდივარ და შეესტირი ხეებს, მთასა და კლდეებს, დავსტირი წყალსა და ბალახს, მაგრამ ჩემთვის დედა არა ჩნდება, დედაჩემს ველარა ვხედავ, ვარ ობოლი და, ვინ იცის, ვინ დამეპატრონება, ვინ შეიღებავს ჩემის სისხლით ხელებს?“ (თ. V).

როგორც ვხედავთ, ყოველი თავის დასასრული დანათესავებულია თხრობის ტონითა და განწყობილებებით. ადრეგადმოცემულ შესატყვისობათა და ლექსიკუო-ფრაზეოლოგიურ მხეხედრებთან ერთად, ესეც განსაზღვრავს ამ მოთხრობის სტილისტურ ერთიანობას, ოღონდაც მისი სტილისტური ფუნქცია, უპირატესად, შემდეგში მდგომარეობს: ყოველი თავის დასასრულთა მსგავსებამ კიდევ უფრო უნდა გაამკვეთროს იმის შთაბეჭდილება, რომ „შეღის ნუკრის ნაამბობი“, ბოლოს და ბოლოს, ერთიანს სტილისტურ რკალშია მოქცეული.

§ 219. შეიძლება დაგვესკვნა და ამით უკვე დაგვემთავრებინა „შეღის ნუკრის ნაამბობის“ სტილისტიკური მიმოხილვა, რომ არ არსებობდეს ერთი საკითხი, რომელსაც წამყვანი მნიშ-

ვენლობა აქვს ყოველი ნაწარმოების ანალიზის დროს. ეს არის საკითხი, თუ რამდენად კარგად სახიერდება ნაწარმოების იდეა სწორედ ამ სტილისტური საშუალებებით?

„შვლის ნუკრის ნაამბობის“ ძირითადი და მთავარი მიზანი ჰუმანურობის ქადაგებაში მდგომარეობს. აქ მწერალი ფაქტიური ვითარებიდან ამოდის: მოხერხებული და ძლიერი დასდევს და ჩაგრავს უფრო გულუბრყვილოსა, გამოუცდელსა და სუსტს, რათა თავის არსებობა გაიადვილოს. ეს პრინციპი ბატონობს ცხოველთა სამეფოში და ადამიანებიც, — რომლებსაც აქვთ პრეტენზია განსხვავდნენ ცხოველთაგან, — ამავე პრინციპით მოქმედებენ; სათნობისა და ფაქიზი დამოკიდებულების ნაცვლად, სინამდვილეში უხეშობა, მუხთლობა და შიშველი ძალა დამკვიდრებული. მწერალი გვიჩვენებს, რომ ადამიანთათვის არსებათა სისუსტე და უმწეობა არა მარტო დაჩაგვრის პირობას წარმოადგენს, არამედ ამ არსებათა მოსპობის გამართლებადაც კი არის მიჩნეული; ადამიანები ჯერ კიდევ ვერ ხედავენ, რომ დაჩაგვრა და მოსპობა არის ყველაზე უფრო არაადამიანური ფაქტი, რომ ეს არის ყველაზე უფრო არაადამიანური, რაც კი ადამიანის ქცევაში შეიძლება აღინიშნოს. მწერლის მიზანია ჰუმანურობის იდეა შეიტანოს ადამიანის შეგნებაში და იგი გადააქციოს მისი მოქმედების წამმართველ პრინციპად.

მართალია, ამ მიზნის განსასახიერებლად ვაჟა-ფშაველამ ნუკრის ისტორია აიღო, მაგრამ ეს არ ცვლის მდგომარეობას; აზრი, რომლის საილუსტრაციოდაც მან ეს მასალა მოიხზო, თანაბრად ვრცელდება ადამიანთა საზოგადოებაზეც: ნუკრის მწარე ხედვის უშუალო მიზეზად მან სწორედ ადამიანი გამოიყვანა.

ნუკრი ერთობ გამოუცდელი და უმწეოა და დანარჩენნი ამით სარგებლობენ; ნუკრი ნაზი და მგრძნობიარე არსებაა, ხოლო ადამიანი კი გულცივი და უხეში; ნუკრი თავის თავის ანაბარაა დარჩენილი და გარშემო კი მტერი ახვევია; ნუკრის ხედრი მეტისმეტად სასტიკი აღმოჩნდა და მას თანაგრძნობის ხმაც კი არსაიდან ესმის. ასეთია ამ ნაწარმოების თემატური საზღვრები.

§ 220. მცირე მოცულობის რეალისტური ნაწარმოებისათვის რანაირი გზა იქნებოდა შესაფერისი ამგვარი თემის განსასახიერებლად?

ვაჟა-ფშაველამ ლირიკური პროზის გზას მიმართა, რადგან გამოუცდელობა, უმწეობა და მარტოობა არსებას საკუთარი განცდების რკალში აქცევს; მწერლის ამოცანა მარტოობისა და უსუსურობის გრძნობათა ბატონობის ჩვენებაში მდგომარეობდა და ამას

მან გამეორებათა ნაირ-ნაირი სახეებით მიაღწია; ნუკრის თავგადასავალი და განცდები რომ დამარწმუნებელი ყოფილიყო, ამიტომ გაჰყვა ვაჟა ზომიერი, აუცილებელი დეტალიზაციის ხერხს; დამაჯერებლობის მიზნითვე არ იკისრა მან შუამავლობა, თვით ნუკრი აამეტყველა, მკითხველის წინაშე დააყენა და მკითხველთან დაამყარებინა მას ინტიმური ურთიერთობა.

ვაჟა-ფშაველას ნუკრის გულუბრყვილობისა და მიამიტობის ჩვენება ჰქონდა მიზნად დასახული და მან ამის შესაბამისი ლექსიკა გამოიყენა, ყოველგვარ სტილიზებასა და მანერულობაზე უარი თქვა და ყოფითი სასაუბრო მეტყველების ფარგლებში ისე დარჩა, რომ გამოთქმათა და ფრაზათა შაბლონურობა აღმოფხვრა.

ნაამბობს დამაჯერებლობა ვაჟამ იმით მოუპოვა, რომ ცოცხალი მხედველობითი ხატები შექმნა, თვალსაჩინოებას მიაღწია და საკუთრივ მსჯელობათაგან თავი შეიკავა; მკითხველზე ზემოქმედების ძალა ვაჟამ მით უფრო განამტკიცა, რომ ვითარება დინამიკაში წარმოადგინა, აწმყოსათვის წარსულის აქტუალობა გვიჩვენა, გამოთქმათა გამეორებით სიტყვათა და მათი ფორმების მიმსგავსებით, ფრაზათა განლაგებით ის შეძლო, რომ, — ხერხთა მრავალფეროვნებისდა მიუხედავად, — ნაწარმოების სტილისტური ერთიანობის მკაფიო შთაბეჭდილება შექმნა.

ასე უპასუხა ამ მოთხრობის თემამ და რეალისტურმა სტილმა ვაჟას ჰუმანურ თვალსაზრისსა და ამოცანას. ახლა, როდესაც ვაჟა-ფშაველას ამ მოთხრობას ვკითხულობთ, ჩვენ ასე გვგონია, რომ სხვაგვარად არ შეიძლებოდა გადმოცემულიყო მასში მოწოდებული შინაარსი. და სწორედ ამაში მდგომარეობს ჩვენი მწერლის დიდი მხატვრული ოსტატობაც.

დავით კლდიაშვილის სტილი

(„სოლომან მორბელაძე“)

§ 221. „სოლომან მორბელაძე“ დავ. კლდიაშვილის მესამე მოთხრობაა: მანამდე მას დაწერილი და გამოქვეყნებული ჰქონდა მხოლოდ „შერიხხვა“ და „მსხვერპლი“. მართალია, ამ ნაწარმოებებშიც იზინა თავი დავ. კლდიაშვილის ნიჭმა, მაგრამ მისი იუმორისტული ტალანტი სრულიად უქვეელი გახდა მხოლოდ „სოლომან მორბელაძის“ დაწერის შემდეგ. გადაუქარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ დავ. კლდიაშვილმა, როგორც ხელოვანმა, პირველად „სოლომან მორბელაძის“ შექმნით იპოვა თავისი თავი¹; ამ ნაწარმოებში გაიხსნა იუმორისტულ ასპექტში გარემოს დანახვისა და შეფასების ის არაჩვეულებრივი უნარი, რითაც დავ. კლდიაშვილმა სახელი მოიპოვა და ჩვენს მწერლობაში მტკიცე ადგილი დაიმკვიდრა.

§ 222. მკითხველისათვის, რასაკვირველია, არავითარ სიძნელეს არ შეადგენს იმის შემჩნევა, რომ ამ ნაწარმოებში (და სხვაგანაც) გამოყვანილია კულდაბზიკა აზნაურები. არც იმის აღნიშვნა გულისხმობს რაიმე განსაკუთრებული მიხვედრის უნარს, რომ ეს თხზულება იუმორისტულია: ყველაფერი ეს, გადმოცემულ ამბებთან და მთელი ნაწარმოების სიუჟეტურ განვითარებასთან ერთად, მკითხველისათვის ძალიან აშკარად და თვალსაჩინოდ არის მოცემული.

„სოლომან მორბელაძე“ ეთნოგრაფიულ პლანში დაწერილი მოთხრობაა. ასეთია ის არა მარტო იმ აზრით, რომ მის მასალას საზოგადოდ იმერეთის ყოფა შეადგენს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, იმ აზრით, რომ აქ საკუთრივ იმერეთის და, კერძოდ, იმერელი აზნაურის ცხოვრებაა დახასიათებული ანუ დაჭერილია ის ნიშან-თვისებები, რომლებიც სწორედ მათ, იმერელ აზნაურებს,

¹ თვით დავ. კლდიაშვილი წერს: ეს „მოთხრობა დაიწერა სულ მოკლე ხანში და ისეთი ტაცუებით, რომ გაკვირვებას ვიყავი, რომ ისე იოლად მოვერიე და მალე დავამთავრეო“ („ჩემი ცხოვრების გზაზე“, თავი XIV).

ახსიათებდათ თავიანთი სოციალური არსებობის უკანასკნელ საფეხურებზე.

მწერლის მიზანი იმაში მდგომარეობს, რომ დახატოს ცხოვრება გარკვეული სოციალური ჯგუფის ისეთი წარმომადგენლისა, რომელიც თავისი ფიზიკური არსებობის შენარჩუნებისათვის ბრძოლის გზაზე ამაოდ ეძიებს იმგვარ საარსებო საშუალებას, რომელიც არ შეებლავს მის აღრინდელ სოციალურ-წოდებრივ სახეს. ამ ძიებაში იგი აწყდება ნაირ-ნაირ გზას, რომელთაგან სინამდვილეში არც ერთი არ წარმოადგენს ნამდვილ გამოსავალს: თითოეული მათგანი მისი ხსნის მხოლოდ მოჩვენებითი გზაა. სწორედ ეს გარემოება განსაზღვრავს ამ ნაწარმოების იუმორისტულ ხასიათს.

§ 223. ამთავითვე აღსანიშნავია, რომ სოლომან მორბელაძის სამოქმედო გარემო საკმაოდ ვიწრო და ერთფეროვანია. აქ ყველა კარგად იცნობს ერთიმეორეს, ყველამ იცის ერთმანეთის შესაძლებლობა და განზრახვა. ასე რომ, ძნელია რომელიმე მათგანის შეყვანა შეცდომაში მხოლოდ სიტყვითა და თავმომწონეობით. მაგრამ, მეორე მხრივ, ამ ცარიელი სიტყვისა და თავმომწონეობის გარდა, სოლომან მორბელაძეს აღარაფერი გააჩნია თავისი სოციალური უპირატესობის აღსანიშნავად და გამოსახატავად. ამიტომ მიმართავს ის მათ. სწორედ ეს აპირობებს იმას, რომ „სოლომან მორბელაძე“ კომიკურთან ერთად ტრაგიკული ელფერის შემცველი ნაწარმოებია. ეს ტრაგიზმი განსაზღვრულია იმით, რომ ა) სოლომანმა იცის, რომ ცრუობს, ატყობს, რომ ამას სხვებიც ამჩნევენ და თვითონაც გრძნობს თავისათვის სავალალო შედეგების მოახლოვებას, ბ) ნაწარმოების სხვა პერსონაჟები მის სიტყვასა და ქცევას უნდობლად ეკიდებიან, ამგვარ დამოკიდებულებას თითქმის არც მალავენ და სოლომანის აბუჩადაგდებაზე მიდიან.

ამ ტრაგიკული ელემენტის მხრივ მნიშვნელოვანი განსხვავებაა „სოლომან მორბელაძესა“ და, მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანს“ შორის. ილია ჭავჭავაძის ლუარსაბ თათქარიძეც თავმომწონეობს და ტყუის. ხშირად მასაც იქერენ ამ ცოდვაში. მაგრამ მასსა და სოლომანს შორის მაინც არსებითი განსხვავებაა. ლუარსაბს იმ წუთში ჰგონია, რომ მართალს ამბობს ანდა ვარაუდობს, რომ სიცრუეს ვერ შეუტყობენ. ლუარსაბი თავს ისე იწონებს, რომ ამის საფუძვლიანობაში ეჭვიც არ ეპარება. ამ აზრით, ლუარსაბის სიცრუე და თავმომწონება ფსიქოლოგიურად მისი სიბრძნისა და მიაშიტობის გამოხატულებაა. ეს არის ინტელექტუალური სიჩლუნგეზე აღმოცენებული ტყუილი. ამასთანავე, ლუარსაბის ტყუილი არ უქადის მის არსებობას უშუალო საფრთხეს. ყოველ

შემთხვევაში, ის ამ საფრთხეს სრულიადაც ვერ ხედავს და მის-
სიმწვანეს იგი სრულიადაც არ განიცდის. ასე რომ, ლუარსაბის
ტყუილი „უვნებელი“ ტყუილია, თუ შეიძლება ასე ითქვას. უშუა-
ლოდ მას არც რაიმე მატერიალური ზიანი ახლავს. ვინც კი ლუარ-
საბის გარშემო ტრიალებს, მისი ტყუილის გამო იღიმება, რადგან
კმაყოფილია თავისი უპირატესობის გრძნობით. ყოველი მათგანი
იცინის და იცინის თვითონ ლუარსაბიც. ამიტომ აქ თვით პერსო-
ნაჲთა ურთიერთობაში ტრაგიკულად არაფერი არ გამოიყურება.

ასეთია. „კაცია-ადამიანი“ და აქედან თავისთავად ნათელია,
თუ რა ასხვავებს მას „სოლომან მორბელაძისაგან,“ რომელშიაც,
როგორც ვთქვით, სოლომანის სიცრუე წინასწარ მოაზრებულ და
გამიზნულ საარსებო საშუალებად არის მიჩნეული. სოლომანის
ტყუილი მატერიალური სიკეთის მოპოვებისათვისა ნაგარაუდვევი,—
თუმცა სრულიად ამაოდ,—და ეს უკანასკნელი გარემოება განსაზ-
ღვრავს როგორც პერსონაჲთა მხრივ ამ ტყუილის ტრაგიკულად
განცდას, ისე მის კომიკურ სახეს მკითხველის თვალსაზრისით.
ამაში მდგომარეობს „სოლომან მორბელაძის“ შინაგანი მხატვრუ-
ლი მრავალპლანიანობა.

§ 224. „სოლომან მორბელაძის“ სტილისტიკური დახასიათები-
სას წინასწარვე შეიძლება აღინიშნოს მისი ისეთი მხარეები,
რომლებიც მას მრავალი ავტორის ნაწარმოებთაგან ასევეებენ.

ცნობილია, რომ სატირული და იუმორისტული ეფექტის მისა-
ღებად მწერლები ტრადიციულად მიმართავენ ისეთ ხერხებს, რო-
გორცაა ახალი,—მკითხველისათვის მოულოდნელი,—ფრაზეოლო-
გიური კავშირების შექმნა-გამოყენება და სიტყვათქმნადობა,
კალამბურები და სიტყვათა თამაში, სხვადასხვა სახის შედა-
რებისა და ხალხური ანდაზების მომარჯვება, ჰიპერბოლიზა-
ცია და ა. შ.¹ ამ თვალსაზრისით რომ შევემოწმეთ „სოლო-
მან მორბელაძე“, მაშინვე დავრწმუნდებით, რომ ავტორი აქ არც
ერთ ამ გავრცელებულ ხერხს არ მიმართავს. აქ არ არის არც
ერთი შემთხვევა არც სიტყვათა თამაშისა, არც დაცივნის მიზნით
რომელიმე ხალხური ანდაზის მოშველიებისა და არც ისეთი შედა-
რების ან გადაქარბების გამოყენებისა, რომელიც თავისი უჩვეუ-
ლობის წყალობით იწვევდეს დაცივნის გამძაფრებას. ამ ნაწარ-

¹ ბლოფროინდელი ლიტერატურიდან ამის შესახებ იხ., მაგალითად. А. И. Бѣтхов. О языке художественных произведений, М. 1954, მისივე „Язык сатиры Салтыкова-Щедрина“, М. 1953, В. В. Виноградов, Язык Гоголя и его значение в истории русского языка (კრებულში „Материалы и исследования по истор. русского литературного языка“, т. III, М. 1953).

მოგებში ყველაფერი თითქოს ჩვეულებრივი, სადა და მარტივია,¹ მაგრამ მაინც წარუშლელი იუმორისტული შთაბეჭდილებაა შექმნილი. ასეთი შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად, კომპოზიციური და სიტუაციური კომიზმის გვერდით¹, მწერალი განსაკუთრებით ხშირად მიმართავს იმ ხატოვან გამოთქმებს, რომელთაც ჩვეულებრივს სასაუბრო მეტყველებაში ვხვდებით. „მოჩაქჩაქე ჯორი“, „ცხვირები ჩამოუშვიათ“, „ლაგამში ექაჩებოდა“, „ეგებ ფეხებიც ქე გაქიმოს“, „მოქარგული ენა“, „ძაღლის ყბა გამოიბა“, „ვაი მის ტყავს“—აი როგორ გამოთქმებითაა სავსე ეს ნაწარმოები და სწორედ ისინი ამკაფიოებენ დავ. კლდიაშვილის იუმორის სტილისტურ სახეს.

§ 225. დავ. კლდიაშვილი თავიდანვე იღებს სასაუბრო მეტყველებებისათვის დამახასიათებელ ტონს ანუ ისეთნაირ მეტყველებას ირჩევს, რომელიც დიდად არ განსხვავდება მისი პერსონაჟების მეტყველების ტონისა და მიმდინარეობისაგან. ამ მხრივ ავტორის მეტყველება კი არ უპირისპირდება პერსონაჟთა მეტყველების სტილს, არამედ თითქმის არც გამოირჩევა მისგან, თუ შედევლობაში არ მივიღებთ იმერიზმთა სიჭარბეს პერსონაჟთა მეტყველებაში და დიალოგის ფორმით განსაზღვრულ სხვაობას.

ამის საილუსტრაციოდ საკმარისია გაეჩხენოთ დავ. კლდიაშვილის ცნობილ ნაწარმოებთა დასაწყისის რამდენიმე ნიმუში.

„სამან იშვილის დედინაცვალ“: „ბეკინა სამანიშვილი, რასაკვირველია, ღარიბი აზნაური იყო, გვარიანი ღარიბიც. აბა, რა სიმდიდრეს მოასწავებდა ის ოცდაათი ურემი სიმინდი, ორმოცი ჩაფი ღვინო და ათიოდე ბათმანი ლობიო, მის მამულს რომ შემოჰქონდა და რითაც თავს ირჩენდა წლიდან-წლამდის ბეკინას ოჯახი“.

„ქამუშაძის გაქირვება“: „სწორედ დროც იყო და საქირვებაც მოითხოვდა, რომ აზნაურ ოტია ქამუშაძეს ცოლი ეთხოვა: დედა მისი ეკვირინე, აზნაურ სანიკიძის გვარის ქალი, მოხუცებულობაში შედიოდა, უქირდა ოჯახის თავის გართმევა და შემწე ექირვებოდა, თუ სულ გამანთავისუფლებელი არა. სურდა, რომ სიცოცხლის უკანასკნელი დღეები მაინც გაეტარებინა ისე, როგორც ეკადრებოდა მისი გვარისა და ჩამომავლობის ქალს, ღირსეულად და ბატონურად, იმ გაქირვებულ ცხოვრების შემდეგ, რომელიც მათ ოჯახში მოთმინებით ვატარა“.

„ბაკულას ღორები“: „ის იყო შარავნით მომავალმა ზენათიმ გზის შესამოკლებლად ლობეხედ გადარება დააპირა და ზედ შედგა ფეხი, რომ გამწარებით წამოიძახა...“

თუ ავტორის ამ მეტყველებას უბრალოდ შევადარებთ ნაწარ-

¹ ამ საკითხს უფრო საგანგებოდ შევხვით წიგნში: „ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის“, 1953, გვ. 407—412.

მოებთა მანძილზე გადმოცემულ პერსონაჟთა მეტყველებას, შევამჩნევთ, რომ ისინი ერთ სტილისტურ ყალიბში არიან მოქცეულნი. და ასეა ეს არა მხოლოდ ნაწარმოებთა დასაწყისში, არამედ მათი თანმიმდევრული გაშლის პროცესშიც, როდესაც პერსონაჟთა მეტყველებას თვით ავტორის მეტყველება ცვლის. ეს არის ერთი და მთავარი გამოხატულება დაე. კლდიაშვილის ყოველი ნაწარმოების სტილისტური ერთიანობისა. ისეთი სტილის დაცვის შემთხვევაში მწერალი აღარ უპირისპირდება თავის ნაწარმოებში განსახიერებულ პერსონაჟებს და დაცინვის დროსაც კი არ იღებს ხელს მათდამი გულითად დამოკიდებულებაზე. ამასთანავე, ასეთი სტილის შერჩევა ათავისუფლებს ნაწერს მოსალოდნელი პრეტენზიოზობისაგან, რადგან მწერალი იმდენად შესულია თავისი ნაწარმოების პერსონაჟთა ცხოვრებაში, რომ აღარ არსებობს საფუძველი „ზევიდან ცქერის“ შთაბეჭდილების წარმოშობისათვის, ე. ი. აღკვეთილია, — ანუ თითქმის აღკვეთილია, — მორალიზების პირდაპირი გამოვლინების შესაძლებლობა.

ასეთია ამგვარი სტილის მხატვრული ფუნქცია, და ესაა დაე. კლდიაშვილის პროზის სტილის ერთი ზოგადი თვისება, რის გამოც დაე. კლდიაშვილის მიმართ არასოდეს არ გამოთქმულა შენიშვნა, რომ იგი სახეშეცვლილად, თავისი წინასწარ გამიზნული თუ ცალმხრივი თვალსაზრისით ასახავდეს გარემო სინამდვილეს. ამიტომაცაა, რომ ამ მწერლის თხზულებებში მკითხველს არაფერი არ მიაჩნია არათუ კარიკატურულად, არამედ ასე თუ ისე მნიშვნელოვან გადაჭარბებადაც კი.

ზემონათქვამი მთლიანად შეეხება „სოლომან მორბელაძესაც“. ამ ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე „ყოფითი“ ხასიათი აქვს. ყოფითი იმ აზრით, რომ მასში ვერ შეხედებით გამოთქმასა და ფრაზას, რომელიც ამ ყოფის მიმართ შეიძლება „ამაღლებულად“ მოგვიჩვენოს ანუ საგანგებო შერჩევისა თუ დახვეწის კვალი ემჩნეოდეს. მწერალი არაფრთარ ზომას არ იღებს, რათა მხატვრულ ეფექტს მიაღწიოს: იგი სრულიად ბუნებრივად და დაუძაბავად მეტყველებს და სწორად ამით აღწევს დიდ მხატვრულ ეფექტს. დაე. კლდიაშვილი სრულიადაც არ ცდილობს, რომ პერსონაჟთა მეტყველების მარაგიდან მაინცღამაინც მოხდენილი გამოთქმები გამოკრიბოს, მათ მოუყაროს თავი და ამით გვანიშნოს თავისი ოსტატობა. ასე რომ, ნაწარმოების პერსონაჟთა ენით თვით ცხოვრება ლაპარაკობს. და ამას უკეთ ის მკითხველი სწვდება, რომლისთვისაც ნაცნობია იმერეთის ყოფა.

ისიც აღსანიშნავია, რომ თვითონ დაე. კლდიაშვილს თითქოს არაფერი არ შეაქვს ამ თხზულების მიმდინარეობაში. იგი მხოლოდ

აკვირდება პერსონაჟებს და მხოლოდ იმას გადმოგვცემს, რასაც ეს დაკვირვება უშუალოდ იძლევა. მთელი ნაწარმოების მანძილზე არ არის არც ერთი შემთხვევა, რომ ისწრაფი დაკვირვების სფეროს ტოვებდეს, აღწერის ფარგლებიდან გადიოდეს, აღსაწერი მასალიდან უხვევდეს და არათუ თავის ზოგად მსჯელობას, არამედ მასალას საკუთარ პერსონაჟთაგან განსხვავებული ინტერპრეტაციით მაინც გვაწვდიდეს. იგი თავიდან ბოლომდე აღწერს და ამ აღწერიდან ყოველგვარი კომენტარის გარეშე იშლება ვითარების ნათელი სურათი, რომელიც უკვე თავის თავშივე შეიცავს შეფასებას.

ასეთია „სოლომან მორბელაძის“ ამოსავალი სტილისტური პრინციპი და მასში ის საკმაოდ ნათლადაც არის განხორციელებული. განსაკუთრებით ცხადია ეს იმ შემთხვევაში, როდესაც მოთხრობაში ერთმანეთს ენაცვლება და მოსდევს პერსონაჟისა და ავტორის მეტყველება.

მაგალითისათვის საკმარისი იქნება ნაწარმოების ერთი ადგილის გახსენება. მას შემდეგ, რაც ბესარიონის ბიჭმა ჯორი ჩამოართვა სოლომანს და სოლომანმა ცქვიტად აირბინა სახლის დაბალი კიბე, ავტორი წერს:

— „დილა მშვიდობის, სოლომან ჩემო!—შეეგება ბესარიონი.

— ღმერთმა შენი თავი ნიცოცხლოს, ჩემო ბატონო!—მიუგო სოლომანმა და ჯორისაკენ გადმოიხედა.

ამ უკანასკნელს მალლა აელირა თავი და პატარა გიგოიას უძალიანდებოდა, ფეხს არ იცვლიდა ადგილიდან, თუმცა საწყალი ბიჭი, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, ლაგამში ექაჩებოდა.

— ჩიშ, ჩიშ! შე ეშმაკის კერძო! გადმოსძახა სოლომანმა:—გასაძლომად მიჰყვებარ, შე უბედურო! ჩიშ, ჩიშ!

ჯორმა თითქო გაიგო პატრონის სიტყვა და გაჰყვა ბიჭს“.

უპირველეს ყოვლისა, ამ ადგილიდან კარგად ჩანს, რომ ავტორის მეტყველება კი არ იმიჯნება პერსონაჟის მეტყველებისაგან, არამედ იგი თითქმის შეუმჩნეველად არის შეტანილი პერსონაჟის მეტყველების ქსოვილში. აქ აოც რაიმე განსაკუთრებული ლექსიკაა განოყენებული მწერლის მიერ და არც იმის ტენდენციაა ეტყობა მას, რომ პერსონაჟთან შედარებით თავისი მეტყველების სტილისტური განსხვავებულება გვიჩვენოს.

უფრო მნიშვნელოვანი კი ჩვენთვის ახლა ისაა, რომ მწერალი დამკვირვებლის ფარგლებს იმდენადაც კი არ სცილდება, რომ შექმნილი ვითარების დასახასიათებლად, მაგალითად, რაიმე შედარება მოიშველიოს.

ამ თვალსაზრისით, ამ ნაწარმოებშიც სტილისტური ერთიანობაა დაცული, მასში ავტორისა და პერსონაჟების მეტყველება

შერწყმულია ისე, თითქოს მათი სამყარო, მიუხედავად სხვაობისა, მაინც ერთ მთლიანობას წარმოადგენდეს და მწერალიც თავისი პერსონაჟების ცხოვრებით ცხოვრობდეს.

§ 226. დავ. კლდიაშვილი თავის ყველა ნაწარმოებს ავტორი-სეული თხრობით იწყებს. საერთოდ, ასეთი თხრობის მიზანია, როგორც ვითარების წინასწარი დახასიათება და საამბობის, ასევე თქვათ, „წინაისტორიის“ (vorgeschichte) გადმოცემა, ისე მკითხველის შემზადება იმისათვის, რომ იგი უკეთ გაერკვეს ნაწარმოებში განსახიერებულ მასალასა, მოტივებსა და თემაში: ავტორს ამგვარი „შესავლით“ შეჰყავს მკითხველი საქმის კურსში. ასეთია ის გზა, რომელსაც ადგას დავ. კლდიაშვილი ყველა თავის მოთხრობაში— დაწყებული „შერისხვიდან“ და დამთავრებული „სამანიშვილის დედინაცვლით“. ამ მხრივ გამოჩაქვს მხოლოდ „სოლომან ძორბელაძე“ (და რაჰდენაღმე „ბაკულას ღოჯები“) წარმოადგენს. ეს მოთხრობა პირდაპირ ეფროსინეს შემდეგი სიტყვებით იწყება: „პატარა ხანს მოითმინეთ, ბატონო, და სოლომანიც გიახლებათ საცა არის!“

თავისთავად, რასაკვირველია, ნაწარმოების ამგვარი დაწყება რაიმე სიახლედ არ შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან მრავალი მწერლის მრავალ ნაწარმოებში ვხვდებით აზნაირი დაწყების შემთხვევებს. მაგრამ ჩვენთვის მაინც მნიშვნელოვანია, ჯერ ერთი, ის, რომ დავ. კლდიაშვილისათვის ასეთი დაწყება არ არის ჩვეულებრივი და, რაც მთავარია, საგულისხმოა, რომ ეფროსინეს სიტყვები თავისი სპეციფიკური ფორმით ერთბაშად იჭრება მკითხველის ცნობიერებაში, როგორც აღრინული იმერეთის ყოფისათვის დამახასიათებელი გამოთქმა. ეს ნიშნავს, რომ მკითხველი თავიდანვე ინაცვლებს იმ სიბრტყისაკენ, რომელზედაც მოთხრობის პერსონაჟი—და შემდეგ კი მთელი ნაწარმოები—არის მოთავსებული. უკვე ამით მძაფრდება ნაწარმოების დინამიკობა, რამდენადაც მკითხველი მყისვე ექცევა მისთვის ახალ სიტუაციაში.

ამავე თვალსაზრისით, მარტო ის არ არის საყურადღებო, რომ ნაწარმოებში ეფროსინეს და პლატონის ამგვარი დიალოგით იწყება. უფრო მნიშვნელოვანიც კია, რომ,—როგორც უკვე ეს ზევით აღნიშნული იყო,—თხზულება თითქმის დიალოგებისაგან შედგება, ე. ი. თვით ავტორი თავისი სიტყვებით რაც შეიძლება ნაკლებ მონაწილეობას იღებს ამბის თხრობაში.

სანიმუშოდ ავიღოთ ნაწარმოების დაწყებითი ეპიზოდები—საუბარი ეფროსინესა და პლატონს, პლატონსა და სოლომანს და სოლომან-ეფროსინეს შორის, ვიდრე სოლომანი აზნაურ ბესარიონ საქარაძესთან მივიდოდეს.

ნაწარმოების ამ საკმაოდ მოზრდილ მონაკვეთში თვით ავტორის მეტყველების შინაარსი ფაქტიურად ნხოლოდ იმითაა განსაზღვრული, რომ განმარტოს, თუ ვინ როგორ იქცევა, როგორ მოძრაობს, როგორი ემოციური ტონით ლაპარაკობს და მისთ. პერსონაჟთა დიალოგებში ავტორი ნხოლოდ შემდეგნაირად ერევა:

„კარგა მოხუცებულმა, მაღალი ტანის კაცმა, ხელი ჩამოართვა ქალს, რომელსაც ელაპარაკებოდა და კიბეზე ჩამოსვლა დააპირა. სწორედ ამ დროს ქალმა წამოიძახა“. „ღია კიშკარში შემოიჯირითა მოჩაქჩაქე ჯორით მამაკაცმა, რომელსაც თავზე პატარა ქუდი ეხურა და მხარზე ყაბალახი ჰქონდა გადადებული. ეს იყო აზნაური სოლომან მორბელაძე“. „შესძახა სოლომანმა მოხუცებულს, როცა ჯორიდან ჩამოხტა და შეგებებულ პატარა ბიქს გადასცა მადლიანი პირუტყვი“. „და სოლომანმა გულიანად გადაიხარხარა და ხელი ჩამოართვა პლატონს“. „დაატანა სოლომანის ცოლმა ეფროსინემ, რომელიც წელან ესაუბრებოდა მოხუცებულს“. „ჩაფიქრდა პლატონი.... სთქვა მან ცოტა ხნის შემდეგ“. „და პლატონმა წასვლა დააპირა“, „...დაიძახა სოლომანმა“. „იკითხა ეფროსინემ, როშელიც პალატიდან გამოვიდა, სადაც ჯორის დასახედავად იყო წასული“. „გაიწია პლატონმა“. „დაიძახა სოლომანმა“. „და პლატონი უკან-უკან იხევდა, სოლომანის ხელებიდან თავის ხელის განთავისუფლებას ცდილობდა.“ „არ ეშვებოდა სოლომანი“, „შეეპატივა ეფროსინეც“. „მაინც არ ეშვებოდა სოლომანი“. „მიმართა ქმარს ეფროსინემ“. „პლატონმა ხელი ჩამოართვა ეფროსინეს; მერე სოლომანი გაიხმო გვერდზე და ხმამაღლა უთხრა“. „ველარ ღოთმინა, კიდევ ერთხელ არ შეხვეწნოდა სოლომანს, შემდეგ, მოხსნა ბროწეულთან მიბმული თავის ძალზე გამხდარი ცხენი, შეჯდა ზედ და, რომ ცხენის სიძაბუნე არ შეენიშნებინა, ორიოდ წკეპელი გადაჰკრა; მაგრამ ღონემიხდილმა, მშიერმა პირუტყვმა ისევ ზანტად გადადგა ფეხები და მხოლოდ კუდი მიიქნ მოიქნია, თითქო ამით უნდოდა ეთქვა, რომ ცემა-ტყეპას დიდი ხანია შეჩვეული ვარ და ეგ ვერ ამაჩქარებსო.“

სოლომანმა კიშკარამდე მიაცილა პლატონი და, როცა სახლს მიუახლოვდა უკან გამობრუნებული, აივნის დასტანდაზე გადმოწოლილ ეფროსინეს შესძახა“. „მიუგო ეფროსინემ“. „სოლომანი აივანზე ავიდა და ნამგზავრი, დალლილი, დასაჯდომად გაყოლებულ აივნის ფიქარზე დაწვა“. „წყენით უთხრა ეფროსინემ“. „მწუხარებით წარმოსთქვა ეფროსინემ“. „ეკვიით სთქვა ეფროსინემ“. „ეფროსინე წამოდგა და ქმრის თხოვნის ასასრულებლად წავიდა.“

სოლომანმა, ვიწრო საჯდომ ფიცარზე გულაღმა გამსლართულმა ამაღლე ხვრინვა ამოუშვა“.

ეაა და ეს, რასაც თვითონ დავ. კლდიაშვილი ლაპარაკობს და ასე გრძელდება ეს მთელი ნაწარმოების მანძილზე. როგორც აქედან ვხედავთ, ძალიან მცირეა ავტორის მონაწილეობა. იგი თითქმის მხოლოდ იმით კმაყოფილდება, რომ პერსონაჟთა საუბარს გვაწვდის, გზადაგზა აუცილებელ განმარტება-შენიშვნებს ურთავს. თავისი შინაარსით ეს შენიშვნა-განმარტებები თითქმის არაფრით არ გამოირჩევა იმისაგან, რასაც დრამატულ ნაწარმოებში რემარკები ასრულებს; დავ. კლდიაშვილის ეს შენიშვნები არსებითად რემარკების როლს თამაშობს. შაო შორის არაა მნიშვნელოვანი განსხვავება არც შინაარსით და არც ფორმით¹.

ყველაფერი ეს (ის. რომ დავ. კლდიაშვილის „სოლომან მორბელადის“ შინაარსი თითქმის დიალოგებით არის ამოწურული, რომ თვით ავტორის თხრობა, მისი შენიშვნა-განმარტებანი მომეტებულად რემარკისებურია და თან ის. რომ დიალოგები არ არის ვრცელი და გაკვიანურებული ე. ი. ის, რომ ან დიალოგებისათვის სისხარტეა დანახასიათებელი) აახლოებს დავ. კლდიაშვილის ამ მოთხრობას დრამატული ფორმის ხაწარმოებთან. ამ თვალსაზრისით „სოლომან მორბელადე“ უფრო მეტი უფლებით შეიძლება მივიჩნიოთ ნამდვილ პიესად, ვიდრე ეს ითქმის, მაგალითად, ბ. ბელინსკის მიერ, რამდენადმე სხვა აზრით, მაგრამ მინც პიესებად იჩინებულ პუშკინის ლექსებზე — „Тысяч“ და „Онегин“².

§ 227. ხეშოთ მითითებული იყო „სოლომან მორბელადის“ დინამიკურობის ერთ-ერთ გამოხატულებაზე. სახელობრ, აღინიშნა, რომ ამ ნაწარმოების დინამიკურობას უკვე მისი დასაწყისი გვანიშნებს, რამდენადაც პერსონაჟის გამოთქმათა თავისებურება სხვა სიბრტყეზე მკითხველის გადანაცვლებას იწვევს. თუ ააღა საერთოდ შევავლოვებთ მთელ მოთარობას, უფრო სრულად და ნათლად გამოჩნდება მისი დინამიკურობის განშსახლოვრელი სხვადასხვა მოპენტი.

1. „სოლომან მორბელადის“ სიუჟეტს არ აქვს მრავალი საყრ-

¹ ცხადია, რომ სხვა ავტორების თხულებათა დიალოგების შემკველ მონაკვეთებშიც არის მოცემული შენიშვნები, მაგრამ ისინი მშირად პერსონაჟისადმი ავტორის დამოკიდებულებას გამოხატავენ, მათი ქცევის პირდაპირ შეფასებას წარმოადგენენ, ე. ი. მოკლებულნი არიან რემარკებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებას. შდრ. მაგ., ილია ბაკვაძის მიერ დიალოგებში ჩართული შენიშვნები: „მიუგო ხევახლად თავის ცოლის სიბრძნისაგან გაოცებულმ. ლლარსაბმა“. „თურნე, ნუ იტყვი, ამ სახადლო ლლარსაბმა. დაჩუბებულნი რომ იყვნენ, იმ დროს ეს ბუხები უთვლია! დ.ოეჯან. თა იცოდა“. კ. ბე. კვაკია — აღამინიქ!“. თ. II).

² В. Беллинский. Собр. соч. под ред. П. Д. Москвина, стр. 1561.

დენი პუნქტი. ამ მხრივ იგი საკმაოდ მარტივია. არც ასე თუ ისე დიდ დროით მონაკვეთზე გაშლილი ამბებია მასში გადმოცემული. მოთხრობის ამბავთა მიმდინარეობის გახანგრძლივებას ის გარემოება უშლის ხელს, რომ სამღვდლოდ გამზადებულმა ნიკო ქათამაძემ კურთხევამდე უნდა შეერთოს ქალი და ამიტომაც ეჩქარება შეილის დაქორწინება მის მამას, ქაიხოსრო ქათამაძეს. ეჩქარება ქალიშვილის გათხოვება ბესარიონ საქარაძესაც. ასევე — და უფრო მეტადაც — ეჩქარება სამაშელოს მიღება სოლომან შორბელაძეს. შეფერხება, რასაც თავისი მიზნის განხორციელების გზაზე აქ ესა თუ ის პერსონაჟი განიცდის (მაგალითად, სოლომანის კონკურენტად მაქანკალ სიკოიას გამოჩენა, ჯვარისწყერის დღეს ქაიხოსროს მიერ დაქორწინების ნებართვაზე უარის თქმა და სხვ.) ისევე ამ აჩქარების ფაქტს გახანავს და ამკაფიოებს. ეს იწვევს ნაწარმოებში გადმოცემული ამბების სწრაფ მონაცვლეობას, რაც, თავის მხრივ, მის დინამიკურობას მოწმობს და გამომხატავს. ასე რომ, დინამიკურია უკვე ამ მოთხრობის საკუთრივ შინაარსი და მისი სიუჟეტური ქარგა.

2. მაგრამ, გარდა ამისა, მოთხრობის ეს დინამიკურობა ცალკეული ეპიზოდებისა და დიალოგების ხასიათითაც არის შეპირობებული. ამ შემთხვევაში ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ის შინაარსობრივი დაპირისპირება-გადახვევები, რომელთაც შეიცავს ცალკეული პერსონაჟის თქმები, მათ შორის გამართული დიალოგები ანდა მათ აზრთა თუ განცდათა მიმდინარეობა.

სანიმუშოდ აქ რამდენიმე ასეთ ტიპიურ მაგალითზე შევჩერდებით.

ა) როდესაც ეფროსინემ უსაყვედურა ქმარს: პლატონს რომ ეპატიებოდოდი „რა გეგულებოდა სახლში მისატანად?!... რომ დარჩენილიყო, რას აპირობდიო!“ სოლომანმა მას ასე უპასუხა:

„— ერთი, ორი შეპატიებით რაეა დარჩებოდა, შე ქალო!... გადამთიელი ხომ არ არი, ჩვენებური ჩვეულება არ იცოდეს... შევეპატიე, ვალი მოვიბადე... ისე ხომ ვერ გავუშობდი, ასე არ მეთქვა... იმის შეგეშინდა, რომ არათფერი გვაქვს?! თუ არ გვაქვს — გვექნება!“

თავი რომ დაეანებოთ იმას, რაც უძღვის და ახლავს სოლომანის ამ სიტყვებს, თვით მოყვანილ ამონაწერშივე ჩანს შინაარსობრივ დაპირისპირებათა ოთხი წყვილი: ეპატიებოდოდი იმ იმედით, რომ სტუმარი არ მოიცდიდა; უცხო კი არა — ჩვენებურია; გულწრფელი კი არა, — მოჩვენებითი შეპატიება იყო და; ბოლოს, ახლა არათფერი გვაქვს, მაგრამ გვექნება.

აქედან ცხადია, თუ რამდენად სწრაფია ერთი მომენტიდან მეორეზე გადახაზვების პროცესი „სოლომან მორბელაძის“ ამ პატარა მონაკვეთში. და სწორედ ამდაგვარ შემთხვევათა სიუხვევს გვაქვს მიედევლობაში, როდესაც ამ თხზულების დინამიკურობაზე ვლაპარაკობთ.

ბ) დიალოგთა დინამიკურობის გასათვალისწინებლად ავიღოთ ნაწარმოების ორი ადგილი, სახელდობრ, საუბარი სოლომანისა ბესარიონსა საქარაძესა და ქაიხოსრო ქათამაძესთან.

„ჯვარისწერის შემდეგ, ეკლესიიდან რომ ხალხი დაბრუნდა, სოლომანი მივიდა ბესარიონთან, მიულოცა ზვილის გაბედნიერება და უთხრა:

— იმედია, ბესარიონ, შენი სიტყვა გახსოვს და აასრულებ კიდევაც. როგორც გინდოდა ისე მოგიწყვე საქმე!

— ეგ კი, მაღლობელი ვარ, მაგრამ პირშავად კი უნდა დავრჩე მე შენთან!—მიუგო ბესარიონმა.

— რაგა?—გაოცებით შეეკითხა სოლომანი.

— უკანასკნელი გროში წამართვა იმ უხეირო ქაიხოსრომ და რალა მოგცე, ძმაო... გროში-კაპიკი არ გამაჩნია, სოლომან!

— მეხუშრები თუ მართალს მეუბნები? კიდევ შეეკითხა სოლომანი.

— მართალს გეუბნები... რა ღროს ხუმრობაა? მიუგო ბესარიონმა.

— ფუი, მაგისტანა პატიოსნებასაც რა ეუთხრა!—წამოიძახა სოლომანმა:—ბესარიონ, არ შეგრჩება, იცოდე, ეგ მოტყუება ჩემგან!—დაეკადნა სოლომანი და გაბრაზებით გაშორდა ბესარიონს.

— რას მიზამ წაილაპარაკა მან“...

„მეორე დღეს როცა (სოლომანმა) დაინახა ეზოში მოსიარულე ქაიხოსრო, მივიდა და, პირველი მისალმების შემდეგ, უთხრა:

— იმედია, ქაიხოსრო, რადგანაც მე აწი აღარაფერი საქირო ვარ თქვენთვის, აღარ დამაყოვნებთ და დროზედ სახლში გამიშვებთ...

— მე არ გააკეებ, ჩემო ძმაო! ცივად უთხრა ქაიხოსრომ.

— კი მარა, რაც მერგება, ნულარ დამიკავებ... ჩემი გასამრჯელო...

— ბესარიონს მოთხოვე...

— ბესარიონი რაში მომცემს?...

— იმასთან ერთად რომ ეშმაკობდით!...

— ღმერთო, მომკალი!... მაგ შეკადრება მე თქვენგან?..

— კარგი, მაკალე... რამდენზედ გაგვარიგე მე და ბესარიონი!... ოთხასი მანეთი უნდა მოეცა ხომ?

— კი!

— რა მომცა მერე!

— ეგ შენი და მისი საქმეა!.. მე რას დავეძებ?

— აბა, მე ბესარიონზედ ვადმომიპირებია შენი სამაშველო. რაც იმას შერჩა ჩემთვის მოსაცემი ფულიდან, იქიდან მოგცეს შენი გასამრჯელო... რამდენი გერგება?

— ექვსი თუმანი.

— ბესარიონს ჩემი შვიდი თუმანი აქვს... მიდი და ჩემ მაგიერ უთხარი, იმ ფულიდან გაგისტუმროს.

— კაია, ბატონო, მე სახუმროთ კი არ მოესულვარ შენთან... საქმეს გელაპარაკები!—გაჯავრებით წარმოსთქვა სოლომანმა.

— სრულიადაც არ გეხუმრები... ნამდვილს გელაპარაკები მეც! — მიუგო ქაიხოსრომ.

აბა, შენ არაფერს მომცემ?

— არაფერს. გითხარი, ბესარიონი მოგცემს.

— ნუ შევები მაგ საქმეს, ქაიხოსრო! და სოლომანმა ცალი თვალით დაუწყო ყურება ქაიხოსროს.

— მე გითხარი და ისაა... ტყვილა იწუხებ თავს!—უპასუხა მან.

— მაშ მიკარგავ გასამრჯელოს?—შეეკითხა სოლომანი.

— თუ ბესარიონმა არაფერი მოგვცა, დაგკარგვია და ისა!

— რატომ ახლა?

— სწორ გზას დაეადგებოდი... ცულლუტობას დეერიდებოდი და ასე არ გაგიხდებოდა საქმე!... ჩემი რა ბრალია?... შენს თავს დააბრალებ!... სთქვა ქაიხოსრომ და სოლომანს მოშორდა“.

ამთავითვე აღსანიშნავია ამ დიალოგების თავისებურება. მათში არ არის მოცემული გაშლილი მსჯელობა ან თუ იმ აზრის დასაცავად. უკეთ: ამ დიალოგებში პერსონაჟთა ერთი ნაწილის უკვე მზა გადაწყვეტილება ცხადდება, რისი არმილების საკითხი სავსებით მოხსნილია, რადგან სოლომანს ბესარიონსა და ქაიხოსროზე ზემოქმედების აღარავითარი საშუალება აღარ გააჩნია.

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ეს დიალოგები კითხვა-მიგების წესით გადმოცემულ დაკითხვას უფრო ჰგავს, ვიდრე ერთ-ერთის გამარჯვების მიზნით მიმდინარე სხვადასხვა აზრთა ჭიდილს. ჩვენთვის თავიდანვე ცხადი ხდება, რომ არც ბესარიონი და არც ქაიხოსრო გასამრჯელოს აღარ გაიღებენ. ეს ცხადია აგრეთვე სოლომანისათვის. მაგრამ, თუ იგი მაინც არ ეშვება მათ, ეს უფრო

თავის შებრალებასა და მათგან მოწყალების მიღებისათვის მზად-ყოუნას გამოხატავს, ვიდრე კუთვნილისათვის გამართულ ნამდვილ დავას (ეს ასეც მოხდა: ნიკოსაგან სოლომანმა რამდენიმე გროში აიღო).

იმედი და ამის მოულოდნელი გაცრუება, აი ამ დიალოგების შინაარსი. ეს ძალიან სწრაფად მოხდა, რამაც დიალოგთა დინამიკურობა შეაპირობა.

პირველ,—სოლომანისა და ბესარიონის საუბრის,—შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს მათი დიალოგის შემდგენიარ დინამიკურობასთან:

იმედია პირობას შემისრულებ—პირშავად უნდა დავრჩე; ქაიხოსრომ უკანასკნელი გროში წამართვა—ალარაფერი მაქვს; მეხუმრები?—რა დროს ხუმრობაა! არ შეგარჩენ ამ მოტყუებას—რას ნიზამ?!

ასეთივე—და უფრო მკაფიო და ვრცელი—დაპირისპირების შემცველიც კია სოლომან-ქაიხოსროს დიალოგი:

იმედია დროზედ გამიშვებ სახლში!—მე არ გაკავებ; მომეცი ჩემი გასამრჯელო!—ბესარიონს მოთხოვე; ბესარიონმა სრულად არ მომცა ფული—ეგ რა ჩემი საქმეა; მე სახუმროდ არ მოვსულვარ!—სრულიადაც არ გეხუმრები; არაფერს მომცემ?—არაფერს; ნუ შვრები ამას!—ტყუილა იწუხებ თავს; მიკარგავ გასამრჯელოს?—დაგკარგვია და ისაა.

მაგრამ პირველი დიალოგიდან მეორე ნაინც გამოირჩევა. განსხვავება იმაშია, რომ, თუ ბესარიონი სოლომანის მადლობელი მაინც იყო და მხოლოდ უსახსრობით იმართლებდა თავს, ქაიხოსრო დაძნაშავედ სოლომანს თელიდა და ყველაფერს მის ცუდლუტობას აბრალებდა. ერთი სიტყვით, თუ ბესარიონის რეპლიკები თავდაცვითი ხასიათისა იყო, ქაიხოსრო, პირიქით, შეედავა სოლომანს და მისმა პასუხმაც შეტრევითი ხასიათი მიიღო. თავისთავად ცხადია, რომ ამ მომენტის გამო უკანასკნელს შემთხვევაში კიდევ უფრო გაიზარდა დიალოგის დინამიკურობის ხარისხი.

გ) ამ მოთხრობის დასასრულს ავტორი ასე გადმოგვცემს სოლომანის ლაპარაკს თავის თავთან:

„— ღმერთმა დასწყევლოს ამნაირი გაძალღებული ცხოვრებაც!.. მშიერ, გალატაკებულ კაცს რაეა უნდა ენდო კაცი?!.. პატიოსნებაც დაეიწყებული აქვს და სეინდისიც. ცოდვათაც აღარ მიაჩნია. თუ—კი რამე წაგლიტა, წაგაფცქენა, მოგატყუა, გაგაცუცურაქა! ყორიფელი დაეიწყებული აქვს ამ ოხერი გაფშიკებული კუქის გამოისობით. დასწყევლა ღმერთმა ხელ-მოკლე აზნაურის უსაშველო, გაძალღებული ცხოვრება! რითი გამოაქვთ თავი. პეტრი გზა

რომ აღარ აქვთ? ტყუილი, ტყუილი, ყოველ ნაბიჯზედ ტყუილი და უპირულობა! რა გამოვიდა ორი თვის ჩემი წანწალიდან? მოვატყუეთ, მომატყუეს და ერთი მოტყუებული ხვალ ან ზევ კარზე მომადგება კიდევ. საშველი თუ მაინც მოგვეცემა როდისმე, რომ კაცური ცხოვრება გვეღირსოს... ღმერთო, ღმერთო!”

ამ პატარა მონაკვეთშივეა ერთიმეორეში გადახლართული ცხოვრების დაწყევლა და ადამიანების გაკიცხვა, პირადი მარცხი და ამის სოციალ-ეკონომიური სარჩული, გამოსავლის პოვნის ცდა და სავალალო შედეგი. კუდაბზიკობა და საჯარო შერცხვენა... მოთხრობის ეს ერთი, ემოციურად ყველაზე უფრო მეტად დატვირთული, ადგილია, რაც რიგი სტილისტური საშუალებითაა მიღწეული. აქ ერთიმეორეზე აცმული სახითაა მოწოდებული სინონიმური მნიშვნელობის სიტყვები: მშვიერი და გაღატაკებული (კაცი), უსაშველო და გაძალღებული (ცხოვრება), ტყუილი და უპირულობა, წაღლეტა, წაფცქვნა და გაცუცურაკება; ამ ადგილის ემოციურ სიმძაფრეს გამოხატავს თითქმის ერთი და იმავე სიტყვათა და გამოთქმათა გამეორებაც („ღმერთმა დასწყევლოს გაძალღებული ცხოვრება“, „ტყუილი, ტყუილი, ყოველ ნაბიჯზედ ტყუილი“ და, განსაკუთრებით: „მოვატყუეთ, მომატყუეს“ და ერთი მოტყუებული...“)

თუ ყველაფერს ამას დაეუმატებთ, რომ სოლომანის ეს ლაპარაკი გადმოცემულია ისეთ სიტუაციაში, როდესაც იგი „სულ ქენებით მიარბენინებდა ოღრო-ჩოღრო გზაში“ თავის ჯორს, მაშინ კიდევ უფრო მეტი საშუალება გვექნება მივეუთითოთ იმ ხერხთა მთელ კომპლექსზე, რომელთა მეოხებითაც ამ ნაწარმოების დინამიკურობა არის უზრუნველყოფილი.

§ 228. დავ. კლდიაშვილის ამ ნაწარმოებში, რასაკვირველია, გარკვეული სოციალ-ეკონომიური ვითარებაა ასახული. მაგრამ, როგორც ეს ქემშარიტად მხატვრულ ნაწარმოებს შეეფერება, ვითარება აქ ასახულია პერსონაჟთა მეოხებით, მათი გზით და, ასე ვთქვათ, მათსავე ხასიათში; გარევეითარება აქ მხოლოდ პერსონაჟთა ხასიათის თავდაპირველად სახეს კი არ განსაზღვრავს, არამედ მთელ მის შინაარსს მოიცავს და შეადგენს.

ნართალია, ამ მოთხრობაში წამყვანია პერსონაჟთა ურთიერთობის ერთი სიუჟეტური ხაზი. მაგრამ ამ უკანასკნელზე განლაგებულია და გამომზეურებული რიგი შინაარსობრივად განსხვავებული მომენტები, რომლებიც აკონკრეტებენ და ამდიდრებენ ყოველი პერსონაჟის ხასიათს. ქვემოთ ჩვენ მხოლოდ მთავარი პერსონაჟის, სოლომან მორბელაძის. ხასიათის ძირითად თვისებებზე შევჩერდეთ-

ბით ანუ, უფრო სწორად, შევეცდებით იმის გათვალისწინებას, თუ როგორ და რა საშუალებით არის ჩამოყალიბებული ეს მხატვრული სახე.

ჩვენი თვალსაზრისით აქ მთავარია ის, რომ სოლომან მორბელაძის ხასიათი ავტორს მოწოდებული აქვს ორ პლანში. ერთია პერსონაჟის, თუ შეიძლება ითქვას, „მეტყველებითი პლანი“ და მეორეა ის, რაც განსაზღვრავს პირველს, მაგრამ, ამასთანავე, შინაგანად და არსებითად უპირისპირდება მას, პერსონაჟის მეტყველებას. სანიმუშოდ ავიღოთ რამდენიმე მაგალითი.

ა) სოლომანი დაეინებით ეპატივება პლატონს, თუმცა გულით სრულიადაც არ სურს მისი დარჩენა. მის პატივს განსაზღვრავს, ერთი მხრივ, ჩვეულება და, მეორე მხრივ, სურვილი გამასპინძლების შესაძლებლობის ჩვენებისა.

ბ) სოლომანი ურჩევს ბესარიონს, რომ მან მისცეს ოცი თუმანის ვექსილი ქაიხოსროს, მით უმეტეს, რომ შემდეგ შეიძლება „ამ ვექსილს ჩაიღულის წყალიც დააღვეინოთო!“ ბესარიონის პასუხმა— „მოტყუება რაში შეჭირვება!“— უკან დააბევიან სოლომანს— „სიტყვას მოჰყვა, თვარა მეც კარგად ვიცი, რომ თქვენ ამგვარ რამეს არ იკადრებთ... — სიცილით თქვა სოლომანმა, თუმცა გუნებაში-კი დარწმუნებული იყო, რომ ბესარიონი ყოველ ღონისძიებას იზმარდა ვექსილის ტყუილა შერჩენისათვის“.

გ) სოლომანი ეუბნება ბესარიონს, რომ „მე სიკეთე მინდოდა შენთვის, ღმერთმა იცის, თვარა სხვა ინტერესი მე მაინც და მაინც იმისთანა არც კი მქონებია. სამაშვლოს აღებაზედ თუ იტყვის კაცი, მე აქ, შენთან ზარალშიაც ვარ“... „ვერც იმას წარმოვიდგენდი, თუ ასე ერთი ფიორის გულისათვის ადანიანის შეილს ბედს დაუქარგავდით! რა გაეწყობა!“ ასე ლაპარაკობდა სოლომანი, თუმცა, როგორც ავტორი ამბობს, იგი უფრო იმით იყო გულნატკენი, „რომ ასე მოულოდნელად გცლებოდა ხელიდან საშავლო, ექვსი თუმანი“.

ეს მაგალითებიც საკმარისია იმის საჩვენებლად, რომ სოლომან მორბელაძის „სიტყვა და საქმე“ ერთიმეორეს უშუალოდ არ ებთხევა. მეტიც, მათ შორის წინააღმდეგობაა. თუ მათ მხოლოდ ისე განვიხილავთ, როგორც ისინი ცალ-ცალკე არიან მოცემულნი. მაგრამ თვით ნაწარმოებში ორივე ეს ურთიერთ დაპირისპირებული მომენტი, — მეტყველების შინაარსი და მისი დაფარული სარჩული, — ერთ მთლიანობას წარმოადგენს, შინაგანი წინააღმდეგობის შემცველ და ამიტომ რთულ მთლიანობას. განზრახვისა და საკუთარი აზრის

განოუწვლავნელობის სურვილით არის აქ შეპირობებული იმის თქმა, რაც თითქოსდა ამ განზრახვას არ განოხატავს.

ეს, ასე ვთქვათ, ორპლანიანობა რომ სოლომან მორბელაძის ხასიათის ძირითადი ნიშანია, ნაირ-ნაირად ჩანს ამ მოთხრობის თითქმის ყოველი ადგილიდან. ასეთია, მაგალითად, შემთხვევები, როდესაც სოლომანი პატივისცემის განმობხატველ გამოთქმებს ხმარობს, თუმცა მათ უკან ამგვარი დამოკიდებულება სრულიადაც არ იგულისხმება. ამასვე მოწმობს საკუთარი თავის ხშირი ქება, რაც სოლომანის მხოლოდ უმწეობას და მძიმე მდგომარეობიდან გამოსვლის სურვილზე ნიუთითებს. ამის ანალოგიურია სოლომანის გულიანი ხარხარიც, მიუხედავად იმისა, რომ წაინცადამანინც საამისო საფუძველი არ არსებობს. უკვე ეს შენიღბვს სურვილი ამთლიანებს ამ ორ მომენტს, ხოლო, თუ ამას დაფუძნებთ, რომ სინამდვილეში ეს წინააღმდეგობა მოჩვენებითია, — არა მარტო მკითხველისათვის (ავტორის შენიშვნების წყალობით), არამედ ნაწარმოების პერსონაჟთათვისაც. — წაშინ კიდევ უფრო ნათელი იქნება, თუ რატომ გვაქვს ჩვენ აქ მოცემული ასე მტკიცედ შეკრული მთლიანობა.

§ 229. „სოლომან მორბელაძის“ ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ისიც, რომ ავტორი თითქმის არ გამოდის მსჯავრმდებლის როლში. დავ. კლდიაშვილი აქ იმდენად იმას როდი გადმოგვცემს, თუ როგორ შთაბეჭდილებას ტოვებს მასზე პერსონაჟის საქციელი, რამდენადაც თვით პერსონაჟთა ურთიერთობის ფარგლებში რჩება და მათი ურთიერთობის ჩვენებით კმაყოფილდება. ამით გამოირჩევა დავ. კლდიაშვილი, მაგალითად, ილია ჭავჭავაძისაგან, რომელსაც სრულიად აშკარად გამოაქვს თავისი განაჩენი „კაცია — ადა — მთანში“. ამნაირი მიდგომა აპირობებს იმას, რომ დავ. კლდიაშვილი გულთბილ დამოკიდებულებას ამყარებს თავის პერსონაჟებთან: ის იმდენად შესულია თავისი პერსონაჟების ცხოვრებაში, რომ მისი იუმორი ლირიკულ ხასიათს იღებს. დავით კლდიაშვილის იუმორის ეს ლირიზმი უპირველეს ყოვლისა, იმაში გამოიხატება, რომ ამა თუ იმ პერსონაჟის მოქმედება აღმაშფოთებელი კი აღარ არის, არამედ გასაგებია და თავისთავად გამოდის ერთგვარი თანაგრძნობის პირობად: მათ, ამ პერსონაჟებს, სხვაგვარად მოქცევა აღარ შეუძლიათ, რაც მხოლოდ სევდიან ღიმილს გვგვრის, რადგან ეს ქცევა გაუმართლებელია საბოლოო შედეგის თვალსაზრისით.

დავ. კლდიაშვილის იუმორის ლირიზმი მისი ნაწარმოებებიდან მიღებული საერთო შთაბეჭდილებაა, მაგრამ ის კონკრეტულადაც

შეიძლება გავითვალისწინოთ პერსონაჟთა დასაინახებლად შერჩეული სიტყვებითა და გამოთქმებით.

თუ ილია ჭავჭავაძე ლუარსაბისა და დარეჯანის ცივი და შეუბრალებელი მსაჯულია, თუ მათ ნიშნით იგი დაუზოგავად იყენებს სასტიკ ირონიას, თავისი პერსონაჟების დახასიათებისას დავ. კლდიაშვილი განსაკუთრებულ ლაბორირებას იჩენს. „რა ქნას, სხვა გზა არ აღარ აქვს მას!“—აი, ამნაირად უდგება მწერალი თითქმის ყველა მოქმედ პირს და თბილი ემოციებით დატვირთული გამოთქმებით სულ იმას ცდილობს, რომ არც ერთ მათგანს არ მოაკლდეს მწერლის მგრძობიარე დამოკიდებულება.

„სოლომან მორბელაძეში“ დავ. კლდიაშვილი გვაცნობს ცხოვრებისაგან გამწარებული, კარდაკარ წანწალით დაღლილ-დაქანცული ადაპიანის ყოველდღიურ წვრილმან გეგმებს და ოცნებას: „იმის შეგეშინდა, რომ არათფერი გვაქვს?!“—ეუბნება სოლომანი თავის მეუღლეს—„თუ არ გვაქვს—გვექნება, გვექნება!.. იმისთანა ტკივილი, წითელ-წითელ თუმნიანებს მოგიტან, რომ თვალები აგიქრიალდეს... შენ დარდი ნუ გაქვს... გული არ გეიტეხო, მხიარულად იყავი“.

ამ ნაწარმოებში ჩვენს თვალწინ დგას ხან ამ ოცნებით გატაცებული და გეგმებით დაპრმავებული—გულიანად მოხარხარე, ცქვიტად მორბენალი და მოქარგულ ენიანი ადაპიანი, ხან კი გათვაციცებულ ყურადღებად ქცეული, გულნატკენი, გულამღვრეული, გაცხარებული, გაწიწმაცებული და აპილპილებული სოლომანი, ეს სასოწარკვეთილი და შავ-უკუღმა ფიქრებში წასული უიღბლო მამული.

თვით ამნაირი, აქ ხაზგასმული, სიტყვებისა და გამოთქმების მომარჯვებაში ჩანს სოლომანისადმი ავტორის გულთბილი დამოკიდებულება და სწორედ ამგვარი ენობრივ-სტილისტური საშუალებებით არის გამოხატული დავ. კლდიაშვილის იუმორის ღირისში, ანუ, უკეთ, მის იუმორთან შერწყმული ღირისში.

§ 230. ძართალია, „სოლომან მორბელაძეში“ გადმოცემულია ერთი ეპიზოდი იმერელი აზნაურის ცხოვრებიდან, მაგრამ მკითხველი გრძნობს, რომ ეს შემთხვევა განცალკევებით კი არ დგას, გამონაკლისს კი არ წარმოადგენს, არამედ ნამდვილად გამოხატავს და შეიცავს ამ აზნაურთა ყოფის არსებით მხარეს. ამ თვალსაზრისით „სოლომან მორბელაძე“ საერთოდ იმერელ აზნაურთა ცხოვრების სურათს იძლევა და ბუნებრივი იქნება. თუ ყურადღებას

მივატყვევო იმ გზას, რომლითაც ავტორი ახერხებს ასეთი შემთხვევის აყვანას ტიპიურობის სიმაღლემდე.

როგორც ითქვა, ამ მოთხრობის მიმდინარეობაში თვითონ ავტორი მაინცდამაინც არ ერევა: იგი მომეტებულად მოგვითხრობს იმას, რაც მოხდა და რასაც ესა თუ ის პერსონაჟი განიცდის და ამბობს. თავისთავად ეს არის უაღრესი კონკრეტიზაციის გზა და, როგორც ასეთი. განზოგადების უფლებას ჯერ კიდევ სრულიადაც არ იძლევა. მაგრამ საგულისხმო ისაა, რომ „სოლომან მორბელაძეში“ თვით ამ კონკრეტულ პიროვნებათა განცდებსა და მეტყველებაში არის ჩართული ისეთი მომენტები, რომლებიც მოწმობენ, რომ ეს ადამიანები გარკვეულ საზოგადოებრივ ფენას გამოხატავენ, ე. ი. გვიჩვენებენ, რომ მოთხრობილ თავადასავალს სინამდვილეში ზოგადი მნიშვნელობა აქვს.

სანიშნოდ აქ შეიძლება ნაწარმოების რამდენიმე ასეთ ადგილზე მივუთითოთ.

ა) მას შემდეგ, რაც გადმოცემულია გაჯავრებული, გაბოროტებული, სოლომანის წამოსვლა ბესარიონ საქარაძის ოჯახიდან. ავტორი წერს:

„განა სოლომანს შეეძლო გულგრილად აეტანა ამდენის ხნის ნახლათორთები საქმის გაფუჭება? კაცმა იმდენი იწანწალა, იდავიდარაბა, ძალის ყბა გამოიბა იმდენის ლაპარაკით... ათასნაირი ტყუილების თქმა დასჭირდა... და როცა ყოველივე ესე თავს გადახდა და კაცმა იფიქრა, ახლა კი მეშველა, საქმეს თავი გამოვაბი, სამაჟანკლოს ჯიბეში ჩავიჩხრიალებო, როცა დასვენებას აპირებდა, წარმოიდგინეთ, ამ დროს იგებს, რომ ეს ამდენი შრომა ტყუილი ყოფილა, უქმი, უსარგებლო, საქმე ხელ-ახლა დასაწყები და გასარიგებელი... განა შეიძლება ამისთანა ამბავი გულგრილად აიტანოს ადამიანმა? განა შეიძლება, რომ ამ ყოფაში იმისთანა ცეცხლი არ მოეკიდოს, რომ ჯორი კი არა, თავისი თავიც დააფიწყებინოს?... და სოლომანს საშინლად გული მოსდიოდა იმ კუდაბზიკა აზნაურებზე, რომლებსაც არაფერი გააჩნდათ და მაინც თავის გვაროვნებას და წინანდელ ამაყობას არ იეიწყებდნენ“.

ამ ამონაწევიდან ჩანს, რომ სოლომანის განცდები ემსგავსება იმ ადამიანთა განცდებს, რომლებსაც დაწყობილი ვეგმები ეფუშებათ და ბუნებრივად ჯავრობენ საკუთარ შეცდომებსა და ყველაზე, ვინც მათდაგვარ მდგომარეობაში აღმოჩნდება. ეს უკვე კონკრეტიზაციიდან გენერალიზაციის ხერხზე გადასვლაა, რამდენადაც სოლომანის მდგომარეობა აქ განზოგადებული სახით აოის მოცემული. სტილისტურად ეს გენერალიზაცია იმითაცაა განხორციელებული,

რომ მწერალი „სოლომანის“ ნაცვლად ისეთი ზოგადი მნიშვნელობის სიტყვებს იყენებს, როგორცაა „კაცი“ („კაცმა ამდენი იწანწალა“, „კაცმა იფიქრა“), „ადამიანი“ („განა შეიძლება ამისთანა ამბავი გულგრილად აიტანოს ადამიანმა?“) და, ბოლოს, აღნიშნავს, რომ თვით სოლომანი აკუთვნებს თავის თავს კუდაბზიკა აზნაურთა წრეს.

ამ მოთხრობაში არის ისეთი შემთხვევა, როდესაც თვით ავტორი მიუთითებს, რომ ამა თუ იმ პერსონაჟის მდგომარეობა სავსებით ტიპურია. ასე, მაგალითად, დავ. კლდიაშვილი განმარტავს, თუ რატომ უნდოდათ აზნაურებს გაეტანებინათ ქალი სამღვდლოდ გამზადებული ქათამაძისათვის. იმიტომ, ამბობს მწერალი, რომ „მღვდელს ცოტა ჯამაგირიც აქვს, ცოტა შემოსავალიც თავის მრევლიდან და ამით უფრო უზრუნველყოფილია, ვიდრე უმეტესი ნაწილი სრულიად გაღარიბებული, გაღატაკებული, დაცემული ჩვენებური აზნაურებისა. ბესარიონიც ამ უკანასკნელებს ეკუთვნოდა და აღარც თავის აზნაურულს ხიამაყეს დაეძებდა, აღარც თავის კარგ გვარიშვილობას, ოღონდ რაიმე გზით ქალიშვილი იმისთანა კაცისათვის მიეცა, რომელსაც ლუკმა პური მაინც საძებარი არა ჰქონოდა“.

როგორც ვხედავთ, აქ მწერალი ვითარების კონტრასტობას კისრულობს და ამგვარი კომენტარით გვანიშნებს, რომ გადმოცემული ვითარება სავსებით ტიპურია.

ბ) განზოგადებასთანვე გვაქვს საქმე, როდესაც ბესარიონი ასე მიმართავს სოლომანს: „შე კურთხეულის შეილო, არ იცი რა დრო მოგვესწრო, რა საცოდაობაში ვართ ერთიანად ჩაფარდნილი?! ყველას, თელათ აზნაურობას რა გასაჭირის დღე გვადგა, რა შავი დღე შემოგვესწრო?... სამზითვო ფული—კი არა, ლუკმა პურს ძლივს-ძლივს ვშოულობთ... ღმერთს ვუციცავარ, იმისთანა გარემოებაში ვართ, რომ ისევ ის ჯობია, კაცი ოჯახს არ მოეკიდოს“!...

ესეც გენერალიზაციის მაგალითია, ოღონდ, თუ პირველ შემთხვევაში ავტორის მონაწილეობა ჩანდა, ახლა განზოგადებას მხოლოდ პერსონაჟი ახდენს, ე. ი. თვით პერსონაჟი თვლის თავის თავს აზნაურობის ტიპურ წარმომადგენლად.

ასეთივე სახითაა განხორციელებული გენერალიზაცია ნაწარმოების დასასრულს, როდესაც სოლომანი თავის თავს ელაპარაკება: „დასწყველოს ღმერთმა ხელ-მოკლე აზნაურის უსაშველო, გაძალღებული ცხოვრება! რითი გამოაქვთ თავი, მეტი გზა რომ აღარ აქვთ? ტყუილი, ტყუილი და უპირულობა! რა გამოვიდა ორი თვის ჩემი წანწალიდან?... საშველი თუ მაინც მოგვეცემა როდისმე, რომ კაცური ცხოვრება გვეღირსოს“...

§ 231. ამა თუ იმ ნაწარმოებში განზოგადების დონე ხშირად ელინდება საკუთრივ ენობრივ-სტილისტურ საშუალებათა გამოყენების სახით. კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს ნაწარმოების დატვირთვა გარკვეული კუთხის მცხოვრებთათვის დამახასიათებელი სიტყვებითა და გამოთქმებით. როდესაც მწერალი თავის პერსონაჟებს განსაზღვრული ენობრივი გარემოს ფარგლებში აქცევს, იგი უკვე ამით აპირობებს მათ მიჩნევას ამ გარემოს წარმომადგენლად, ე. ი. ანზოგაჯებს მათ მნიშვნელობას.

დავ. კლდიაშვილის დამსახურებად მართო ის კი არ უნდა ჩაითვალოს, რომ ჩან ცხადყო, თუ მიატკრულრ თვალსაზრისით რა ღირებულება შეიძლება ჰქონოდა იმერულ კილოზე ამეტყველებას, არამედ ისიც. რომ ან კილოს დაცვითაც შეძლო მან ძველი იმერეთის ცხოვრების რეალისტური სურათის მოწოდება. თავისი პერსონაჟების მეტყველებით თავისებურებებში მოუყარა თავი მწერალმა იმას, რაც მაშინდელა იმერეთისათვის იყო დამახასიათებელი. მართალია, აკაკი წერეთლის ნაწარმოებშიც არის ამდაგვარი ნაკადი, მაგრამ პრინციპი იმერულ კილოზე ამეტყველებისა თავიდან ბოლომდე მხოლოდ დავ. კლდიაშვილმა განაზოგადებულა. ის სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც დავ. კლდიაშვილამდე ჰყენს ლიტერატურაში ერთგვარ ხორცმეტად ჩანდა, მის ნაწერებში სავსებით ბუნებრივი და აუცილებელი სახით წამოდგა. „ბატარა ხანს მოითმინეთ“ და „მარა ნურას უკაცრავად“, „ულეთო კაცი ყოფილხარ, პლატონ ჩემო“ და „ვადაც ქე გადასულია“, „ქე ამხელ მერე შენს სიგლახეს“ და „ჯორს კარგად მიჭმიე, — რავა დაუკარგავს ბედს“ და „ვინ სიკოიას ტყავს“, „ჩემი გაცუცურაქება“ და „გაფშიკებული კუქის გამოისობით“ — ისეთი გამოთქმებია, რომლებიც მოქმელს უკვე თავისთავად რიცხავს გარკვეული კუთხის წარმომადგენლად. ეს იმერლის ტიპიური მეტყველებაა და, მაშასადამე, პერსონაჟიც ამ ტიპიურობის განმასახიერებლად გამოდის.

ბიწიკბი ლეონიძის პოეზიური სტილი

(„ფორთოხადა“ და სხვა)

§ 232. გ. ლეონიძის პოეტურმა სიტყვამ იმთავითვე მიიქცია ყურადღება: ნიშანდობლივად მიაჩნიათ და ხშირადაც იხსენებენ, რომ დიდმა ვაჟა-ფშაველამ უძღვნა ლექსი ჯერ სულ ახალგაზრდა ლეონიძეს. მას შემდგომ საკმაო ხანმა განვლო. ამჟამად ჩვენ საქმე გვაქვს უკვე სახელმწიფოებრილ მწერალთან და არავითარი საფუძველი აღარ არსებობს იმისათვის, რომ დავუქვდეთ მის პოეტურ ორიგინალობასა და აქტუალურ თემათა შერჩევის უნარში.

გ. ლეონიძის შემოქმედებას არა ერთი და ორი კრიტიკოსი შეხებია; მის პოეზიაზე უკვე ორი მონოგრაფიული ნაშრომიც დაიწერა¹. ყველა შემთხვევაში ბაზი აქვს გასწული იმას, რომ ლეონიძე ნამდვილი საბჭოთა პოეტია, რომ იგი თანამედროვეობის მტკიცებულებასა და არსებით საკითხება ეხება და მათ სოციალისტური რეალიზმის თვალსაზრისით ამუშავებს; ბისი შემოქმედების ყველა განუხილველი აღნიშნავს, რომ გ. ლეონიძე თავის ერუდიციას წარმატებით ამტკიცებს ისტორიული მასალის განსახიერებისას, იგი აბერხებს შორეული ისტორიული მოვლენებთან ისეთი მომენტების გამოყოფას. რომელთაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ ჩვენი თანამედროვეობის უკეთ გაგებისათვის; გ. ლეონიძის პოეზია საყოველთაოდ აღიარებულია თემატურად ერთობ აქტუალურ და განსახიერების მარე ხალაურ შემოქმედებასთან მკიდროდ დაკავშირებულ პოეზიად; ამათანავე, არც ის არის დავიწყებული, რომ, ზოგიერთ შემთხვევაში, გ. ლეონიძე ვერ. — თუ არ, — ინარჩუნებს

¹ იბ. P. Xepxუანიძე. Эпопея Георгия Леонидзе в свете развития грузинской поэмы. Автореферат диссертационной работы, представленной на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тб., 1953; П. А. Котетилишвили. Творчество Георгия Леонидзе. Автореферат диссертационной работы, представленной на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тб., 1954.

ბოლომდე იმ სისადავეს, რაც საბჭოთა ლიტერატურის, საბჭო-ური მხატვრული სიტყვის პრინციპად არის აღიარებული, — მაგრამ ეს მხოლოდ ზოგიერთ ცალკეულ შემთხვევაში.

§ 233. ჩენი მიზანია გ. ლეონიძის სტილის დახასიათება. რა-საკვირველია, იმისათვის, რომ ს რ უ ლ ი წარმოდგენა შეგვემუშა-ვებინა გ. ლეონიძის შემოქმედების ამ მხარეზე, საჭირო იქნებოდა თვალი გაგვედევნებინა ამ პოეტის განვითარების პროცესისათვის, გვეჩვენებინა, თუ საიდან აზოვიდა იგი, როგორი გზა გაიარა, რა სახეცვლილებანი განიცადა და როგორ მიაღწია პოეტური სიტყვის იმ საფეხურს, რომელზედაც ახლა დგას. ერთი სიტყვით, ამ შემ-თხვევაში აუცილებელია შედარებითი დახასიათება, ე. ი. იმის ჩე-ნება, თუ რით განსხვავდება გ. ლეონიძე წინამორბედ და თანამედ-როვე მწერალთაგან, რით ჰვავს მათ, რით გამოირჩევა გ. ლეონი-ძის სხვადასხვა ნაწარმოები ურთიერთისაგან და ა. შ.

ეს ამოცანა ძალიან ფართოა. ამჟამად ჩვენ მხოლოდ და მხო-ლოდ იმით შემოვიფარგლებით, რომ გ. ლეონიძის ერთ-ერთ ნა-წარმოებს ავიღებთ, მას გადავაქცევთ სტილისტიკური დაკვირვების საგნად და, რამდენადაც ეს აუცილებელი იქნება, მისი სხვა თხზუ-ლებებიდანაც მოვიხმობთ საჭირო მასალას. ამგვარი მიდგომის გამართლება იმაშიც მდგომარეობს, რომ კონკრეტული თხზულების თავისთავადი დახასიათება მაინც უპირველესი პირობაა შემოქმე-დებითი განვითარების საფეხურთა შესწავლისათვის. მაგრამ ამა თუ იმ ნაწარმოების შესწავლა, რასაკვირველია, არ შეიძლება მოე-წყვიტოთ მწერლის განვითარების საერთო ხაზს, არ შეიძლება გამოვთიშოთ ის პოეტური შემოქმედების საერთო პროცესიდან.

§ 234. გ. ლეონიძის შემოქმედებაში ნაირ-ნაირი თემაა განსა-ხიერებული. მხოლოდ უკანასკნელად გამოქვეყნებული ერთტომეუ-ლის მიხედვითაც რომ ვიმსჯელოთ¹, გარკვეულ განსხვავებას და-ვინახავთ გ. ლეონიძის თემატიკაში 30-იან წლებამდე და მის შემ-დეგ. საყურადღებო მართა ის კი არაა, რომ გ. ლეონიძე უფრო პროდუქტულია ბოლო 20 — 25 წლის მანძილზე, არამედ ის, რომ მის შემოქმედებაში წამყვანი ადგილი დაიჭირა უშუალოდ თანა-მედროვეობის ამსახველმა ნაწარმოებებმა.

30-იან წლებამდე გ. ლეონიძის შემოქმედების ცენტრში მოქცე-ული იყო ისეთი მოტივები, რომელთაც ვიწრო მნიშვნელობა ჰქონ-დათ. უკეთ: ეს მოტივები ფართო სოციალურ პლანში კი არა,

¹ გ. ლეონიძე. ლექსები, პოემები. ერთტომეული, სახელგამი, 1954.

არამედ უფრო ვიწრო-პიროვნულ ასპექტში იყო დაძულებული. ასეთია მისი ლექსები — „თბილისის ოსტატები“, „მთავრინდიდან ქარს მოჰქონდა“, „გათენებისას მერძევე მოვა“, „წიგნი ქართლის ცხოვრება“, „მეცამეტე საუკუნე“, „ძველი საქართველო“, „მეტივეები“, „ღამე ივერიისა“, „ნინოწმინდის ღამე“ და სხვ.

რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ 30-იან წლებამდე გ. ლეონიძე სრულიად არ ეხმარება თავის თანამედროვეობის საკითხებს: მას ამ ხანებშიც აქვს დაწერილი ლექსები, რომლებშიც იგი ცდილობს ასახოს თანამედროვეობა და უპასუხოს მის მოთხოვნილებებს (მაგალითად, ლექსები — „მაშ რა ვუყოთ, პოეტებო?“, „ახლო ქართლო, მიწავ ქართლისა“ და ზოგიერთი სხვა), მაგრამ, როგორც უკვე აღინიშნა, ასეთი მიზანდასახულება პოეტისათვის ამ ხანაში მაინც არ არის დამახასიათებელი: გამოკვეთილი სოციალური შინაარსი მისმა შემოქმედებამ ოცდაათიანი წლების შემდეგ შეიძინა. თუ აქამდე იგი ისეთ ცალკეულ შთაბეჭდილებებს გადმოგვცემდა, რომელთაც, როგორც ჩანს, მისი პიროვნებისათვის ჰქონდა განსაკუთრებული მნიშვნელობა, თუ აქამდე მისი გამოსახვის მთავარი საგანი საკუთარი შინაგანი განწყობილება იყო და მას უზიარებდა მკითხველებს, ამიერიდან გ. ლეონიძემ თავისი ასახვის საგნად გარეწო ვითარება გადააქცია და ხელი მოკიდა საპატიო ამოცანას: საზოგადოებრივი თვალთშეუფასებინა ის, რაც ცხოვრებაში ხდებოდა და რაც ჩვენი ისტორიის სხვადასხვა მონაკვეთში შეიმჩნეოდა. ეს უკვე იმას ნიშნავს, რომ გ. ლეონიძე პრინციპულად გადაუდგა თავდაპირველად არჩეულ გზას და მართლაც სოციალურად მნიშვნელოვანი პრობლემატიკით დაინტერესდა.

ასეთმა ინტერესებმა განსაზღვრეს არა მარტო ახალი პოეტური თვალსაზრისის შესისხლხორცება, არამედ თვით პოეტურ ნაწარმოებთა ფორმის სახეცვლილებაც: თუ აქამდე გ. ლეონიძე შედარებით მკირე ზომის ლირიკულ თხზულებათა ავტორი იყო, ამიერიდან მისი ყურადღება მიიმართა ფართო შინაარსის მომცველ თხზულებათა შექმნისაკენ. სწორედ ამის გამოხატულებაა მისი პოემები.

§ 233. „ფორთოხალა“, როგორც ეს თვით მწერალს აქვს აღნიშნული, დაწერილია თითქმის ამ ოცი წლის წინათ (1937 წელს). ხოლო ამ დროისათვის კი გ. ლეონიძე უკვე სავსებით მომწიფებული პოეტი იყო.

როგორც ეტყობა. „ფოროთხალას“ ავტორის მიზანი იმაში
ნდგომარეობს, რომ შორეული წარსულიდან გამოიწვიოს უბრალო
გლეხის ქალის სახე, გადმოგვეცეს ეპიზოდები მისი ცხოვრებიდან,
დაგვიხატოს მისი გარეგნობა და გვიჩვენოს ის შინაგანი ძალა,
რომელიც ქართველი ქალის ჩუმს, მაგრამ ნამდვილ პატრიოტობას
განსაზღვრავდა.

ასეთი თემის განსასახიერებლად გ. ლეონიძე, კონკრეტულ-
ისტორიული პიროვნების ნაცვლად, უსახელო გლეხის ქალზე შე-
წერდა, მას დაარქვა პოეტური სახელი — „ფოროთხალა“ და ამ
გზით სცადა მან ჩვეულებრივი ქართველი გლეხის ქალის განზოგა-
დოებული სახის შექმნა. ასეთი არჩევანი სრულიად გარკვეული
ამოცანით არის შეპირობებული: ისტორიულად ცნობილი პირო-
ვნების დაბასიათებისას პოეტი ასე თუ ისე მოქცეულია ისტორიუ-
ლად დადასტურებული კონკრეტული ვითარების ფარგლებში; ამ
შემთხვევაში პოეტური აღმაფრენა უფრო ემორჩილება კონკრე-
ტულ-ისტორიულ მონაცემთა კონტროლს, ე. ი. უფრო მცირეა
იმის შესაძლებლობა, რომ თავისუფლად გაიშალოს პოეტური
წარმოსახვა და თან რეალისტური მიდგომა იქნას განხორციელებ-
ული. ნართალია, ასეთი გზა შეიცავს სიძნელებებს, — და არ არის
გამორიცხვადი სამართლიანი საყვედური ისტორიული სიზუსტიდან
გადახვევის შესახებ. მაგრამ, სამაგიეროდ, ისტორიის ცოდნით
შეფარდებული მწერლისათვის ეს გზა რიგ უპირატესობას შეიცავს.
სახელდობრ, იმას, რომ პოეტს წეულია შეთხზას ეპიზოდები და
თავისი წარმოდგენის შესაბამისი თვისებებით ისე შეამკოს პერსო-
ნაჟი, რომ სრულიადაც არ უღალატოს ისტორიულ სიმართლეს
და უკანასკნელის დაცვით მოახერხოს ფართო განზოგადების შექ-
ველი სახის მოწოდება.

თუ ამას დაეუბნებთ, რომ გ. ლეონიძის პირდაპირი მიზანი
იყო დაეხასიათებინა ხალხის წიაღში მყოფი ადამიანი, რომლის
შესახებ მატყანეები და, საზოგადოდ, ძველი ისტორია დუხს, მაშინ
კიდევ უფრო ვასაგები, გამართლებული და გარდაუვალიც კი იქნება
ჩვენი პოეტის არჩევანი: მას არც შეეძლო თავისი პოემა ისტორიის
მიერ შემონახული რომელიმე პიროვნების დაბასიათებით შემოე-
ფარგლა, რადგან საქართველოს ისტორიის განვითარების ნამდვილი
სუბიექტის — ხალხის — მხატვრული განსახიერებისათვის ძველი
ისტორია კონკრეტულად და უშუალოდ ბევრს არაფერს იძლევა.
ძველი მემკვიდრეებისა და ისტორიკოსების ეს ნაკლი, რაც დიდი
გულისტკივილით აღნიშნა ჯერ კიდევ ილია ქავჭავაძემ. ამჟღავნებდა
გ. ლეონიძეს, რომ დასახული მიზნის განსაზოგადებლად ხალხის

წარმომადგენლის პოეტური სახე შეექმნა და ამით გამოეხატა ცდა იმ ერთი ხარვეზის ამოვსებისა, რომელიც ჩვენს მხატვრულ ლიტერატურაში ასე აუ ისე შეიმჩნეოდა.

§ 236. მაგრამ სხვადასხვანაირი სტილისტური საშუალების მომარჯვება იყო აუცილებელი, რათა მკითხველი დარწმუნებულიყო, რომ, — ის უორიიდან ფაქტიური მასალის დაუმოწმებლობისდა მიუხედავად, — ამ ნაწარმოებში მას მაინც მხატვრულად წარმოსახულ რეალურ ვითარებასთან აქვს საქმე. ამის გარეშე, ნაწარმოები რომანტიკულ თვისებებს შეიძენდა, უკეთ: იგი რეალისტური ხასიათისა კი არ იქნებოდა, არამედ რომანტიზმის პრინციპებზე აგებული აღმოჩნდებოდა.

§ 237. გ. ლეონიძის ეს პოემა ისეთი სტილისტიკური მიდგომით არის დამუშავებული, რომ მიღწეულია მისი რეალისტურობა და დამაჯერებლობა. პოეტი თავიდანვე დახასიათების ისეთ გზას ირჩევს, რომ მკითხველს სათუოდ და სააღბათოდ არაფერი რჩება. პოეტი ფორთოხალას შესახებ ზმნის თურმეობითს ფორმაში კი არ ლაპარაკობს, არამედ მასზე მოგვითხრობს, როგორც ნამდვილად არსებულზე; პოეტი ფორთოხალას ისტორიას რეალური ზემოქმედების მნიშვნელობას ანიჭებს:

ერთი ბეწვა ზღვის ნიავი
იქვე ლექსის ქარიშხალად;

ეს რა ცეცხლი დამაზალა
ცისფერფვალა ფორთოხალამ?

ამდაგვარი მიდგომა განაორციელებული მთელ პოემაში, დაწყებული იქიდან, რომ გადმოცეკულია, თუ ვინ იყო ფორთოხალას მამა, ციებისაგან როგორი ფერი ედო დედას, როგორს ფაცხაში ცხოვრობდნენ ისინი, რას აკეუბდა ფორთოხალა, როგორ მომწითდა, გათხოვდა და შროპობდა — და დათავრებული მით, რომ ამეჩადაც პოეტი ხედავს არა ფორთოხალას აჩრდილს, არამედ პირდაპირ მას, როგორც თანამედროვე აბალგაზრდობის ხედრით აღტაცებულსა და მინა შრომის წაქეხებელს:

ტალავერქვეშ ჩუმად მჯდარი
დავინაზე ფორთოხალა,

გოგოების მუშაობას
გასტკეროდა თვალდათვალა.

მთელი პოემის მანძილზე პოეტი ისე ლაპარაკობს ფორთოხალაზე, თითქოს ის ამეამად მისი მიხედველობის არეში იყოს მოქცეული და ავტორიც უშუალოდ მას ნიმართაედეს.

გ. ლეონიძე ამ პოემას ისტორიის სიღრმეში ჩაძირული და მივიწყებული, მაგრამ უტყუარი ფაქტების სახეს ანიჭებს; იგი ცდი-

18. გრ. კიკნაძე

ლობს ამ ფაქტების ამოტივტივებას და თანამედროვეობასთან მათ შერწყმას, რამდენადაც კი ეს შორეული წარსულისა და აწმყოს მიმართ არის შესაძლებელი.

ზემოაღნიშნულის გამო გ. ლეონიძის ეს პოემა, — მიუხედავად იმისა, რომ იგი საქართველოს ისტორიულ წარსულს ასახავს, — ისტორიული პოემა კი არ არის, არამედ ჩვენი თანამედროვეობის თვალსაზრისით ამ წარსულის პოეტური გააზრებაა. ამ გარემოებას აქვს განსაკუთრებული მნიშვნელობა „ფორთოხალას“ სტილისტიკურ ანალიზისათვის.

პოეტური ტრადიციით განმტკიცებულია, რომ როდესაც ნაწარმოები ისტორიულ წარსულს ასახავს, იგი რალაცნაირად საკუთარი ენობრივი მასალითაც უნდა ეიმპუტებოდეს და უპასუხებდეს თავისი საგნის შინაარსს, ე. ი. თვით ენაში უნდა იყოს მოცემული ის დროითი მანძილი, რომელიც ჩვენ ამ შინაარსისაგან გვაცილებს. ჩვეულებრივ, ამ მანძილის განცდას მწერალი იმით ასერხებს, რომ არქაული ენობრივი ფორმები შეჰოაქვს და მათ ურთავს სალიტერატურო ენის ქსოვილში. არის ისეთი შემთხვევებიც, როცა მწერალი იმით აღწევს ამბის აღქმას შორეული წარსულიდან მომდინარედ, რომ სხვათა თხრობის ფორმას მიმართავს, თვითონ განზე დგება და განაგონის გადმოცემისათვის შესატყვის მეტყველებითს ტონს იმარჯვებს¹.

გ. ლეონიძის „ფორთოხალას“ სტილის დასახასიათებლად თავდაპირველად ის უნდა აღინიშნოს, რომ ეს პოემა თავიდან ბოლომდე თანამედროვე ლექსიკის ფარგლებშია მოქცეული: პოეტი, მართალია, განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს სიტყვათქმნადობისადმი (ამაზე ქვემოთ), მაგრამ საყურადღებო ისაა, რომ იგი სრულიადაც არ მიისწრაფვის არქაიზმთა გამოყენებისაკენ. ასე რომ, არქაიზმი როგორც სტილისტური ნიშნება ისტორიულად ჩვენგან დაცილებულ შინაარსზე, გ. ლეონიძის ამ პოემისათვის უცხოა. პოეტის მიზანი არც მდგომარეობს იმაში, რომ ფორთოხალას თავგადასავალი ჩვენი თანამედროვეობის გარეშე დააყენოს. პირიქით, იგი სულ იმის ცდაშია, რომ ფორთოხალას ისტორია შეუპირისპიროს ჩვენს თანამედროვეობას, გვიჩვენოს არსებითი განსხვავება მათ შორის, რათა ფორთოხალას მწარე ხვედრმა კიდევ უფრო გახაზოს ადამიანის ბედნიერება თავისუფალი შრომის პირობებში.

¹ ასეთია, მაგალითად, ილია ქავკავაძის „მეფე დიმიტრი თავდადებული“.

გ. ლეონიძე ისე ეპყრობა ფორთოხალას, როგორც ამეამად ცოცხალს და მას საბჭოთა ქალიშვილების მისამართით პირდაპირ შთამაგონებელ სიტყვებს ათქმევინებს:

ჰეი, ჰეი, გოგოებო,
ეგრე მაკრა დაჰკათ თოხი!
თქვენ ოდა გაქვთ გაფეთქილი,
მე კი მედგა წნელის ქოაი.
.....
თქვენ სავალზე ვარდი ჰყვავის,

ჩვენ—ფებს გვკრიდა ქვა-კორტოხი!
.....
გოგოებო, გარჯილობით
ფორთოხალა გაახარეთ
და გულს ვარდი დააყარეთ...

აქედან ისიც გამომდინარეობს, რომ გ. ლეონიძის ამ პოემაში სრულიადაც არ ჩანს ისტორიისადმი თავისთავადი ინტერესი: ისტორიული წარსული მხოლოდ იმდენად იპყრობს პოეტის ყურადღებას, რამდენადაც მისი გამოყენება თანამედროვეობის დასახასიათებლად არის შესაძლებელი; ამ მხრივ გ. ლეონიძე მე-19 საუკუნის ქართული კლასიკური ლიტერატურის ტრადიციას ეყრდნობა, მას აგრძელებს, ე. ი. ისტორიულ თემატიკაში კი არ იძირება, არამედ ბოლომდე თანამედროვეობის პოეტად რჩება.

§ 238. ყოველი ნაწარმოების სტილისტიკური ანალიზი ნაირნაირ საკითხთა წინაშე გვაყენებს, როგორც ეს უკვე დავინახეთ „შელის ნუკრის ნაამბობისა“ და „სოლომან მორბელაძის“ მაგალითზე. განსხვავება საანალიზო საკითხთა შორის იმითაც არის შეპირობებულნი, თუ რა სახის ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე — ლექსითსა, პროზაულსა თუ დრამატულთან. თითოეულ მათგანს თავისი სპეციფიკა გააჩნია და, მაშასადამე, თავისებურ მიდგომასაც მოითხოვს.

„ფორთოხალა“ არცთუ დიდი მოცულობის პოემაა, — იგი სულ 86 სალექსო სტროფის შეიცავს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი საკმაო მასალას იძლევა სტილისტიკის მრავალფეროვან საკითხთა განხილვა-დახასიათებისათვის. აქ ჩვენ შევვებით იმ საკითხებს, რომელთაც, ჩვენის აზრით, ყველაზე არსებითი მნიშვნელობა აქვთ.

§ 239. „ფორთოხალას“ სტილისტურ მხარეთა გასათვალისწინებლად აუცილებელია ყურადღება მივაქციოთ მის ლექსიკას, რამდენადაც აქ სწორედ ლექსიკური თავისებურებებია წამოწეული წინა პლანზე.

ამ პოემის ლექსიკის დასახასიათებლად საჭიროა აშთავითვე აღინიშნოს, რომ პოეტი ხშირად იყენებს ისეთ სიტყვებს, რომლებიც ჩვენს პოეზიაში არცთუ ხშირად გვხვდებოდა. ყოველ შემთხ-

ვევაში, იმ სახითა და იმგვარ კონტექსტში, როგორც ამას „ფორ-
 თოხალაში“ ვხვდებით, ეს სიტყვები გავრცელებული არ ყოფილა
 აღრინდელ ქართულ პოეზიაში. მაგალითად, ფორთოხალას დასა-
 ხასიათებლად გ. ლეონიძე იმარჯვებს ისეთ ლექსიკას, როგორიცაა
 „ყელმაღალა“, „ყელყარყარა“, „თმათაფლა“ და „ლერ-
 წამტანა“; აქ პოეტურ ქსოვილშია შემოტანილი შაბარდუხო
 და პეიტარი, კონკიძველა და ნემსიწვერა, ფრთა-
 ფარფარა და თვალდათვალა და ა. შ. ეს ნაწარმოები
 ავსებულია ნაერთი, რთულფუძიანი სიტყვებით—ვარდებგაბან-
 დული და ყელმოქცეული, მედღეხვალიე და ხელ-
 გამომავალი, ძირგამოქსოვილი და ასნაკეცი, ხელ-
 მკლავდაკრეფილი და ქაობებჩატირებულ, დიდ-
 ნაშენი და დიდნაგები, ვარაყშეფრქვეული და გულ-
 ვეფხვური... აი, გ. ლეონიძის სიტყვათქმნადობის ერთი გა-
 მომხატველი ხაზი.

ერთი გადაკითხვითაც კი შეიძლება დავრწმუნდეთ, რომ
 გ. ლეონიძის ეს პოემა საესეა მიმღეობებით. გადაჩალული—
 გადათაფლული—გალამპრიაანებული და გაფეთქი-
 ლი, დაფანჩული—დარწყული და დაშაშრული, ნა-
 თევი—ნაუცბათევი—ნაზარდული—ნალალატევი და
 ნაღვარალი, უმზეო—უვარსკვლავო—უმთენარო—
 ურთვლო და უხვავო—მიოლოდ საილუსტრაციო ნიმუშებია
 იმ ფორმებისა, რომლებიც განსაკუთრებით იზიდავს გ. ლეონიძეს.

ასეთნაირი ტენდენციის წყალობით, — და სხვა მომენტთა გამო,
 რომლებზედაც ქვემოთ მივუთითებთ, — აქვს შეძენილი გ. ლეონიძის
 ამ პოემას ამაღლებული ხასიათი, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვეუ-
 ლებრივია (და ამას თვით პოეტიც მრავალგზის აღნიშნავს) მასში
 გამოყვანილი პერსონაჟის თავგადასავალი. გ. ლეონიძე თბრობის
 ამ ამაღლებულ ტონს მაშინაც მისდევს, როდესაც ფორთოხალას
 ყოველდღიურ საქმიანობასა და ქალიშვილურ გულისწადილს აღ-
 წერს:

საქსოვარს ჰქსოვდი... ნაქსოვში
 გიყვარდა ვეფხვის ზოდები,

თან ოცნებობდი შენ ვეფხვე
 ჟრუანტლით და ჟრეოლებით.

ამიტომაც, რომ გ. ლეონიძის ეს პოემა ისეთ შთაბეჭდილებას
 ახდენს, თითქოს იგი ჩვეულებრივი თბრობა კი არ იყოს შორეული
 წარსულის შესახებ, არამედ წარმოადგენდეს ფორთოხალას ხოტბას,
 ფორთოხალას ხსოვნის უკვდავსაყოფადა და მის სადღეგრძელოდ.

შეთხზულ ოდას. უკანასკნელისათვის ტრადიციულად დამახასიათებელი ნიშნებით. მაგრამ, მეორე მხრივ, რაკი გ. ლეონიძე ჩვენი თანამედროვეობის პოეტია, იგი იმასაც ცდილობს, რომ ლექსიკურ-ფრაზეოლოგიურად სადა მეტყველებას დაუახლოვდეს, ე. ი. გარკვეულად გვანიშნოს თავისი მახლობლობა ხალხურ მეტყველებასთან. ამ შემთხვევაში ჩვენ იმის აღნიშვნა გვსურს, რომ „ფორთოხალას“ ავტორი ისეთ სიტყვათა და გამოთქმათა შემოტანისაგანაც მიისწრაფვის, რომლებიც მთელ ნაწარმოებს ხალხურ იერს აძლევს. ასე, მაგალითად, გ. ლეონიძე ამბობს, რომ ფორთოხალას მამა მებადური იყო და მან „ბადე ბევრჯერ დააყარა“; ლეონიძე გვამცნობს, რომ კოლო ესეოდა ფორთოხალას „მარჩენალ ღომის ყანას“; ის აღნიშნავს, რომ ფორთოხალას ოჯახს სჭიროდა „შექამანდი, საწებელი“, რომ სტუმრისათვის ფორთოხალას უნდა მიემართნა: „ხმელი პური — კარგი გული!“ გ. ლეონიძე ფორთოხალას უკვდავყოფას ცდილობს და მისდამი აღტაცებულ მიმართებას ხალხურ კილოზე გამოხატავს: „შენ ხომ ქოთანს ადუღებდი“, „ნენ ჩაკრულ პურს ვფიცავ“, „შენს შავ მანდილს მე გავკოცნი, გახუნებულ შენ თავსათარსო“ და ა. შ.

§ 248. გ. ლეონიძის პოეტური ფრაზის სტილისტური დახასიათებისათვის, ჩვენი თვალსაზრისით, არსებითი მნიშვნელობა აქვს გამეორების ტენდენციის გამომჟღავნების სახეებს, რომლებიც მისი ნაწარმოების ექსპრესული ძალის ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორს წარმოადგენს. ჯერ თვით სარითმო ერთეულები ავლენს და გულისხმობს ამ გამეორებებს და ამიტომ აუცილებელია „ფორთოხალას“ რითმაზე დაკვირვება.

ამ მხრივ ჩვენ მხოლოდ ორი მენიშნით დაგვკმაყოფილდებით.

ა) სრულიად ბუნებრივია, რომ ამ პოემაში წამყვან სარითმო ერთეულად მიჩნეულია სიტყვა — „ფორთოხალა“. ფორთოხალაა ის, რომლის გარშემოც ტრიალებს მთელი პოემა, ისაა ამ პოემის, შეიძლება ითქვას. ერთადერთი პერსონაჟი. და, აი, ეს ამოსავალ სარითმო ერთეულად აღებული სიტყვა იწვევს თავისთავისადმი მიმსგავსებულ მთელ რიგ ფორმებს: (ფორთოხალა) — ქარიშხალა — დამახალა — ყელმალალა — გამოფრთხალა — იფრთხალა — ამოთხარა — თვალდათვალა — დაეღალა. ეს პირდაპირი და მარტივი მნიშვნელობით მიმსგავსებული სარითმო სიტყვებია, რამდენადაც ისინი სტროფებში მოცემულ გარეგან სარითმო ერთეულებად გამოდიან.

ამათ გარდა, პოემაში გასარითმავ ერთეულებად ერთი და იგივე სიტყვა — ისევ ფორთოხალა — არის გამოყენებული. მაგალითად:

გოგობო, დაინახეთ,
მოიგონეთ ფორთოხალა,
შეიბრალებთ გულდამწვარი

ის გულმკვდარი ფორთოხალა!
თქვენი დიდი წინაპარი,
თქვენი დედა ფორთოხალა!

უკვე აქედანაა ნათელი, თუ რამდენად მტკიცედ მოქმედებს ერთხელ ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია გ. ლეონიძის ამ პოემაში.

ბ) მაგრამ სინამდვილეში გაცილებით უფრო მეტი მსგავსი ფორმები შეგვხვდება აქ, თუ ნაწარმოების შინაგან ლექსიკურ-შედგენილობას დავაკვირდებით. სახელდობრ, ფორთოხალა ფორმით არის დაახლოვებული პოემის სტროფთა შიგნით მოქცეულ ანდა განსხვავებულ გარეგან სარიტმო ერთეულად მიჩნეულ სიტყვებთან: (ფორთოხალა) — ცისფერთვალა — გაეშალა — კაეშანად — ყელყარყარა — დააყარა — ფარა - ფარა — ჩაიბარა — გარდიცვალა — ლერწამტანა — დაიტანა — ფრთაფარფარა — არ დამპალა — გახარა — გადმოყარა — არ ამშრალა — გზა და შარა და სხვა მისთანა სიტყვები ამელაენებენ ამ პოემაში ფორთოხალასთან მიმსგავსების ტენდენციას. მართალია, ყველა ეს სიტყვა თანაბარი სისრულით არ გამოხატავს ამ მიმსგავსებას, მაგრამ მისი გამოვლენა მაინც არ არის ძნელი. საქმე ის არის, რომ ერთი შეხედვით, მაგ., შარა და ფორთოხალა ერთიმეორეს დიდად არ ჰგვანან, მაგრამ თუ აღვადგენთ იმ პროცესს, რომლის შედეგადაც იგი შერჩეულია, მაშინ ამ სიტყვების ურთიერთსიახლოვეც გამოჩნდება. ამისათვის საკმარისია ვითარების, ასე ვთქვათ, „უკუსვლითი“ გათვალისწინება, ე. ი. გათვალისწინება იმ შუამდებარე სიტყვებისა, რომლებიც, ერთი მხრივ, ენათესავენ ფორთოხალას, ხოლო, მეორე მხრივ, მიმსგავსებულია, მაგალითად, სიტყვა შარა-სთან. ეს შესაძლებელია, მაგალითად, ასე: დაიტანა — ლერწამტანა — არ დამპალა — გზა და შარა — არ ამშრალა — ფრთაფარფარა — ცისფერთვალა — ფორთოხალა.

აქ უკვე ჩანს, რომ გარკვეულ პოეტურ ქსოვილში იმიტომაც შემოტანილი ეს ერთი შეხედვით ერთიმეორისაგან შორსმდგომი ფორმები, რომ სინამდვილეში ისინი დამსგავსებული ფორმები და მათი გამოწვევა სწორედ მიმსგავსების ტენდენციის მოქმედებით არის შეპირობებული.

§ 241. ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენციის მოქმედების თვალსაზრისით საინტერესოა ამ პოემაში ერთმანეთის მეზობლად დასმულ სიტყვებსა და გამოთქმებზე დაკვირვება.

გ. ლეონიძის ამ ნაწარმოებში ძალიან ხშირია ისეთი სტრიქონები—და მთელი სტროფებიც კი,— რომლებიც დამსგავსებულ სიტყვებს შეიცავს. აი ამის ზოგიერთი ნიმუში.

„ვინ გიცნობდა, ვინ იცოდა,
რომ შენ გერქვა ფორთოხალა?
ყვითელთმიანს ვინ გიწოდა
ეგ სახელი —
ფორთოხალა!

ერთ ბეწვა ზღვის ნიაგი
იქვე ლექსის ქარიშხალად;
ეს რა ცეცხლი დამახალა
ცისფერთვალა ფორთო-
ხალამ?“

„საქსოვარს ჰქსოვდი...
ნაქსოვში
გიყვარდა ვეფხვის ხოლები,

თან ოცნებობდი შენს ვეფხვზე
ქრუანტელით და
ქრუოლებით...“

„გოგოები ბღს თოხნიდნენ
სიცილით და ტკარცალითა,

შუღროდნენ ოქოს ვაშლებს
დილის ცვარით
დაცვარილთა“.

„—გოგოებო, დაინახეთ,
მოიგონეთ ფორთოხალა

შეიბრალეთ გულდამწვარი,
ის გულმკვდარი
ფორთოხალა!“

„შავად შეკრულ შენს
სიცოცხლეს
დღეს დაწითო სხივი ზედა;

კრემლდაუყრელს მე
კრემლს გაყარი,
უსახელო ქართლის დედა“.

ამ მაგალითებში, პირველ ყოვლისა, ისაა საყურადღებო, რომ ლექსის რითმისათვის თითქოს სრულიადაც არ არის აუცილებელი არც ცეცხლი და ცისფერთვალა, არც დამახალა და ცისფერთვალა და არც ცისფერთვალა და ფორთოხალა, რამდენადაც ამ სტროფში გარითმულია სიტყვები: იცოდა — გიწოდა; ფორთოხალა — ფორთოხალა — ფორთოხალა — ქარიშხალად — დამახალა — ფორთოხალამ“. და თუ ეს ასეა, მაშინ ბგერითი შედგენილობითა და გაფორმებით ასეთი მსგავსი სიტყვების დასმა ერთიმეორის მეზობლად გამეორების ტენდენციის გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ. ანალოგიური ვითარებაა სტრიქონში „შავად შეკრულ შენს სიცოცხლეს“: აქ ოთხსიტყვიან სტრიქონში ზედიზედაა მოცემული ერთი და იმავე საწყისი ბგერის შემცველი სამი სიტყვა— „შავად შეკრულ შენს“.

მომსგავსებისაკენ ნისწრაფებით არის შეპირობებული ისიც, რომ პოეტი სრულიად ბუნებრივად და დაუძალებლად აყენებს ერთიმეორის გვერდით (ან მეზობლად) ისეთ სიტყვებს, რომლებიც ურთიერთისადმი ბგერობრივად დაახლოებული სიტყვების შთაბეჭდილებას ტოვებენ: გ ი ც ნ ო ბ და — ი ც ო და (სტრ. 1), ხ ა შ მ ი ა ნ ი — ო შ ხ ი ვ ა რ ი (სტრ. 6), უ ბ ე დ უ რ ი — ბ ე რ წ ი (მიწა, სტრ. 8), ჭ ა ო ბ ი — ს ჭ ა მ ს (სტრ. 34), ს ი ც ი ლ ი თ და ტ კ ა რ ც ა ლ ი თ ა (სტრ. 59), წ კ რ ი ა ლ ე ბ და — ნ ა პ ე რ წ კ ა ლ ი (სტრ. 61) და ა. შ.

ამავე ტენდენციის გამოვლენასთან გვაქვს საქმე იმ ზემომოყვანილ მაგალითებში, სადაც ფუძეების გამეორებაა წარმოდგენილი (ს ა ქ ს ო ვ ა რ ი — ჰ ქ ს ო ვ დ ი — ნ ა ქ ს ო ვ ა რ ი; ც ვ ა რ ი — და ც ვ ა რ ი ლ თ ა; გ უ ლ დ ა მ წ ვ ა რ ი — გ უ ლ მ კ ე დ ა რ ი; ც რ ე მ ლ და უ ყ რ ე ლ ს — ც რ ე მ ლ ს გ ა ყ რ ი...). ერთი სიტყვით, აქ განსაკუთრებით მკაფიოდ მოქმედებს მეტყველების ბუნებრივი ტენდენცია, რომლის მიხედვით ერთხელ ნახმარი სიტყვა თავისთავთან რაღაც-ნაირად დამსგავსებულ სიტყვას ირჩევს. და ამ ტენდენციის გამხატვლებია ის, რომ ც ე ც ხ ლ ი ი წ ვ ე ვ ს ც ი ს ფ ე რ თ ვ ა ლ ა ს, ს ა ქ ს ო ვ ა რ ი — ჰ ქ ს ო ვ დ ა ს ა და ნ ა ქ ს ო ვ ა რ ს, ც ვ ა რ ი — და ც ვ ა რ უ ლ ს, გ უ ლ დ ა მ წ ვ ა რ ი — გ უ ლ მ კ ე დ ა რ ს, ც რ ე მ ლ უ ყ რ ე ლ ი — ც რ ე მ ლ ს გ ა ყ რ ი ს... მეტყველების ეს ბუნებრივი ტენდენცია გ. ლეონიძის მიერ ტექსტის ემოციური დატვირთვის მიზნით არის გამოყენებული: გამეორების სხვადასხვა სახე შთაბეჭდილების გაძლიერებისა და ნაწარმოების გრძნობითი ტონის ამაღლებას იწვევს.

§ 242. ფიქსირებული ფორმის ამ გამეორების ტენდენციის რეალურ ძალას მოწმობს ის ზემოვამოცემული მაგალითები, რომლებშიც ზმნისწინების გამეორებასთან, ე. ი. ზმნისწინთა მეოხებით სიტყვათა დამსგავსებასთან გვაქვს საქმე და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ეს მაშინ, როდესაც ამ სახის გაფორმება ენობრივი ტრადიციით არაა განმტკიცებული. ამის საინტერესოდ ავიღოთ შემდეგი მაგალითები:

მათ აგაყვავეს, გაშენეს,
განათეს, გაღამპარიანეს.
დაგიგრძელდა მოკლე კაბა,
დაემუშტრე ხშირად მთეარეს.

შენგან დარგულ, დამყნილ ხეებს,
შენი ოფლით დარწყულ მიწას

შენს დაშაშრულ, დამსკდარ
თითებს,
და შენ ჩაკრულ პურსა ვფიცავ!

პირველ მაგალითში ორჯერ გა-ზმნისწინით გაფორმებულ სიტყვებს (გა შენ ე ს, განათეს) პოეტი იქითკენ მიჰყავს, რომ მან ასევე გააფორმოს მომდევნო სიტყვაც, თუნდაც ეს ენობრივი ტრადიციიდან გადახვევას წარმოადგენდეს და აშკარად ხელოვნური ფორმა იყოს. ასეთია მიღება ლამპარიდან — ლამპარიანობისა და უკანასკნელისაგან — გალამპარიანეს.

ასრებიტად ასეთივე მდგომარეობაა მეორე მაგალითში. პოეტი აქ იმას აღნიშნავს, რომ სიმწიფის ჰასაკში შესული ფორთოხალა მთვარეს უწყვედა მეტოქეობას. ამის გამოსახატავადა ნათქვამი — „დაემუშტრე ხშირად მთვარეს“. მაგრამ, თანამედროვე სალიტერატურო ქართულის თვალსაზრისით ამ ფრაზაში დაემუშტრე ხელოვნური ფორმაა. აქ იგი გაჩენილია იმასთან მიმსგავსებით, რომ წინა სტრიქონში იკითხება — „დაგიგრძელდამოკლეკაბა“. სწორედ ეს დაგიგრძელდაა ის სტილისტური ფაქტორი, რომელმაც განსაზღვრა მომდევნო სტრიქონში შეჩერება ფორმაზე — დაემუშტრე.

ამ ფაქტორის გამომჟღავნების მწვერვალია ბოლოს გადმოცემული მაგალითი. გამოთქმა — დარწყული მიწა აქ ნახმარია მორწყული მიწის სანაცვლოდ. დარწყული ახლა, ჩვეულებრივ, ზომის (საწყაოს) მნიშვნელობას შეიცავს და, მაშასადამე, შორსა დგას მორწყვისაგან. მართალია, დარწყული ზოგჯერ გაიგება, როგორც მრავლიანობაზე მითითება, მაგრამ ამ შემთხვევაში მოსალოდნელია არა დარწყულ მიწას, არამედ დარწყულ მიწებს (ვთქვათ, დარწყა მიწები). როგორც არ უნდა იყოს, ცხადია, რომ „შენი ოფლით დარწყულ მიწას“ ისეთი გამოთქმაა, რომელიც პოეტური სიტყვაქმნადობის მთავარი დილემას ტოვებს.

მაგრამ, თუ ეს ასეა, მაშინ როგორ უნდა განიმარტოს ეს მოვლენა? საკმარისია ხელახლა მოვაქციოთ ეს გამოთქმა თავის ბუნებრივ პოეტურ გარემოში, რომ მისი ახსნა შევძლოთ. ამ გარემოში მას წინ უძღვის დარგული და დამყნილი და შემდეგ ახლავეს — დაშარული და დამსკდარი. გასაგებია, რომ დაზმნისწინთა წრე ითრევს და იმსგავსებს მასში შემავლად გამიზნულ სიტყვას — რწყვას და ამიტომ, ნაცვლად მოსალოდნელი მორწყული მიწისა, გვაქვს დარწყული მიწა, ე. ი. ვლელობით სინონიმურად გაფორმებულ სიტყვათა წყებასა თუ რკალს. ზმნისწინთა ასეთი გამეორება ამძაფრებს ლექსს და ენობრივი ნორმიდან გადახვევა ამ შემთხვევაში გარკვეულ მხატვრულ ამოცანას ემსახურება.

§ 243. გ. ლეონიძის „ფორთოხალაში“ სხვა მხრივაც მეღაენ-
დება ამავე ტენდენციის მოქმედება. კერძოდ, თვალსაჩინოდაა იგი-
გამოვლენილი ამ ნაწარმოების პოეტურ წყობაში.

ამ თვალსაზრისით, პირველ ყოვლისა, ის მოვლენებია საინტე-
რესო, რომლებიც დამსგავსებთა მთელ სისტემას ქმნიან. ეს
სისტემურობა თავის გამოხატულებას პოულობს ანაფორულო-
ბის განხორციელებაში, შემდეგ — ურთიერთისადმი დაპი-
რისპირებულ შინაარსთა დამსგავსებულ გაფორმე-
ბისა და, ბოლოს, სალექსო სტრიქონთა ბგერობრივი და ლექ-
სიკური მიმსგავსების შემთხვევებში.

გ. ლეონიძის ამ პოემის ერთი სტილისტური ნიშანი რომ-
ანაფორული წყობისაკენ მიდრეკილებაში მდგომარეობს,
ამას ის გარემოება მოწმობს, რომ ამ თხზულებაში ანაფორათა
გამოკენების მრავალი სრულიად ნათელი და უეჭველი შემთხვევა-
მოიპოვება. ესენია:

- | | |
|---|---|
| 1) შენ დარბოდი ამ ზღვის
პირად,
თითქო ნუკრი გამომჟრთხალა, | შენ დარბოდი ამ ზღვის
პირად,
შავიზღველი ფორთოხალა. |
| 2) ქაობები ჩანთხეული, | ქაობები იდგა დიდი... |
| 3) კოლო იჯდა შენს აკვანხე;
დაგბზუოდა იანანას; | კოლო ჰქონდა ჩახვეული
შენს მარჩენელ ღომის ყანას... |
| 4) ...წაგილებდა მწარე ფიქრი,
რომ არ ჩანდა სარჩო მეტი;
რომ ჯაფას და ორომტრიალს | ბარაქა აქეს დაკარგული,
რომ სტუმარსაც უნდა უთხრა:
ხმელი პური—კარგი გული! |
| 5) ასე იცის ბედშობამ,
მწარე დღეებს მიაწყვილებს; | მწარ ტანჯვაში დაიხარჯა
შენი ტურფა სიყმაწვილგ. |
| 6) გაჰქრა ა... აღარ არი
ფორთოხალა ქალი... | გაჰქრა, როგორც გადარეკილ
ვარსკვლავების კვალი... |
| 7) „შენ არ გახმები გოლვაში
და არც ყინვაში დაზრები; | შენს კოკორსა და ყვავილში-
ჰყვავის სტალინის აზრები; |

- | | |
|---|---|
| 8) უმღეროდნენ ოქროს
ვაშლებს,
დილის ცვარით დაცვარილთა.
უმღეროდნენ უხე მოსავალს | ტკბილ ცხოვრებას საამურსა,
უმღეროდნენ ახალ ფუძეს.
ძველი — მაგრა ჩაილურსმა! |
| 9) სხეას ვაკშვედი ნასუქ ქათმებს
და ფური სხვამ მომიწველა; | სხეა იცვამდა ჩემს ნართავებს.
მე კი მეცვა—კონკიძველა. |
| 10) თქვენი დიდი წინაპარი, | თქვენი დედა ფორთოხალა! |
| 11) ვინც ვტრატხე სწვრდა
ქართულს, | ვინც ჩუქურთმას ქვახე სჭრიდა. |
| 12) შენ გებარა გაუმქრალი, | შენ იყავი გულვეფხური. |
| 13) შენგან დარგულ დამყინილ ხეებს,
შენი ოფლით დარწყულ მიწას,
შენს დაშაშრულ, დამსყდარ
თითებს | და შენ ჩაკრულ პურსა ვფიცავ-
შენს შავ მანდილს მე გავკოცნი. |
| 14) ხან უნდა ტყესაც ესტუმრო
ნაყოფით დაიბურება; | და ხან თავთავი მოჭკრიფო
ოჯახის დასაპურებლად. |

ეს ანაფორათა თვალნათლივ, აშკარად და თანმიყოლებით მოცემული შემთხვევებია. მაგრამ ამ თხზულებაში ამით როდი ამოიწურება ანაფორულობისადმი ინტერესი. აქ საყურადღებოა ისიც, რომ გ. ლეონიძე ერთიმეორისაგან დაცილებულ სტროფებს ერთი და იმავე (ანდა თითქმის ერთი და იმავე) გამოთქმით იწყებს. ასე, მაგალითად, 64-ე სტროფის პირველი სტრიქონია — „ჰეი, ჰეი, გოგოებო“ და იგივე გამოთქმა ზუსტად მეორდება 68-ე, 70-ე სტროფებში, ხოლო ოდნავი სახეცვლილებით კი — 71-ე და 73-ე სტროფებში.

§ 244. უფრო დაფარულ, მაგრამ მთელი პოემის, ასე ვთქვათ, შინაგან ანაფორულ დინებად შეიძლება მივიჩნიოთ ის, რომ გ. ლეონიძე მთელი პოემის გასწვრივ ბეჯითად მისდევს და იცავს მიმართვის ფორმასა და ამ გზით პერსონაჟის დახასიათების მანერას. „ვინ გიცნობდა, ვინ იცოდა?“ — ასე იწყებს პოეტი ამ თხზულებას და შემდგომაც ისე ლაპარაკობს, თითქოს თვითონ ფორთოხალა იღგეს მის წინაშე, მას მიმართავდეს, მის ხსოვნას

ამკობდეს და უკვდავყოფდეს. გ. ლეონიძის ამ პოემის სტილისათვის ისაა დამახასიათებელი, რომ პოეტი ასე მიმართავს ფორთოხალას: „შენ დარბოდი ამ ზღვის პირად... მანა გყავდა მებაღური... დედას მუდამ აციებდა... კოლო იჯდა შენს აკვანზე... თამაშობდი ღვინქილათი... თხა დაგყავდა საძოვარზე... დაგიგრძელდა მოკლე კაბა... ჰბორგავდი... საქსოვარს ჰქსოვდი... მალე დედაც შეიქენი... დატრიალდი, როგორც ჯარა... ყველას სჯობდი... არ იყავ მედღეხვალე, ლობიოს აჩუხჩუხებდი... ქმარი გყავდა ნაოსანი... და ა. შ. და ა. შ.

ეს სადღეგრძელოს ფორმა არის წამყვანი აქ და ამ ფორმის გამეორება აძლევს ამ პოემას სტილისტური მთლიანის სახეს. ხოლო ამგვარ გაქეორებათა თვით ფაქტი კი იმას მოწმობს, რომ ამ თხზულების შინაგან სტილისტურ ფაქტორს შეადგენს სწორედ ანაფორულობა, რომლის შინაარსი, ნაწარმოებთა სტილისტური ანალიზისას, მხოლოდ ზედაპირზე მოტივტივე საწყის სიტყვათა თუ გამოთქმათა უბრალო გამეორებებით არ შეიძლება იქნეს შემოფარგლული.

§ 245. გარდა ზემოაღნიშნულისა, გამეორების ტენდენცია გ. ლეონიძის ამ პოემაში სხვა სახითაც ვლინდება, სახელდობრ, განსხვავებულ თუ საპირისპირო შინაარსთა ფორმით დამსგავსების სახითაც. ასე, მაგალითად, როდესაც გ. ლეონიძეს სურს გვიჩვენოს, თუ როგორი იყო და არ იყო ფორთოხალა, იგი ერთიმეორის მსგავს სატყვიერ სამოსელზე ჩერდება და მათ აყენებს ურთიერთის გვერდით: „არ იყავ მედღეხვალე, იყავ ხელგაჟომავალი“; საესებით ანალოგიურია: „მე არ ვიყავ დედოფალი... ვიყავ მხოლოდ გლეხის ქალი“, ანდა: „ვიცი თ ბევრი დედოფალი, არ კი ვიცი თ ფორთოხალა“ და სხვა.

§ 246. რასაკვირველია, ფიქსირებული ფორმის განმეორების ტენდენციის წიაღშივე და მის გვერდით „ფორთოხალა შიცი“ მოქმედებს მეორე ტენდენცია, რომელიც მიმართულია იქითკენ, რომ შეანელოს ჯა შეაფერხოს პირველის მოქმედება და შეზღუდოს მისი გავრცელების ფარგლები. წინააღმდეგ შემთხვევაში, გამეორებათა ექსპრესული ძალა, მობეზრების ფაქტორის გამო, შენელებოდა და შეიძლება სულაც მიჩქმალულიყო. გარდა ამისა, ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ტენდენციას, როგორც ეს არა ერთგზის იყო აღნიშნული, სხვა სტილისტური დანიშნულება აქვს. სახელდობრ, ეს ტენდენცია გამოდის იწის ერთ-ერთ პირობად,

რომ თვალნათლივ იქნეს აღქმული ნაწარმოებია მრავალფეროვნება. ამასთანავე, უპირველეს ყოვლისა, მის ნიადაგზე მტკავენდება მწერლის ორიგინალობა და მხატვრული ოსტატობაც კი.

ქვემოთ ჩვენ შევჩერდებით იმაზე, თუ ფიქსირებული ფორმის დარღვევის რა მთავარი სახეები გვხვდება გ. ლეონიძის „ფორთხალაში“ და რაში მდგომარეობს ამ დარღვევათა სტილისტური ფუნქცია.

§ 247. რაკი ამ ნაწარმოებში პოეტი შორეულ წარსულზე მოგვითხრობს, სრულიად გასაგებია, რომ იგი ნამყო უწყვეტლის ფორმებს მძმართავდეს. მართლაც, მთელი პოემის მანძილზე ნამყო უწყვეტელში თხრობის მანერაა დაკული: შენ დარბოდი, ყველას სჯობდი, თამაშობდი, აშრობდი მამის ბადეს, ლობიოს აჩუხჩუხებდი, დაფუსფუსებდი... აი, თავიდანვე თხრობის როგორი კილო აქვს აღებული ჩვენს პოეტს. მაგრამ ზოგჯერ იგი უხვევს ამ გზიდან და თხრობა ნამყო უწყვეტლიდან აწმყოსა და მომავალში გადმოაქვს. სწორედ ასეთი შემთხვევაა მაშინ, როდესაც გ. ლეონიძე ტოვებს ნამყო უწყვეტელს და წერს:

ხან უნდა ტყვაც ესტუმრო,
ნაყოფით დაიბურება;
და ხან თავთავი მოჭკრიფო
ოჯახის დასაპურებლად...

თან ხელში საქმე გიპირავს,
წინდა ძირგამოქსოვილი;
სახე გაქვს სიციხით შემშრალი,
თვალები ცრემლით სოველი...
(სტრ. 26—27).

ამ პოემიდან სხვა ასეთი შემთხვევების დამოწმებაც შესაძლებელია, მაგრამ ესეც საკმარისია იმ აზრის საილუსტრაციოდ, რომ დროთა მიხედვით თხრობის მანერათა ურთიერთშენაცვლება უკვე არჩეული ფორმის დარღვევის ერთი გამოხატულებაა. ასეთი დარღვევებით აღწევს გ. ლეონიძე იმას, რომ გამეორების ხერხის მოქმედება მასთან ყოველთვის მძაფრია.

§ 248. საერთოდ, „ფორთხალაში“ რეამარცვლოვანი სტრიქონია გაბატონებული:

ვინ გიცნობდა, ვინ იცოდა,
რომ შენ გჯრქვა ფორთხალა?

ყვითელთიანს ვინ გიწოდა
მგ სახელი—ფორთხალა!

უეჭველია, რომ ლექსის ზომაც გამოხატავს და განსაზღვრავს ნაწარმოების სტილს და ამიტომ ცხადია, რომ გ. ლეონიძის მიერ შერჩეული რეამარცვლოვანი სალექსო სტრიქონებიც ამ პოემის სტილისტურ ერთიანობას მოწმობს, მაგრამ, ჩვენი ახლან-

დელი საკითხისათვის მნიშვნელოვანია, რომ გ. ლეონიძე ხანდახან უხვევს თავის მიერ არჩეული გზიდან, ე. ი. არღვევს უკვე ფიქსირებულ ლექსითს ზომას. მაგალითად, გ. ლეონიძე თავიდანვე რვა მარცვლოვანი სალექსო სტრიქონებით წერს და პოემის 37-ე სტროფშიაც ამ ზომას იცავს:

გულზე ხელმკვლავდარფილი.	(8)
საფლავს გახდა მისატანი...	(8)
როგორც ზამთარა ნაკადული,	(8)
გაიყინა მისი ტანი.	(8)

ამავე ზომითაა შესრულებული პოემა მე-40 სტროფის შემდეგ, მაგრამ 37-ე და მე-40 სტროფებს შორის ჩართულ სტროფებში პოეტი არღვევს ამ ზომას და სხვა ზომაზე გადადის. სახელდობრ, აქ იგი უკვე ერთმანეთთან რითმავს რვა და ექვსმარცვლოვან სტრიქონებს:

იყო... გაქრა... აღარ არი	(8)	ჩამოცვივდა, გაიფანტა,	(8)
ფორთოხალა ქალი...	(6)	ვით ყაყაჩოს ხალი,	(6)
გაქრა, როგორც გადარევილ	(8)	ქარიშხალი მუტა საფლავს	(8)
ვარსკვლავების კვალი,	(6)	დასწვდა, ჰფანტავს ბრკყალით...	(6)

ამის შემდეგ გ. ლეონიძე ტოვებს ამ ზომას და ისევ რვა მარცვლოვან სალექსო სტრიქონებს უბრუნდება:

—სად გამქრალა მისი ძვლები;	ჰე, თოლიავ, ზღვის ნიავო,
ზომ არავინ ამოთხარა?	არ გინახავს ფორთოხალა?

აქედან ჩანს, რომ, თუ მთელი პოემის მანძილზე გ. ლეონიძე თავიდანვე სალექსო სტრიქონთა ზომის სახით არჩეულ და ფიქსირებულ ფორმას იმეორებდა, ამ შემთხვევაში მან სხვა ზომით დაწერილი სტროფები მოკვანწოდა. ამით დაარღვია მან პოემაში განმტკიცებული ფორმა რვა მარცვლოვანი სალექსო სტრიქონისა. რასაკვირველია, შეუძლებელია ამის ახსნა იმით, რომ პოეტმა ვერ შეძლო იმავე ზომის დაცვა: გ. ლეონიძისათვის ეს არავითარ სიძნელეს არ შეადგენდა. მაგრამ, თუ ეს ასე მოხდა, ამის მიზეზი მეორე ტენდენციის — ფიქსირებული ფორმის გავეორების საწინააღმდეგოდ მიმართული ტენდენციის — მოქმედებაში უნდა ვეძიოთ, ტენდენციისა, რომელსაც თავისი სტილისტური ფუნქცია აქვს: თუ არ დაარღვიოს, შეანელოს მაინც ერთფეროვნების ის

შთაბეჭდილება, რომელიც შეიძლება გამოიწვიოს ერთი და იმავე ზომით დაწერილმა დიდი მოცულობის ლექსითმა თხზულებამ.

§ 249. ზემოთ უკვე იყო აღნიშნული, რომ გ. ლეონიძე ამ პოემაში შეჩერებულია თავისი პერსონაჟისადმი მიმართვის ფორმაზე. პოეტისათვის ჩვეულებრივია შემდეგი ტიპის გამოთქმები: „ვინ იყო და, რომ შენ გერქვა ფორთოხალა?“ „თხა და გყავდა საძოვარზე“, „ცხოვრება გაქვს ბნელზე ბნელში“, „დავეძებდი მე შენს საფლავს“ და ა. შ. და ა. შ. მაგრამ იგი შიგადაშიგ კონკრეტული ობიექტისადმი უშუალო მიმართვის ამ ფორმასაც არღვევს და მკითხველთათვის განკუთვნილ თხრობითს კილოზე გადადის. ასე, მაგალითად, ჯერ იგი პირდაპირ ფორთოხალას მიმართავს, რომ „მწარ ტანჯვაში დაიხარჯა 'შენი ტურფა ს'იყმაწვილე“, ხოლო შემდეგ პოზიციას იცვლის, მკითხველისაკენ ინაცვლებს და მას აუწყებს, რომ

ხუთი შვილის დედამ
ჯაფით ბვერი იფართხალა,

გადაჩაღულ ბნელ ფაცხაში
გადიცვალა ფორთოხალა.

ასე წყრს გ. ლეონიძე, რათა შემდეგ ეს ფორმაც დაარღვიოს და უშუალო მიმართვის ჩვეულს ფორმაზე გადავიდეს.

უკანასკნელისაგან რამდენიმედ განსხვავებულ, მაგრამ მაინც დარღვევასთან გვაქვს საქმე პოემის 46-ე სტროფიდან, როდესაც პოეტი ფორთოხალას კი აღარ მიმართავს, არამედ სამშობლოს („იზარდე, ნერგო, გამაგრდი“, „ძველო კოლხიდაე, სამშობლოვ, ახალ მზითა ხარნათევი“ და ა. შ.). ამავე თვალსაზრისითაა საყურადღებო პოემის ის მონაკვეთი, სადაც გადმოცემულია თვით ფორთოხალას მიმართვა კოლმეურნე ქალიშვილებისადმი (სტროფები 64—73: „ჰეი, ჰეი, გოგოებო, ნეტავ თქვენ დროს, თქვენ ცხოვრებას...“ ვიდრე— „გოგოებო, გარჯილობით ფორთოხალა გაახარეთ და გულს ვარდი დააყარეთ...“), რის შემდეგ პოეტის მიმართვის ობიექტად ისევ ფორთოხალაა გადაქცეული („ათასი წლის შემდეგ ლექსი, დედაე, თვალო, გაგიკვირდა?“).

ასეთი ცვლილებები მიმართვათა გეზში კიდევ უფრო საგულისხმოა იმიტომ, რომ ისანი მთელი ნაწარმოების აღხაგობას ესებთან ანუ, ასე ვთქვათ, ნაწარმოების კომპოზიციის სტილისტიკურ ნაირობას გამოხატავენ.

§ 250. ყელაზე უფრო თვალსაჩინოდ მაწინ ვხედავთ ფიქსირებული ფორმის გამეორების დარღვევათა შემთხვევებს, როდესაც

ნაწარმოებში შემოტანილია სხვათა თქმები, თავისებურადაა ამეტყველებული პერსონაჟები, მოხმობილია ხალხური სიტყვები თუ გამოთქმები, მოწოდებულია ისეთი უცხოური სიტყვები, რომლებიც განმარტებას საჭიროებენ და ა. შ.— ისე, რომ მათ შენარჩუნებული აქვთ განმტკიცებული თხრობითი მანერისაგან განსხვავებული სახე.

არ შეიძლება იმის თქმა, რომ გ. ლეონიძის ეს პოემა მინც-დამინც დიდი რაოდენობით შეიცავდეს ასეთ ჩართვებს, მაგრამ, საერთოდ, თვით პოეტის ენაზე გამართულ ამ პოემაში ზოგიერთი გადახვევა შეიმჩნევა, და ეს გადახვევები აღსანიშნავი იმიტომ არიან, რომ ისინი იჭრებიან პოეტის მეტყველებაში, ე. ი. მისთვის ჩვეული დინების დამარღვეველ შთაბეჭდილებას ახდენენ.

ქვემოთ ჩვენ მხოლოდ ჩამოვთვლით იმ მაგალითებს, რომლებიც გ. ლეონიძის პოემის გადაკითხვისას ერთგვარად გამოიყოფიან თავიანთი ზემოაღნიშნული თავისებურებებით.

ა. ხალხურობით გამოირჩეული თქმები:

სტრ. 4—5: მამა გყავდა მებადურა,
ბადე ბევრჯერ დააყარა.
ოქროს თევზი, ოქროს თევზი! —
ხელთ ვერ იგდო, ვერცა ნახა.

სტრ. 25: და ხან თავთავი მოჰკრიფო ოჯახის დასაპურებლად...

სტრ. 27: შენს გულზე კენესას ვერ მოვთვლი სიტყვის ფხა გამითავდება!

სტრ. 59: გოგოები ბალს თოხნიდნენ სიცილით და ტკარცალითა.

სტრ. 78: შენ იყავი გულგებური — ხამის კაბით გლეხის ქალი...

სტრ. 58: მათ ნაყევში ვკრებ სიმღერებს, ტკბილქართულად ნათქვამ
ზღაპარს ..

მართალია, კონტექსტში ეს თქმები პოეტური სტილიზების ნიშანთაგანაც არ არიან განთავისუფლებულნი, მაგრამ მათი ხალხურობა ჯერ კიდევ მინც აშკარაა და ამით განსხვავდებიან ისინი თვით გ. ლეონიძის პოეტური მეტყველებისაგან.

ბ. პოემაში ბევრი არაა ისეთი გამოთქმა, რომლებიც განმარტებას საჭიროებდნენ, მაგრამ, თუ საშუალო მკითხველს მივიღებთ მხედველობაში, ზოგიერთის დასახელება მინც შესაძლებელია. მაგალითად, გ. ლეონიძე ამბობს: „ძველო კოლხიდავ, სამშობლოვ... რომს ასუქებდი, ელადას, მედეას ნაღალატევი. დამპყრობელ იაზონებმა გაგფცქვენეს და დაგაბორკილეს...“ და თუ მოგადგა კვლავ „არგო“... საბჭოთა მკლავი დახვდება“ (სტროფები—49, 50, 56).

პოეტი აქ გარკვეულ ისტორიულ ვითარებასა და ლეგენდას გულისხმობს, თუმცა მათ შინაარსს ისე არ შლის, რომ ეს მითითება ყველა მკითხველისათვის ისევე მისაწვდომი იყოს, როგორც მთელი პოემაა გასაგები. იგივე ითქმის სიტყვების ბელზებელისა და ეტრატის შესახებ, რომელთაც პოემაში ვხვდებით.

ეს გამოთქმები და ცალკეული სიტყვები თითქოს დამატებითს განმარტებას საჭიროებენ და ამით „არღვევენ“ სტილისტური ფონის იმ ერთიანობას, რომელიც ნაწარმოებს ახასიათებს.

გ. „ფორთოხალა“ მთლიანად ავტორისეულ თხრობას შეიცავს: პოეტი გვიამბობს პერსონაჟის თავდადასავალს და აქ, საერთოდ, პოეტის მიერ დანახულ და გააზრებულ ფორმანია ვითარება დახასიათებული. მაგრამ პოემანი არაა ერთი პატარა მოხავეთი, რომელიც თითქოს თვით ფორთოხალას სიტყვებს გადმოგვცემს და ჩვენი თანამედროვეობისათვის მის ადტაქტებულ დამოკიდებულებას გამოხატავს. ესაა პოემის 64—73 სტროფები, რომლებშიც ფორთოხალა გამოყვანილი და ის ლაპარაკობს. რამდენადაც პოემისათვის ავტორისეული მეტყველებაა დამახასიათებელი, აქდენად ეს შემთხვევაც, ცხადია, ნაწარმოების სწორაზოვანი სტილისტური დინებისაგან გადახვევას წარმოადგენს. სწორედ ამიტომაც იგი ცალკე გამოყოფის ღირსი „ფორთოხალას“ სტილისტური ანალიზის ღირსი, მიუხედავად იმისა, რომ ფორთოხალასათვის მიწერილ თქმებსაც აშკარად ანის პოეტური ოსტატობის სკოლაგავლილი ლეონიძის მეტყველების ბეჭედი.

ფიქსირებული ფორმისაგან გადახვევის ამივე სახეობას შეიძლება მივაკუთვნოთ ის შემთხვევებიც, როდესაც პოეტი სხვათა ნათქვამს იმოწუნებს და ამას სავანკებოდაც აღნიშნავს. გ. ლეონიძის ამ პოემაში მხოლოდ ერთი ასეთი ადვილი გვხვდება. პოეტი აღწერს ფორთოხალას მუდმივ შრომას, მის ჯათვას და საკლთარ შეტყველებითს პროცესში შემდეგ სტრიქონებს ჩაურთავს (სტრ. 33):

ზღვა გაშრება.—უოკვამთ ასე,
გიოდ ქარიზხალს გაებრძოლოს,

ქარიზხალიც გაჩუქდება,
შენს ჯაყვას კი არ აქვს ბოლო...

§ 251. პოეტური ნაწარმოების სტილისტური დახასიათებისას ხშირად იქიდან ამოდიან, თუ როგორია მასში გამოყენებული ეპითეტები, შედარებანი და მეტაფორები. მხატვრული განსახიერების ამ საშუალებათა სიახლის მიხედვით მსჯელობენ მწერლის ორიგინალობისა და მის პოეტურ შესაძლებლობათა შესახებ. რასაკვირველია, ეს სიახლე არ უნდა იქნეს გაგებული მხოლოდ ისე, 19. გრ. კონაძე

რომ პოეტმა სრულად უჩვეულო შედარება, მეტაფორა ზნდა ეპითეტი მოგვაწოდოს: ასალ კონტექსტში მოქცევა, ყოველი, უკვე ნაცნობი შედარებისა მისი სიძლიის შთაბეჭდილებას ასდენს.

სიასლე, როგორც არ უნდა იყოს იგი, — ახალი, საკუთრივ, თავისი შინაარსით თუ აქამდე ჩვენთვის უცნობ კონტექსტში მოქცევის გამო: — თავისთავად ნიშნავს იმას, რომ ხელოვანი უხვევს ჩვეული და, ამდენად, უჩვე გატყეპილი გზიდან, ე. ი. არღვევს სიტყვიერა მასალის მოწოდების ადრინდელ ფორმას. უეჭველია, სტილისტური ანალიზი იმასაც გულისხმობს, რომ ამ თვალსაზრისითაც იქნეს შეაოწმებელი გ. ლეონიძის „ფორთოხალა“. ეს პოემა არ გამოირჩევა შედარებათა და მეტაფორათა სიუხვით. უფრო მეტად ითქმის ეს მეტაფორათა შესახებ. პოეტური ძალის მხრივ აქ ჩვენს კურადღებას მხოლოდ ორი შექმდეგი მეტაფორა იქცევის:

ა) „ღამე, როცა ხლვა დაჰკრავდა, დააფენდა მიწას ფაფარს“ (სტრ. 23) და ბ) „ქარიშხალი მუჟა საფლავს დასწვდა, ჰუანტავს ბრწყალით...“ (სტრ. 39).

ამ პოემაში მოწოდებულ შედარებათაგან თუ მინცდამინც სიასლის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს შედარება — „როგორც ზამთრის საკადული, გაიყინა მისი (ფორთოხალას) ტანი“ (სტრ. 37). ანდა შედარება — „დატრიალდი, როგორც ჯარა, როგორც კარგი პეიტარი“ (სტრ. 20), სამაგიეროდ, იგივე აღარ ითქმის შემდეგს შედარებებზე:

ა) „შენ დარბოდი ამ ხლვის პირად, თითქო ნუკრი გამომფრთხალა“ (სტრ. 3), ბ) „როგორც მთის წყალში ნაფორტი ჩანჩქერის ქაფში რწეული, ფერხულში ისე დარბოდი სიმღერით ყელმოქცეული“ (სტრ. 15),

გ) „დაფუსფუსებდი მთელი დღე, როგორც მეთაფლე ფუტკარი“ (სტრ. 23), დ) „...ფორთოხალა ქალი... გაჰქარა, როგორც გადარეკილ ვარსკვლავების კვალი“ (სტრ. 38). ე) (ფორთოხალა) „ჩამოცვივდა, გაიფანტა (ვიც). ვით ყაყაჩოს ხალი“ (სტრ. 37).

მკითხველისათვის ეს შედარებანი სიასლის ნიშნებს შეიცავენ, ისინი მათი ავტორის ორიგინალობაზე მიუთითებენ, მიგნებულ და, ამასთანავე, გაუკვეთელ შედარებებს წარმოადგენენ. მართლაც, ხლვისპირას ზორბენალი ქალიშვილის შედარება გამომფრთხალ ნუკრთან, ფერხულში ჩაბმულ ფორთოხალას შედარება ჩანჩქერის ქაფში რწეულ ნაფორტთან, ფორთოხალას სიკვდილის შედარება გადარეკილი ვარსკვლავებთან კვალთან ანდა

ყაყაჩოს ხალის გაფანტვასთან — მოზღუნაო და ოსტა-
ტური შედარებებია და ისინი კარვად ემსახურებან იმ ამოცანას,
რომ შეიქმნას ფორთოხალას ნამდვილი პოეტური სახე.

მაოლოდ ამ პოემის მიხედვით თუ ვიპსკვლევთ, გაცილებით
უფრო ფართოდ და ნკაფიოდ არის წარმოდგენილი. გ. ლეონიძის
პოეტური ძალა და ინდივიდუალობა ეპითეტების სვეროში. აქ,
ამ სვეროში, გ. ლეონიძე არ ზოგავს პოეტურ ნერვისას ისეთი
სამყაროს შესაქმნელად, რომელიც თავისი ორიგინალობით დაიმ-
სახურებს მკითხველის ყურადღებას. ეს სრულიად არ ნიშნავს
იმას, რომ გ. ლეონიძის „ფორთოხალაში“ ადვილი არა აქვს
განმტკიცებულსა და ე. წ. მუღმივ ეპითეტებს. არა, ასეთი ეპითე-
ტებიც გვახდება აქ, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ გ. ლეონიძე
საგანგებოდ შიისწრაფვის ისეთი ეპითეტების მოწოდებისაკენ,
რომლებიც უჩვეულონის შთაბეჭდილებას გაძლიერებენ.

მკითხველი სრულიად ჩვეულებრივ და განმტკიცებულ ეპითე-
ტებად თვლის, როდესაც გ. ლეონიძის ამ პოემაში კითხულობს:
„უერი ედო ყვითელ-მწვანე“ (სტრ. 6); „უყვებოდა
მოგ რძო ზღაპარს“ (სტრ. 29), „მწარე დღეებს“, „მწარ
ტანჯვაში“ (სტრ. 35), „ცხოვრებას... სულ მწარეს“
სტრ. 43), „ტკბილ ცხოვრებას საამურსა“ (სტრ. 60),
„ჩუმად მგდარი“ (სტრ. 62), „ქღერა მაიარული“ (სტრ.
64), „მხიარული გაზაფხული“ (სტრ. 15), „გულდაშვვა-
რი... გულმკვდარი ფორთოხალა“ (სტრ. 71), „ტკბილო
დღედავ“ (სტრ. 75), „შავ შაბდალს“, „ვააუწებულ თავ-
საფარს“ (სტრ. 85) და მისთ.

ეს ეპითეტები მკითხველსათვის არავითარ მოულოდნელობას
ალარ შეიცავენ; არჩებათად, ჩვენთვის ისინი უკვე აქიოზა
მეტყველებითი ფორმების გამოჩენას წარმოადგენენ. მაკრამ
განსაკუთრებული სურათთა, როდესაც გ. ლეონიძის ამ პოემაში,
ჩამოთვლად ეპითეტთა გვერდით, შეიძენიარ ეპითეტთა დად
რაოდენობას ვხედავთ: „ბერწი მიწა“ (სტრ. 8), „წიბ ზღვა
დულდა უზარფუშო“ (სტრ. 10), „დიდნაშენი, დიდნა-
გები, ტალღა...“ (სტრ. 11), „თმაში ვარდებგაბანდუ-
ლი... ყელყარყარა“ (ფორთოხალა) (სტრ. 41), „ასნაკე-
ცი სიღარიბე“ (სტრ. 23), „გრძელი ნახლი — ფრთა-
ფარფარა“ (სტრ. 42), „შენს ცხოვრებას უმთენა-
როს... გაუთაფლავს“ (სტრ. 43), „დასდგი ივაეები
რძეგამდინარე მიწისა“ (სტრ. 55) და ა. შ.

ამ მაგალითებიდან ჩანს, რომ პოეტს ეპითეტთა ისეთ წრეში შევყავართ, რომელიც დიდად გამოირჩევა გაერცელებული ეპითეტების სამყაროდან. აქ იგრძნობა ეპითეტთა არა მარტო სიახლე, არაჰელ ამ სიახლისაჲენ საგანგებო მისწრაფებაც (ბერწი—მიწა, დიდნაშენი. დიდნაგები — ტალღა...), ეს უკანასკნელი გარემოება კიდევ უფრო ამკვეთრებს ფიქსირებულ ფორმათაგან გადასვევს, მათი დარღვევის ტენდენციას.

აქვე ერთი დამატებითი შენიშვნაც. გ. ლეონიძე ხშირად ერთი ეპითეტით არ კმაყოფილდება, იგი ეპითეტთა მთელ წყებას იძლევა; ნისთვის. დამახასიათებელია ეპითეტთა მოწოდება ერთ-მეორეზე აცმული სახით, მაგალითად, ასე: „...და გ ტ ვ ე ს ა მ ტ ვ ე რ ე ბ უ ლ ი, უ რ თ ე ლ ო, უ ხ ვ ა ვ ო, უ შ ე ნ ი, კ ო ბ ე ბ ჩ ა ტ ი რ ე ბ უ ლ ი“ (სტრ. 51), ამ ეპითეტთაგან ზოგი გაუცვლელი ეპითეტია, მაგრამ— და ახლა ესაა აღნიშვნის საგანი— მათ ზორის (ოქცეულია უკვე განმტკიცებული ეპითეტებიც, რომლებიც ცნობილად ახალ კონტექსტში მოქცევის გამო თვითონაც ახლებურად გამოიყურებიან. ასეთ შთაბეჭდილებას ატენს ჩვენზე, მაგალითად, შენდგვი სტრიქონები. მწერალი ამბობს, რომ ფორთოხალა იყო „თმაში ეარდებგაბანდული, მხიარული, ყელყარყარა“ (სტრ. 4). თუ ფორთოხალას დასახასიათებლად პირდაპირ იქნებოდა დასმული მხოლოდ ეპითეტი — მხიარული, ცხადია, ეს ეპითეტი ვერ მიაღწევდა ისეთ ეფექტს, როგორსაც ის შემოგადმოცემულ კონტექსტში აღწევს. ანალოგიური ვითარებაა მაშინაც, როდესაც გ. ლეონიძე წერს: „შენს ცხოვრებას უმთენაროს, სულ მწაოეს და გაუთაფლავს“ (სტრ. 43). „მწარეს“ გამოყენება ცნობრების ეპითეტად, რასაკვირველია, არავითარ სიახლეს არ შეიცავს, მაგრამ მას, ამ ჩვეულებრივ ეპითეტსაც, უკვე სიახლის იერი აქვს წებნილი იმის წყალობით, რომ თავისებურ ეპითეტთა — უ მ თ ე ნ ა რ ო ს ა და გა უ თ ა ფ ლ ა ვ ი ს — წრეშია მოქცეული.

§ 232. გ. ლეონიძის ეს პოეზია თავიდან ბოლომდე პოეტური მკვირვრეტყველების განოხატულებაა: მწერალი ცდილობს ისეთი გამოთქმებით აავსოს თხზულება, რომლებმაც მკითხველზე დიდი შთაბეჭდილება უნდა მოახდინონ, მისი გაოცება უნდა გამოიწვიონ. როგორც ჩანს, გ. ლეონიძეს ამ მიზნითაც აქვს შეორჩეული მაღალ-დარდოვანი თუ ამაღლებული მეტყველებითი ტონი და ბეჯითადაც იცავს მას მთელი ნაწარმოების მანძილზე. მაგრამ ამ პოემაში არის წებნილება, როდესაც ჩვენ ერთგვარ პროზაიზმს ვხვდებით. გ. ლეონიძე წერს: „ყველას სჯობდი შენს ნეზობელს, ამ ცხოვრების კალაპოტში“ (სტრ. 21). გამოთქმას — „ამ

ცხოვრების კალაპოტში“ დისონანსი შეაქვს მთელ ნაწარ-
მოებში: ის არ ეგუება თაბულების პოეტურ დინებას. შეიძლება
ეს მიზანშეწონილ სტილისტურ სერადაც მიგვეჩიოდნენ, თუ პოეტი
შეშველად კი არ მოგვაწოდებდა ამ პროსაინსს, არამედ საგანკე-
ბოდ აღნიშნავდა წის ამგვარობას. ასეთი „თვითაღნიშვნის“ შემ-
თხვევაში უკვე შენელებოდა „ცხოვრების კალაპოტის“ შეუ-
ფერებლობის განცდა ნაწარმოების საერთო ტონთან და ხაზი გა-
ესმებოდა წის სტილისტურ მნიშვნელობას, როგორც ეს ხდება,
როცა, მაგალითად, ჰუშკინი ამბობს: „Я снова жизни полн —
такое мой организм (извольте мне простить ненужный
прозаизм)“¹.

§ 258. ასეთნაირად წარმოგვიდგება გ. ლეონიძის ამ პოემაში
მეტყველების იმ ორი ძირითადი ტენდენციის მოქმედება, რომელ-
თაგან ერთი ფიქსირებული ფორმის გამეორებას გამოხატავს, ხო-
ლო მეორე ამდაგვარ ფორმათა დარღვევისაკენაა მიმართული.

რასაკვირველია, წათი მოქმედების დასაბასათებლად კიდევ
შეიძლება სხვა მომენტების აღნიშვნაც. მაგალითად, იმისა, თუ
როგორ არის აქ ერთიმეორესთან დაკავშირებული პოეტის ლირი-
კული სწრაფვა თხრობასთან პერსონაჟის მოქმედების შესაბამ

¹ А. С. Пушкин. „Осень (отрывок)“. Полн. собр. соч., Академия, 1936. т. II, стр. 67. გ. ლეონიძის სტრაქონაჟან პროსაინსსს შთაბეჭდილება
ტოვებს შემდეგი მაგალითები:

„როცა გრავაჯან ხალხები, თითქოს ცაქვის ხეს ფუტურები,
იმ დღეს შეკადფ პირქადად. ის დღე მკანა განსაკეთებოთ“
(ეპოტომეული, გვ. 29).

„აბლაგბრდული, ლაშანი. გულჩინა და კრისკალიციით...“ (იქვე, გვ. 31).
„შემომეყუთა აღაზნის ველი და რომ შეეებ დე დანამდეკილებით ბელა
ოტნებით წაიარბაცა...“ (იქვე, გვ. 162).

„დღევანდელი დღის ქასუა-შკებლო, ჩაასუ სიტყვა-ტყუა ტყუაში“
(იქვე, გვ. 235).

გ. ლეონიძის შემოქმედებაში ასეთი შემთხვევები იშვიათია. მაგრამ პანცე
შეიმჩნევა და განსაკუთრებით სწორედ იმატომ შეიძინე, რომ იშვიათია. ამასთან
დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ გოგოლი, რომელიც ქუთუყას მკერ „ოჯი-
სვას“ თარგმნის გაბო ამბობდა, რომ დახვეწილ თხზულებაში ოქტაჟი დააკვა-
ნების შემთხვევა კი თვალში გვექვით. გოგოლი წერს, რომ „Жизнь сравни-
вается с повестью справедливо эти соринки с бумажками, которые стали бы
валиться в великомерно убранный кошелек, где им сие не место и не место не
кала, начавшая от потолка до паркета; всякий необходимый прежде всего
увидит эти бумажки, и только потом же самому, потому бы он их вовсе
не приметил в неприбранной, нечистой комнате“ („Русские писатели о
языке“, Сов. писатель, 1954, стр. 181).

როგორ მონაწილეობს ამ პოემაში თვით ავტორი, ე. ი. როგორ ლაპარაკობს იგი თავის გრძნობებსა და განცდებზე, როგორი თანმიმდევრობა და სისრულეა დაცული ამბავთა განვითარებაში და ა. შ. და ა. შ. მაგრამ ამ მომენტთა განხილვაც ზემოთ უკვე აღნიშნულ საკითხებზე მსჯელობის ანალოგიურად წარიმართება და ამიტომ ჩვენ ეს აუცილებლად აღარ მიგვაჩნია.

§ 254. სანაგებროდ, არის ერთი საკითხი, რომელიც ცალკე განიყოფას მოითხოვს. ეს საკითხი „ფორთოხალაში“ მოწოდებული ხატების თავისებურებას წეებება.

ჩვენი მწერლობის ისტორიაში იყო ერთი პოეტი, რომელმაც არაჩვეულებრივად ნძაფრი მხედველობრივი ხატები შექმნა. ეს იყო ვაჟა-ფშაველა. სწორედ მან წამოსწია წინა პლანზე მხედველობითი შეგრძნება და ამ ნიშნით უღებოთ არა მარტო აიყოლია სხვა მწერლები, არამედ ლიტერატურაში სხვადასხვა შეგრძნების დანახვად რებლად გახსნა გზა: მას შემდეგ, რაც ვაჟას მაგალითზე ჩვენს მწერლობაში საეხებოთ გაცნობიერებულ იქნა მხედველობითს წეგრძნებაზე აღმოცენებულ სახეთა მხატვრული ლირებულება, ერთი ნაბიჯის გადადგმა-ლა იყო საკმარისი, რათა ამავე მიზნისათვის სხვა წეგრძნებაც ყოფილიყო გამოყენებული. ჩვენი აზრით, ყველაზე უფრო მკაფიოდ ასეთი ნაბიჯის მნიშვნელობა გამოხატულია გ. ლეონიძის წემოქმედებაში.

იმ პოემაში, რომელიც ჩვენი ახლანდელი დაკვირვების საგანს წარმოადგენს, ძრავალი მხედველობითი ხატია. გ. ლეონიძისათვის ზღვის ნიაფი—ერთი ბეწვაა („ერთი ბეწვა ზღვის ნიაფი...“ სტრ. 1), ზღვის ნიაფი—თოლიაა და, პირიქით, თოლიას, ზღვის ნიაფს უწოდებს (სტრ. 40), ფორთოხალა—ლერწამტანაა („ამ თხემლებქვეშ აბარია... ლერწამტანა“—სტრ. 41), მისი სიღარიბე—„ასნაკეცი სიღარიბეა“ (სტრ. 28); გ. ლეონიძე ანნობს, რომ ფორთოხალას ქმარი „ტალღას სჭრიდა ფარაფარა“ (სტრ. 28), ხოლო ზღვა კი ღამე „დააფენდა მიწას ფაფარას“ (სტრ. 29)...

ყველაფერი ეს მოწმობს, რომ გ. ლეონიძის ეს პოემა მრავალ მხედველობითს ხატს შეიცავს. მაგრამ ჩვენთვის ამჟამად მთავარია ის, რომ გ. ლეონიძის წემოქმედებაში ძალიან მკაფიო ხატოვანება სხვა წეგრძნებათა ნიადაგზეც არის აღმოცენებული. სახელდობრ, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს სუნისა და გემოს შეგრძნებები.

ცნობილია, რომ სუნისა და გემოს შეგრძნებები ერთიანორესთან მიკიდროდ არის დაკავშირებული. ამიტონაა, რომ მეტყველებს

სვეროში ხშირად ისინი ერთიმეორის გვერდით დგანან და ერთ-მანეთს კიდევ ენაცვლებიან¹. როდესაც ხელოვნებისათვის ამ შეგრძნებათა ღირებულებაზე ლაპარაკობენ, მსუფთაობაში სრულიადაც ის არა აქვთ, რომ ხელოვანი მათ ვიტალკუ მოთხოვნილებათა გამომხატველად თვლის და ამ მნიშვნელობით იყენებს. ცნობილია, რომ გამოთქმა „ტკბილი კაცი“, „ტკბილი ხმა“, „ტკბილი სიტყვა“, „მსუფე ფერი“, „მწარე ხეყდრი“ და მისთანანი, — მართლაც, კაცის, ხმის ან სიტყვის სიტკბო-სიმწარეს ანდა ფერის ნოყიერებას კი არ აღნიშნავს, არამედ მათდამი გარკვეულ მიმართებას გამოიხატავს, სუბიექტის თვალსაზრისით მათ ემოციურ შეფასებას გუბყვას. ეს შეგრძნებები ერთობ სუბიექტურ ხასიათს ატარებენ და დიდ ემოციურ-გამომხატველობითს შესაძლებლობას შეიცავენ. სათანადო შემთხვევებში ამ შეგრძნებათა გამომხატველ სიტყვათა გამოყენებითაც აღწევს ხელოვანი ესთეტიკური ტკბობის ძალად დონეს. ამ რიგის გამოთქმები ძალიან გავრცელებულია — საერთოდ და, კერძოდ — მხატვრულ ლიტერატურაში. მაგრამ, ჩვეულებრივ, ეს ისეთი გამოთქმებია, რომლებიც უკვე განსტკიცებული და დამკვიდრებულია ყოველდღიურ მეტყველებაში და სწორედ ამიტომ მათ ორიგინალობასაც იმდენად ვეღარ ვგრძნობთ.

ზემოაღნიშნულის მიხედვით, ჩვენთვის აშკარად იმა აქვს არსებითი მნიშვნელობა, რომ მხატვრული სიტყვის სვეროში ხშირია შემთხვევა, როდესაც ამ შეგრძნებათა საფუძველზე და მათი წყალობითაა შექმნილი მხატვრული სახე. ქართველ პოეტთაგან ამ მიმართულებით, პირველ ყოვლისა, ჩვენ შეგვიძლია ვ. ლეონიძე დავასახელოთ. მის ერთ-ერთ პოეტურ თავისებურებად და ღირსებად ჩვენ ის მიგვაჩნია, რომ, ხალხური მეტყველებისა და მხატვრული ლიტერატურის ტრადიციათა გათვალისწინებით, მან შეძლო ორიგინალური და მაღალმხატვრული ხატების შექმნა სწორედ იმ მონაცემთა მომარჯვების გზით, რომლებიც გემოსა და სუნის შეგრძნებათა წიაღში მოიპოვა.

გ. ლეონიძის „ფორთხალაში“ საკმაო რაოდენობით გვხვდება ისეთი სტროფები, რომლებშიც გაბატონებული მნიშვნელობა სწორედ გემოსა და სუნის შეგრძნებებს უკავია. პოეტს მოხდენილად აქვს გამომეტყველებული ამ შეგრძნებათა წამყვანი როლი ნოყიერთი ხატის ჩამოყალიბების პროცესისათვის. მაგალითად, როდესაც მას

¹ ამის შესახებ იხ. მაგალითად, С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии, М. 1946, стр. 171—177. დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, თბილისი, 1940, გვ. 224—225.

სურს გეინკენოს კოლხიდის აღრინდელი სახე, იგი ამბობს, რომ იქ „ღამამალ წყლებზე“ თამაშობდა „წვიმის ბუშტი“ და რომ იქ „საშმიანი ოქსივარი“ იღვა (სტრ. 6, 8); გ. ლეონიძე, ძველი ცაივრების ეპითეტად ჩვეულებრივი „მწარეს“ გარდა, „გაუთაფლავეს“ იუენებს (სტრ. 43) და ამ გემოს შეგრძნებით ქმნის წარმოდგენას სის შესახებ; იგი ჩვენს მიწას „რძეგამდინარეს“ უწოდებს (სტრ. 55), თითქოს მას გემოს უსინჯავდეს. ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა ისიც, რომ პოეტი მინდლამინც ისეთ სახელზე შეჩერდა, როგორცა ფორთოხალა: ამ სიტყვაში ხომ, ფერას გარდა, სუნია და გემოს შეგრძნებებია გაერთიანებული და, მანასადაჰე, უკვე თვით ასეთი სახელის შერჩევა მიუთითებს, რომ გ. ლეონიძეს სწორედ ეს შეკრსნებები აქვს გამოტანილი წინა პლანზე.

§ 256. ასეთია გ. ლეონიძის „ფორთოხალას“ სატოეანების ერთი — და, ჩვენი აზრით, ძალიან მნიშვნელოვანი — წყარო. რასაკვირველია, არ შეიძლება იმის თქმა, რომ გ. ლეონიძე ამ მხრივ — საეროდ, და, კერძოდ — ჩვენს ლიტერატურაში სულ მარტო იდგეს, მაგრამ აღსანიშნავი ისაა, რომ განსაკუთრებით მას გადააქვს აქცენტი გემოსა და სუნის შეგრძნებებზე და საეარაუდებელია, რომ ამით გამოირჩევა ის სხვა პოეტებისაგან. ასეთ ვარაუდს კი, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, გ. ლეონიძის სხვა თხზულებებზე დაკვირვებაც აძარტლებს.

§ 256. აქამდე ჩვენ მხოლოდ „ფორთოხალას“ სტილს ვეხებოდით. მაგრამ საკითხაეია: რამდენად დაბახასიათეულია გ. ლეონიძის მთელი შემოქმედებისათვის ის სტილი, რომელიც „ფორთოხალაში“ შედარდება? შეიძლება თუ არა გ. ლეონიძის მთელ პოეზიაზე გავავრკელოთ ის, რაც „ფორთოხალას“ შესახებ ითქვა?

რასაკვირველია, გ. ლეონიძის მთელი შემოქმედების სტილისტიკური განსილვის შემოსვევში ისეაი მხარეებიც აღსაჩნდება, რომელთა შესახებაც ეს პოემა არ იძლევა დამაჯერებელი მსჯელობის შესაძლებლობას, მაგრამ ჩვენს ამჟამინდელ ამოცანას იმის აღნიშვნა შეადგენს, რაც სტილისტურად აახლოებს, აშკავებს და აერთიანებს „ფორთოხალას“ და გ. ლეონიძის სხვა თხზულებებს. ამ მიმართულებითაც ჩვენ არა უველა, არამედ ზოგიერთ მომენტზე შეეჩერდებით.

§ 257. „ფორთოხალაში“, ისევე როგორც სხვა აღრინდელ თუ მოგვიანებით შექმნილ თხზულებებში, გ. ლეონიძე დიდ ინტერესს იჩენს სიტყვაქმნადობისადმი. მისი პოეზია სავევა შედგენილი და ნაწარმოები სიტყვებითა და გამოთქმებით. გ. ლეონიძისათვის

ჩვეულებრივია „პირწყრომით ალავარდნილი“, „ხელ-
დროძიანი“, „გულდამერცხლებული“, „გულ-ცეცხ-
ლი“, „ხალხმრავალი“, „გულამოკირული“, „არწივ-
თვალეზა“, „ოხერ-მოხეტე“, „შვილიდარი“ და „ენა-
მრავალი“; გ. ლეონიძისათვის დაშაასათებელია ფორმები
„მრისხვალი“, „მხილვარი“, „მხსოვარი“, „მნატვრე-
ლი“, და „მწვიმარი“. მაგრამ განსაკუთრებით ძვირფასია ჩვენი
პოეტისათვის მიმღეობები. ამ მხრივ იგი პირდაპირ არაჩვეულებ-
რივ სიუხვეს იჩენს და მკითხველს აყრის: ნასახლჩობლარი—
ნამამაცარი—ნაციმიციმარი და ნარიცხვი, მამაკა-
ცარი—ნათამამარი—ნამიწისძვრალი—ნამარგალი-
ტი—ნაბურთალევი—ნათრენალი და ნასოროტალი,
ნალოდინარი—ნასაღამური—მანახშირალი—ნამავე-
დღევაარი—ნასხვისარი—ნამოგონარი და ა. შ. და ა. შ.

ასეთია გ. ლეონიძის სხვა ნაწარმოებთა პოეტური ლექსიკის
პრსებითი მხარე. როგორც ჩანს, აქაც იგივე უნდა ითქვას, რაც
უკვე აღინიშნა „ფორთოხალას“ ლექსიკის განაიღვისას, ოღონდ
ადრე ნათქვამს იმას დაუშმატებლით, რომ ჩანს რუხადის შენდევ ჩვენს
პოეზიაში შეიძლება არც კი მოიპოვებოდეს სხვა პოეტი, რომელიც
გ. ლეონიძისოდენ ენერგიას ხარჯავდეს მიმღეობათა შექმნისა და
გამოყენებისათვის.

§ 25. ყველაფერი ეს მოწინიშნებს, რომ „ფორთოხალა“ ნამდვი-
ლად იმავე სტილის გამოხატულებაა, რომელიც საერთოდ ახასია-
თებს გ. ლეონიძეს. მაგრამ, გარდა ამისა, შესაძლებელია უფრო
პირდაპირ შესვედრებზე ანუ—უფრო სწორად—„თვითგამოვებათა“
ფაქტებზე მიუთითოთ „ფორთოხალასა“ და სხვა ნაწარმოებებში
ნომარჯვებული ლექსიკის სფეროში. ასე, მაგალითად, პოეზიაში
ფორთოხალა დასასიათებელია, როგორც ყელმალა და
ყელყარყარა. უკვე ამ ყელმალადა-ყელყარყართი
ვცნობთ ჩვენ გ. ლეონიძის სტილს, რადგან ეს საგანგებოდ შეო-
ჩეული და მისი საყვარელი სიტყვებია. ჯერ კიდევ 1930 წელს
დაწერილ ლექსში „სათნოვა“ ვითხულობთ სტრიქონს: „აიო-
ლამაზი მენობელი, შავგვრემანი, ყელმალადა“, ხო-
ლო პოემაში „სამგორი“ ნათქვამია „გახარებით დაიძა-
ხებს ვაშლაქალი, ყელმალადა“. იგივე ითქმის ყელყარ-
ყარას შესახებაც.

გ. ლეონიძე განსაკუთრებით ხშირად აგებს ხატს სიტყვა ჩახ-
ჩახას საშუალებით. ერთგან ფორთოხალა ამბობს „მწე ჩემ
დროსაც ჩახჩახებდაო“ და ამ სიტყვას მსგავს კონტექსტებში

ბეჯითად იმეორებს ჩვენი პოეტი: „ჩახახახებდნენ მზეში — ყველა“ („თბილისური გაზაფხული“), „ჩვენს მზეს ვუყურებთ გაჩახახახებულს“ („წინაპრებს“), „სულ ჩახახახებდეს ოქროს ხვადებად“ („ვაშა სამშობლოს“), „ცა-ატმებით მსხმოიარე, ჩახახახა“ („ნინოწმინდის ღამე“), „ჩახახახდა, აბღღვრილდა მოღალღური, ოქროს თვალი“, „ჩახახახდა სოფლის ღამე!“ („ჩართულია უკვე დენი!“), „ბრწყინავდეს ჩახახახით ძმობის მზე მონავლისა“ („ლესია უკრაინკას ძეგლის გახსნაზე სურამში“), „ისიც ხომ იყო შენებრ ჩახახახა“ („შიო“), „როგორ ჩახახახებს ქართლის ნათელი!“ („სამგორი“).

§ 259. ამასთან დაკავშირებით კიდევ აღსანიშნავია, რომ პოეტი სტილისტურად მსგავს სიტყვაქმნალობას ეტანება. ასე, მაგალითად, გ. ლეონიძის „კონკიძველა“ („მე კი მეცვა — კონკიძველა“) სტილისტურად ისეთივეა, როგორც „ნაბდიძველა“ („ტასტზე ქეჩა გვიფენია ფარდაგი და ნაბდიძველა“). ამგვარი ნიმუშების გადმოცემა კიდევ და კიდევ არის შესაძლებელი, მაგრამ, ვფიქრობთ, ესეც საკმარისია იმის გასათვალისწინებლად, თუ როგორია გ. ლეონიძის პოეტური ლექსიკა, საზოგადოდ, და რამდენად ერთიანია გ. ლეონიძის მთელი შემოქმედების სტილი პოეტური ლექსიკის თვალსაზრისით.

§ 260. „ფორთოხალას“ გარჩევისას აღინიშნა, რომ პოეტი მიისწრაფვის ერთიმეორის გვერდით დასვას ნსგავსფუძიანი თუ ბგერობრივად დამსგავსებული სიტყვები. ეს ტენდენცია მთელ მის შემოქმედებაში მკლავდებდა და ზოგჯერ ისე თვალნათლივ და მკაფიოდ, რომ ბგერებით თანაშის ეფექტსაც კი აღწევს. ასეთ შთაბეჭდილებას ახდენს, მაგალითად, შემდეგი გამოთქმები: „დამტაშებელი ტაშები“ („თბილისის განთიადი“), „ზღვიდან ზღვათამდი ზღვართა დამდებო“ („დიდ თამარს“), „მესხი ვარ! ვანთე მე სხივი, მესსმა შესხმა ვსთქვი ახალი“ („მესხი ვარ!“), „გადაკვალთული კალთებით“ („პოეტის დედა“), მწვანე წნორები თმაგადაწნული“ („ივრის პირად“), „ციაგის ციალს აპყვება შუქი შორეულ შუქურთა“ („კახეთი“), „ნაწვიმარ ნაძვთა ნაწური“ („მეყვარს ლაფვარდის აღმასი“), „როცა ემცვრევა ცვარი ციური“ („რუსთავის ვერხვი“), „და ჩანჩქერების ჩქარი ჩქერები“ („არ გავჩერდები“), „ვენახები პირმზვარენი... შრიალებდნენ ნიგეზნა-

რებში... ფერხვნარები ვერცხლნარევი...“ („სამგორი“), „ავარდა ვარდის აღმური... ასქიმა წარბი წალმური...“ („სამგორი“), „ჯიხვის ჯოგის დაჯახება“ („სამგორი“), „მე სისლს ვეძებ უძიებელს, ვით ირემი ვეძას ეძებს“ („სამგორი“) და ა. შ.

ზემოვადმოცემული მაგალითები თავისთავად მოწმობს, რომ ფიქსირებულ ფორმათა გამგორების ტენდენცია რეალური ძალით მოქმედებს გ. ლეონიძის პოეზიაში და თან იმგვარად, რომ მთელი მისი შემოქმედების ერთიან სტილისტურ სურათს ქმნის. •

§ 261. როგორც უკვე ითქვა, გ. ლეონიძის „ფორთოხალაში“ ძლიერი მხედველობითი ხატები მოიპოვება. რასაკვირველია, ასეთივე ხატები მის სხვა ნაწარმოებებშიც გვხვდება. ასე, მაგალითად, თვალსაჩინო სურათები იწლება ჩვენ წინაშე, როდესაც გ. ლეონიძისთან ვკითხულობთ, რომ „ჩოხა წვიმიისა მეცმევა და ყაბალანი მთვარისა“, „სიკვდილი თავიდან ჰბდი და ჩაბალახებს“, „კუღბა წარამოჰქრის ნისლი“ და ა. შ. მაგრამ, როგორც ზეწოთ აღვნიშნეთ, ეს მხედველობითი ხატები მაინც არ ქმნიან გ. ლეონიძის პოეტურ ორიგინალობას: მისი სიძლიერე უფრო სხვა შეგრძნებათა—გემოსა და სუნის შეგრძნებათა გამომხატველი სიტყვების საფუძველზე აგებულ ხატებში მკლავნდება. ამ გარემოებაზე უკვე მიუუთითეთ „ფორთოხალაზე“ მსჯელობისას და ახლა—მხოლოდ იმის საჩვენებლად, თუ გ. ლეონიძის შემოქმედების რამდენად არსებითი მხარეა წარმოდგენილი ამგვარ დახასიათებაში — მოვიყვანთ გემოსა და სუნის შეგრძნებათა მონაწილეობით წარმომობილი ხატების ზოგიერ ნიმუშს მისი სხვა ნაწერების მიხედვით.

გ. ლეონიძე გემოს შეგრძნებაზე დაყრდნობით ქმნის გაწლილ ხატოვან სურათებს, როდესაც წერს:

საღვინით და შოთის პურით მზე დაადგა ბანებს... იღვიძებენ პოეტები გამოშრალი პირით.

გადეყარა ნარიყალას ნაყრიანი ბური,
ხაში, ხილი და თამიდან ამოყრილი პური.

იყავ გულტკბილი, იყავ პირვარდი, •
იყავ წელნახი, მტრედულ ფრთხილით,
თუ შაქარტუჩა, თვალშვენიერი,
თუ ძუძუმარწყვა და შოლტა ქალი?

—ყინული გიძევს წინ თუ მელანი?
გაშარბათებულ სიტყვებს იგონებ,

„ქა, სიტყვა გულის გასათაფლავი“.

„გაჩვენოთ ხევი, ბარაქა... გადათაფლული ბაღები...“

„შენს პოეზიას მე შემაყვარებს თაფლისმწვეთავი
ისაკიანი“.

„ხულში ვარდი სულ უყვავის, შეთაფლული სიტყვა
იცის“.

„ოლი — მისი ნახევარი, პირზე სიტყვის თაფლმწვე-
თელი“.

„რძე წასდიოდეს შენს მიწას, მაქრის და თაფლის
ღვარები“.

„როცა ვახსუნებ გმირთა სახელებს, ყელი მიტკბება,
თაფლდება სიტყვა“.

„დედა შოთას ლექსს კითხულობს, სიტყვან თაფლი
გაღმონამა“.

„ისევე აქა ხარ და ძმობას სთაფლავ“.

ასევე ხშირად გვხვდება გ. ლეონიძის შემოკმედებაში „ხმა-
ნამწარევი“, „პურტკბილი“, „დატკბილული ხეტია-
ლი“ და მისთ. ერთგან ლეონიძე აწასაც კი ამბობს, რომ ძველ
პოეტებს სამზობლო ლექსის მდინარით სოურწყევთ „და ენაზე-
დაც ოფლი სდენია“.

ასეთივე ძლიერი ხატებია, როდესაც გ. ლეონიძე სუნის შეგრძ-
ნებას წიმართავს:

თბილისი კი ისუნთქავდა და ყნოსავდა ლექსებისა
მზის შუქს გამაკურნელს და ტარბუნის სურნელს

ანდა: ცა ატმებით მსხმოიარე, ჩახჩახა
და გაზაფხულს რძის სუნი ასდიოდა.

ყველაფერი ეს მოწმობს, თუ რაოდენ დიდი ადგილი უკავია
ჩვენი პოეტის ნაწარმოებთა სტილისტურ ქსოვილში გემოსა და
მასთან წმინდროდ დაკავშირებულ სუნის შეგრძნებას: პირდაპირ
უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ გ. ლეონიძეს ჩვენს მწერლობაში
ბადალი არა ჰყავს.

§-233. ზემოაღნიშნული მომენტის საგანგებო გამოყოფას გარ-
კვეული მნიშვნელობა აქვს მწერლის სტილის დასაბასათებლად.
როგორც ცნობილია, — და ეს უკვე აღნიშნული იყო, — გემოსა და
სუნის შეგრძნებები მეტად ინდივიდუალურ ხასიათს ატარებენ და
ამით გამოირჩევიან ისინი მხედველობითი შეგრძნებიდან, რომელიც
როგორც ამბობენ, ადანიანის აღქმას ყველაზე უფრო „გასაგნ-
ბულ“, ობიექტიურულ სახეს აძლევს. უკვე ამის მისხედეთ შეიძ-

ლება ითქვას, რომ ხატების შექმნა გემოსა და სუნის გამომხატველი სიტყვების გზით პოეტური ხილვის ღირიკულ დინებას მოწმობს, აოლო შედევლობითი ხატების წინ წამოწევა, როგორც ამას, მაგალითად, ვაქას შემოქმედებაში ვსედავთ, პოეტური ხატოვნების ეპიკურ წყობასა და ხასიათზე მიუთითებს.

§ 258. ამ ზოგადი მიმობილვიდან ჩანს, რომ სტილისტიკური თვალსაზრისით „ფოროთხალა“ შერწყმულია გ. ლეონიძის სხვა ნაწარმოებებთან: არსებითად, უკანასკნელთა შესახებაც იგივე შეიძლება გაფინეოროთ, რაც „ფოროთხალა“ სტილისტიკური განხილვისას ითქვა; გ. ლეონიძის პოეზია გარკვეული მთლიანობაა, რაც თავს იჩენს ყველა ძირითად ბომენტში — დაწყებული პოეტური ლექსიკიდან და დამთავრებული ხატების შექმნა სერაებით.

§ 259. შაკრამ შეცდომა იქნებოდა გვეჯიქრა, რომ ლეონიძის პოეტური სტილი იმდენად თავიებებურია, რომ მას აღარ ეტყობა სხვა ჩვენი პოეტების, ქართული პოეტური ტრადიციების გავლენის კვალი. რასაკვირველია, ეს ასე არ არის, და არც შეიძლება იყოს. ანოკანა მაოლოდ იმაში მდგონარეობს, რომ გამოვავლანოთ ეს, თუ როგორ ისრუტავს და ებაურება გ. ლეონიძის პოეტური სტილი ჩვენი ლიტერატურის სხვა წარმომადგენელთა პოეტური სტილს. ეს ერთობ რთული და პასუხსაგები საკითხია, და იგი ცალკე და საგანგებო შესწავლას მოითხოვს.

ქართველი ლირიკის ბანეონიპირების ერთი ასპექტი

§ 355. რამდენადაც „ლირიკულის“ შინაარსს მგრძნობიარება წარნართავს, რამდენადაც „ლირიკული“, პირველ ყოვლისა, სწორედ გრძნობებს ეყრდნობა, მათ მოიცავს და მათ განსახიერებას გულისხმობს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართულ ლირიკას დიდი და ხანგრძლივი ისტორია აქვს.

თავი რომ დავანებოთ სასულიერო ლირიკის ძველ ნიჟეშებს, რომელთა შინაარსს რელიგიური გრძნობება შეადგენს¹, გვერდი რომ ავუაროთ ლირიკული ელფების მქონე ალწუთასა და ეპინოიდებს აბოხ წამებასა და გრიგოლ საბატელის ცხოვრებაში,—ისევე როგორც ჩვენს მრავალფეროვან მარტილოლოგიურს ლიტერატურაში,—ლირიკული მომენტების სიუხვით გამოირჩეულ ადგილს ისევ ვეფხისტყაოსანი დაიჭერს. ამის დასადასტურებლად მარტო ნესტანის ცნობილ წერტილზე მითითებაც საკმარისია. მაგრამ ვეფხისტყაოსანსა და ამ სახის სხვა ნაწარმოებებში ლირიზმი არ სცილდება პერსონაჟთა სფეროს, ავტორი მათი განცდების ლირიკულ დაბასიათებას ევაწვდის და თავს არიდებს მათდამი საკუთარი მიმართების უშუალო გამომჟღავნებას; იგი „სხვათა“ გრძნობებზე მოგვითხრობს და მთელი მისი ძალა ამ „სხვათა განცდების“ წვდომაზე და ოსტატურ გადმოცემაში მდგომარეობს. ამ თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას, რომ ასეთ თხზულებებში ლირიკულია პერსონაჟი და არა ავტორი, სულიერი მღელვარება პერსონაჟის საკუთრებაა და არა ავტორისა, რომელიც აკვირდება ამ მღელვარებას და თავის მიწანს მხოლოდ მისი გადმოცემით ფარავს.

ამა თუ იმ ამბის თხრობისას, შემდგომი ხანის ჩვენი მწერლების მრავალ თხზულებაში უფრო და უფრო მეტ პიროვნულ მღელვარებას ვაჩვენებთ. ასეთია, მაგალითად, თეიმურაზ პირველის ქე-

¹ იხ. პ. ინგოროყვა, ძველი ქართული საეკლესიო ჰოვბია, 1913; კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, 1941 წ.

თე ვ ა ნ ი ა ნ ი, დავ. გურამიშვილის ქართლის ქირი, იოსებ თბილელის დიდმოურავიანი და ბევრი სხვა ნაწარმოები. მაგრამ ეს პიროვნული ელემენტი, ავტორის პიროვნული მღელვარება გადმოსაცემი ამბის მაინც მსოლოდ თანმხლები მოწენტი, რომლის თავისთავადი ღირებულების ცნობიერება ჯერ კიდევ ჩანასახის ფორმით არის მოწოდებული. ასეთ შემთხვევებში, ავტორის პერსონალურ-გრძნობითი ელემენტები ნხოლოდ შეტანილია სიუჟეტის განვითარებაში, ის ამბიდან ერთგვარ გადახვევას წარმოადგენს და გვევლინება არა როგორც საუბრელო ანდა გადმოცემული ამბის მოტივი, არანედ როგორც შედეგი არსებული გარღვითარებისა, ე. ი. როგორც მეორეული მოვლენა. ასე, მაგალითად, როდესაც დავ. გურამიშვილი წერს „რა ძალიან გული მტკივა, მაჭრჯოლებს და ტანში მზარავს“, ჩვენ ავტორის ხელშესახებ, პირდაპირ გასაგებებულ გრძნობასთან გვაქვს საქმე. მაგრამ ის, რაც ამ სტრიქონს უძღვის და ახლავს უფრო ზოგადი დიდაქტიკა და ეს სტრიქონი მხოლოდ ამ დიდაქტიკის ამონაზარღია ანუ ერთგვარი ამოხურცული ადგილია ამბის თხრობის ფაქიზ ქსოვილზე.

ასეთი განსახიერება სავეებში ნათელა მხატვრული გზაა, რამდენადაც სინანდლილში პირველადი შეიძლება იყოს მხოლოდ ფართოდ გაგებული ვითარება, რომელიც ამა თუ იმ გრძნობითი დამოკიდებულების წარმოშობას განსაზღვრავს.

ლირიზმის გამოჩეღაღებებისა და განხორციელებების ძალიან ბუნებრივ ფორმას ავტობიოგრაფიული ჟანრის თხზულება წარმოადგენს. უკეთ, ლირიკული ტენდენცია, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ ჟანრს ირჩევს და იგუებს, რადგან განუსხვისებელი სახით გრძნობა მაშინ უფრო შეიძლება იქნეს მოცემული, როდესაც ის თავისი პირველადი წყაროდან, თვით მთხრობელიდან მომდინარეობს. ამიტომ, რომ საზოგადოდ და კერძოდ ჩვენს მწერლობაშიც ლირიკული ნაკადი მაშინ უფრო ძლიერად ჩანს, როდესაც ხელოვანის ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებს ვეცნობით. ასეთ შემთხვევაში, ნაწარმოების ცენტრში შეუწილბავად თვით მწერლის პიროვნება ანდა მისი სანაცლო პერსონაჟი დგას, რომელსაც მოვლენათადმი თავისი მიმართება ნაირ-ნაირად შეუძლია გამოხატოს. მეორე მხრივ, ავტობიოგრაფიულ პლანში დაწერილი ნაწარმოებისათვის იმთავითვე საინტერესოა არა მარტო გარემოვლენათა განვითარების სურათი, არამედ ისიც, — და უფრო მეტად ისიც, — თუ როგორ განიცდის ამ მოვლენებს თვით სუბიექტი. უამისოდ ჩვენ საქმე გვექნებოდა არა ავტორის ბიოგრაფიასთან, არამედ ავტორის გა-

რეშე მიმდინარე მოვლენების აღწერასთან. ამ თვალსაზრისით, ლირიზმი ერთი უშუალო გამოხატულებაა იმ დიდი სოციალური მოძრაობისა, რომელიც ცნობს პიროვნების განცდათა ღირებულებას, მისი გრძობების საზოგადოებრივ ფასს და ამ გრძობათა დახასიათების მხატვრულ მნიშვნელობას. ამ დროიდან იმ განცდებმა, რომლებიც პიროვნებას გააჩნდა, მაგრამ აქამდე არ იყო მიჩნეული ლიტერატურულ-მხატვრული განსახიერების ღირსად, განცდებმა, რომელთაც ადამიანი თავის თავშივე მარბავდა და არ ამხეურებდა, პირველ პლანზე წამოიწიეს და პიროვნების შინაგან სიმდიდრეზე მიმთითებლად იქცნენ. ამიერიდან გაეხსნა გზა ლირიზმით აღბეჭდილი ეპისტოლარული ხასიათის თხზულებებს და საზოგადოებრივ თავისი გემოვნების დასახვეწად ამ რიგის თხზულებებს დაეწაფა. ამიერიდან ავტორის დინჯ თხრობაში მღელვარება შეიჭრა, მაყურებლიდან ადამიანი გადაიქცა ამბავთა დინების ცოცხალ მონაწილედ—და არა მარტო მონაწილედ, არამედ ამ დინების წამყვან ძალადაც. საინტერესო იყო არა მარტო ის, რაც გარეთ მოხდა, არამედ უფრო ის, რაც ადამიანს, როგორც განმცდელ სუბიექტს, გადახდა, ე. ი. ის, თუ როგორ განიცდა ვითარება ამა თუ იმ პიროვნებამ თავისი ცხოვრების სხვადასხვა საფეხურზე.

ამგვარმა მიდგომამ დიდად გააფართოვა ის სამყარო, რომელიც ხელოვანთა ასახვის წყაროსაც წარმოადგენდა და საგანსაც. ამით ხელოვნებამ მრავალფეროვან შინაარსს მიაგნო, — რადგან მრავალფეროვანია ცოცხალ ინდივიდუუმთა საქარო, — და თავისათვის პირდაპირ დაუღვევლი საზრდო აღმოაჩინა.

ამგვარად, ლიტერატურის განვითარების ერთი და ისტორიულად უმნიშვნელოვანესი ფაქტი იმაში მდგომარეობს, რომ ამბის, გარეეთარების ამსახველ სფეროში პიროვნების განცდები შემოიჭრა, რამაც ნაირნაირი სხივი მოუინა და სხვადასხვაგვარად გააშუქა ამბებიცა და მათდამი მიმართებაც. ეს პროცესი თხზულებაში გამოყვანილ პერსონაჟთა განცდების დახასიათებით დაიწყო, შემდგომ ამას იმ გრძობათა ჩართვა დაემატა, რომლებიც ავტორს უჩნდებოდა, ხოლო უფრო მოგვიანებით კი, — და განსაკუთრებით უან-ჟაკ რუსოს დროიდან, — ამ გრძობათა უშუალო გადმოშლის ტრადიცია არაჩვეულებრივად გავრცელდა.

§ 256. ქართულ მწერლობაში ავტორის პიროვნული განცდებისადმი ყურადღება უფრო და უფრო გაძლიერდა ე. წ. ჯალორძინების პერიოდიდან, როდესაც პიროვნების ბიოგრაფიამ ქვეყნის ისტორიის გამოხატვის ფუნქციაც კი იკისრა. მაგრამ ამ ხანაშიც ავ.
20. გო. კიკნაძე

ტორები საკუთარ გრძნობებზე მხოლოდ შემოვლილი გზით, ე. ი. ერთგვარი მობოლიშებით გვიამბობენ, რადგან მათი მხედველობის ცენტრში ისევე ამბავი დგას და პოეტები სწორედ ამით ამართლებენ თხრობას თავიანთ განცდებსა და, საერთოდ, მთელ სულიერ ცხოვრებაზე. ასეთნაირია, მაგალითად, ლირიკა თეიმურაზ პირველისა, არჩილ მეფისა, ვახტანგ VI-ისა და დავ. გურამიშვილისა. მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ჩვენი „აღორძინების ხანის“ ლირიკა მაინც ავტორის პიროვნების აქტუალიზაციას მოწმობს იმ აზრით, რომ, ამბის გარდა, გარკვეული მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული საკუთარი გრძნობების გადმოცემას. ამ მხრივ ძველი დროის პოეტთაგან ლირიზმის ნიშნით ყველაზე უფრო თვალსაჩინოა ალბექდილი ბესარიონ გაბაშვილის მთელი შემოქმედება. მისი სახელმძღვანელო ტანო ტატანო, დედოფალს ანა-ზედ და განსაკუთრებით სევდის ბალი ავტორის ღრმადპიროვნულ გრძნობებს გვაწვდის. მაგრამ პირველ ორ ლექსში ეს გრძნობები ობიექტის მოქნიბლველობით არის ახსნილი და განმარტებული, ხოლო მესამე ლექსი კი მათგან იმით გამოირჩევა, რომ სევდის ბალს უკვე „შენაღონებმა“ პოეტმა მიაშურა. რათა ვარდის კონები დაეკრიფა. ასე, რომ, თუ ტანო ტატანოსა და ანა-ზედ გრძნობათა გამოწვევის ობიექტური მიზეზებია დასახელებული, სევდის ბალში გამოსავალ წერტილად თვით გრძნობა არის მიჩნეული და ის განსაზღვრავს მთელი ლექსის მიმდინარეობის ტონსა და ფარგლებს. ბესიკის ეს ლექსი ლირიზმის ნამდვილი გამოხატულებაა, რამდენადაც მწერალი საკუთრივ გრძნობას, კერძოდ, სევდას ასახავს და ამ გრძნობის შესაბამის მოქმედებას გვიჩვენებს. მაგრამ ისი აღსანიშნავია, რომ ბესიკის ლექსებში პოეტის გრძნობათა ფარგლები მაინცდამაინც არ სცილდება ვიწრო პიროვნულ სფეროს, ისინი თითქოს ამ სფეროსთან არიან მიჯაჭვულნი და ჯერ კიდევ არ არის გადატანილი აქცენტი მათს გავრცელებაზე საზოგადოებაში, ე. ი. ნაჩვენები არ არის ამ გრძნობათა საზოგადოებრივი ღირებულება. ამასთანავე, აქ პოეტი არაფერს არ მალავს და ისე გაშიშვლებულად მოგვითხრობს თავის განცდებზე, რომ ამ განცდების სააშკარაოზე გამოტანით ანელებს თავისი ლირიკის ინტიმურობის შთაბეჭდილებას. ამიტომ ბესიკის ლირიკა შინაგანი სამყაროს ზედაპირზე მოტივტივე განცდათა დახასიათებას უფრო უახლოვდება, ვიდრე სიღრმეში ჩაძირულ გრძნობათა ფაქისა და შორიდებულ განსახიერებას. ალბათ, ამითაც აიხსნება, რომ ბესიკის ამდაგვარი ლექსები ეჩოთიერებოდა, — და ერთგვარად ახლაც კი ეჩოთიერება, — ზოგიერთი მსმენელის ყურთასმენას.

§ 267. XIX საუკუნის ქართული ლირიკის ბრწყინვალე წარმომადგენლების შემოქმედებაში განსაკუთრებით გაძლიერდა ინტერესი საკუთარი სულიერი მოძრაობის დახატვისადმი. თუ აქამდე ეს ინტერესი სპორადულად იჩენდა თავს, ამიერიდან ამ განცდათა გამოცემა გადაულახავ მოთხოვნილებად გადაიქცა, რის გამოხატულებასაც გრ. ორბელიანის „ჩეჩს დას ეფემიას“ და ნიკოლოზ ბარათაშვილის მთელი ლირიკა წარმოადგენს.

გრ. ორბელიანის ლირიზმის და, კერძოდ, მისი ამ ლექსის ლირიზმის დასახასიათებლად ჩვენთვის ერთი ნიმუშია განსაკუთრებით საგულისხმო. გრ. ორბელიანი თავისი ამა თუ იმ გოდნობის დაწვრილებით ანალიზს და სხვა გოდნობასთან მათ შეპირისპირებას იძლევა, იგი ამ გოდნობათა ახსნა-განმარტებას ცდილობს და ხანდახან მათი წარმოშობა-განვითარების ერთგვარ ისტორიასაც კი გვაწვდის. სატრფოსთან დაშორების გოდნობას პოეტი გაამარტავს, როგორც ახლად შლილს ვარდზედ დილით ცის ნამის ბრწყინვას („ვით ცის ნაი ჰბრწყინვალებს ახლად შლილს ვარდზედ“ — „გამოსალმება“); სატრფოს თვალებს იგი მერცხლება ამსგავსებს, ბაგეებს—ვარდებს, ლაწვებს—თოვლ-ღვინოს, წელს კიპაოოზს, ხმას—ღირინოზს და ამგვარი შთაბეჭდილებები მას ხან სიამით ავსებენ, ხან ცრემლს აფრქვევინებენ, ზოგჯერ ტანჯავენ და „შმაგ-ყოფენ“, ხან კი უცებ აღზენენ („სსსა“). გრ. ორბელიანის „იარალის“ წარმოადგენს ლექსს, რომელშიაც მოცემულია გახსენება წარსულში არსებული გოდნობებისა, რომელთაც პოეტი ნაირნაირი სიტუაციის დათავით აცხოველებს. ეს წარსული გოდნობებია გრ. ორბელიანის გამოსახვის მთავარი საგანი, იგი მათ აღადგენს თავის ლექსებში და ამიტომ ეს გოდნობები არ გულისხმობენ ისეთ მღელვარებას, რაც აწმყოში მიმდინარე გოდნობათათვის არის დამახასიათებელი. გრ. ორბელიანის ლირიკა გოდნობათა მოგონებას უფრო მეტად შეიცავს, ის უფრო წარსულ გოდნობათა ხელახალ გაღვივებას ჰგავს, ვიდრე თვით გაღვივებული გოდნობების უშუალო გადმოცემას. ამიტომაც, რომ მისი ლირიკა დინჯი, დაფიქრებული და ინტელექტით გაშუქებული დინების შთაბეჭდილებას ახდენს.

გოდნობათა ეს, ასე ვთქვათ, ინტელექტუალიზირება ჩანს მისი ლექსების არა მარტო ქარგაში, არამედ მათ ლექსიკურ-ფრაზოლოგიურ სამოსელშიც: გაშლილი, ჩართვების შემცვლელი, სტრიქონები, მათი რამდენადმე არქაული აღნიშვნა, საგანგებოდ მოპოვებისა და გამოყენების ტენდენციის მაუწყებელი ლექსიკა—

გრ. ორბელიანის ლირიკის ამ თავისებურებას მოწმობს. ამაზევე მიუთითებს მკვირმეტყველებითი ხერხების სიუხვე, რაც ეგოდენ დამახასიათებელია მისი ლირიკული ლექსებისათვისაც კი. ყველაფერი ეს აპირობებს იმას, რომ გრ. ორბელიანის ლირიკა არ შეიძლება მივიჩნიოთ უშუალო მღელვარე სულიერი მოძრაობის გამოხატულებად: სულიერი მღელვარება აქ უკვე განვლილი, წინა საფეხურია და პოეტის ლირიკული ლექსების მთავარი შინაარსი სწორედ ამ განვლილი საფეხურის აღდგენაში მდგომარეობს.

ეს ასხევეებს გრ. ორბელიანის ლირიკას ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკისაგან. ნიკ. ბარათაშვილის პოეზია უფაქიზესი და უშუალო ლირიკის ნიჟურია. ამის ნათელ ილუსტრაციას იძლევა სატრფიალო თემაზე დაწერილი მისი ლექსები, რომლებშიაც უფრო მეტად იყო მოსალოდნელი, რომ პოეტი სატრფოს სახეს შეხებოდა და ამ გზით მოეცა მისი ნაკვთების თვალსაჩინო ხატი. მაგრამ ამნაირ ლექსებშიაც კი ნიკ. ბარათაშვილი ლაპარაკობს ქალის მხოლოდ მშვენიერ ხმაზე, მის ტკბილ სიმღერაზე, თვალთა რონინზე, მის პირმცინარებასა და სინარნარზე („თვადის ქ... ასულს ეკ... ას“). ნიკ. ბარათაშვილი ლაპარაკობს საყურებზე და სხეულის ნაკვთის დასახელებას ამ საყურის ჩრდილზე მითითებით ცვლის („...უცხო საყურე, ეთამაშება თავისსა აჩრდილს“); ნიკ. ბარათაშვილი ამ ჩრდილში სულის მობრუნებაზე, საყურის ქვეშ სულის დაკონებაზე ოცნებობს („ნეტავი იმას. ვინც თავის სუნთქვას შენსა ჩრდილშია მოიბრუნებდეს!“... „მან სული თვისი ზედ დაგაჯონოს?“) ნიკ. ბარათაშვილისათვის სატრფოს სახე ხორციელს არა ჰგავს („სატრფოვ, მახსოვს“), მისთვის სატრფო არის „მშვენიერისა ცის ცვარი“ („არ უჩიენო“). როდესაც პოეტს უნდა გადმოგვეცეს სატრფოსთან დაახლოების სურვილი, ამაზე იგი ისეთი შემოვლითი გზით ლაპარაკობს, რომ გამორიცხულია უხეშ წარმოდგენათა ამოტივტივების ყოველგვარი შესაძლებლობა:

ოდეს ნიავი ლამაზ დალაღებს
მიგიშლ-მოგიშლის და სიამოვნებს,
მაშინ ჩემს თვალებს აღაგზნებს შური
და გლან ჩემს გულსა ის ავალაღებს!

ამ სტრიქონებიდან ჩანს, რომ ნიკ. ბარათაშვილის ლირიკა საე-სკებით დაწმენდილია უხეში გრძნობადობისაგან, იგი გათავისუფლებულია „ხორციელებრისაგან“ და გრძნობები აქ ამალღებულ სულიერ სჯეროშია გადატანილი. სწორედ ამდაგვარ მიდგომაში მელავენდება ნიკ. ბარათაშვილის ლირიკის არაჩვეულებრივი სიფაქიზე.

ნიკ. ბარათაშვილის ლირიკის ობიექტი სრულიად მოუცილებელია თვით ავტორის პიროვნებისაგან. როდესაც ბესიკის „ტანო ტატანოს“ ეკითხულობთ, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ეს ობიექტი პოეტის გარეშე, მისგან დამოუკიდებლად არსებობს, რომ იგი პოეტის წინაშე დგას, როგორც გარკვეული საგანი. მის ამ ლექსში—და საზოგადოდაც—ობიექტი გასაგნებულია და პოეტის მესაღმბი,—როგორც გარეშესაღმბი,—მიმართებაა ნაჩვენები. რამდენადმე სხვა სურათია ნიკ. ბარათაშვილის ლირიკაში. აქ პოეტი და ობიექტი ისეთი ურთიერთგამსჭვალული სახით გვეძლევა, რომ უჭველია მათი ერთიანობა. ეს ერთიანობა ჩანს არა მარტო „მერანში“, სადაც ურთიერთს ემთხვევა მერანისა და პოეტის ლტოლვა, არამედ მის „სულო ბოროტოშიც“, სადაც, მართალია, ბოროტ სულსა და პოეტს შორის კიდილის პროცესია გადაშლილი, მაგრამ ეს კიდილი წარმოებს მას შემდეგ, რაც ბოროტი სული უკვე დაუფლებია პოეტს, რაც მას უკვე წაუღია პოეტის „სულის მშვიდობა“ და პოეტი მხოლოდ ახლა ცდილობს თავის სულში დასახლებული ბოროტი სულის განდევნას. როგორც ჩანს, ამ ლექსში პოეტი თავისი საკუთარი სულიერი განწყობილების წინააღმდეგ ბრძოლისათვის არის მომართული და ამიტომ ისევე სათქმელია, თუ სად თავდება საგანი ლირიკისა და სად იწყება პოეტის „მე“. პოეტი და ობიექტი ერთიმეორეშია გადასული, პოეტის გრძნობები ყოვლისმომცველნი არიან და მის ლირიკაში ამ გრძნობათა მოგონებასთან კი არ გვაქვს საქმე, ამ გრძნობათა აღდგენა, გამოწვევა და საგანგებო აქტუალულობა კი არ ხდება, არამედ ამჟამად აქტუალური გრძნობები გვეძლევა. ეს უკვე მიუთითებს იმ განსხვავებაზე, რომელიც არსებობს გრ. ორბელიანისა და ნიკ. ბარათაშვილის ლირიკას შორის: თუ გრ. ორბელიანის ლირიკა გაპოხატავს ისეთ სევდას, რომელსაც მორჩილების ფორმა აქვს მიღებული, ნიკ. ბარათაშვილის სევდას ბოროტარი და დაუდგრომელი ხასიათი აქვს. ყველაზეერი ეს მოწიბობს ნიკ. ბარათაშვილის გრძნობათა არაჩვეულებრივ ინტენსივობასა და მისი ლირიზმის სიმადლეს,—საერთოდ.

ამის გარდა და ამასთანავე, აღსანიშნავია ზემოთქმულიდან გამომდინარე ერთი მომენტიც. ნიკ. ბარათაშვილის ლირიკაში მოცემულია გრძნობათა თავისთავადი შინაარსი იმ გაგებით, რომ პოეტი მათ დასახასიათებლად და განსამარტავად იშვიათად იშველიებს ისეთ მოვლენებსა და საგნებს, რომლებიც ამ გრძნობათა გარეშე დგანან. ამას, მაგალითად, მოწიბობს ის, რომ პოეტი

არაჩვეულებრივ თავშეკავებას იჩენს ზედარების მარტივი ხერხის გამოყენებაში.

გრ. ორბელიანის ლირიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საყრდენს ზედარების ხერხი წარმოადგენს [— „ვით ვარდისა სიტურფენი მალე ჰსკვნების და განჰქოების... ესრედ მსწრაფლ ჰრბი სიკაბუკევ...“ („ანტონს“); „გულითა წმინდავ, ვით მთისა წყარო! ვითა ცისკაოი, ხარ მოცინარი...“ („ეკ. ჰა... სას“); „ვითა ნამი ზეციური თვალთა შინა გამობრწყინვის, ვარდებრივთა ლაწვთა ზედა...“ („მტირალ ნ...ს...“); „სიყვარულსა ჯერ არს, რათა მარად სურვა დაჰბერვიდეს, თვარა ვითა ცეცხლს უნავთოდ, არ უძს დიდხანს ენთებოდეს“, „შენი წიგნი ასე მატკობს, მახარებს, ვით ყიზილბაშს ყალიონი და ჰალვა!“ („დ. ყორ...“); „ვითა ცის ნამი დილითა...“ („გამოსალმება“); „თაყვანის-მცემელთ როს გუნდი თავსა გეულება ფარვანებრ“... „ვით დაკარგულს მე მათ შორის, გულს მხედებიან იქენი ისრად“ („მ...ს“); „ვით მგელნი განუძლომელნი“, „ვითა აჩრდილი თან მდევნის“ („—ლეკი, ოსმალი და სპარსი“); „ვითა სიზმარი მის დღენი განჰქრეს...“ („გრწამდეთ“); „თვალნი შენი ცეცხლებრნი“ („სულისა ჩემისა...“), „და ვით თვის სადგურს...“ „ესრეთ აშევენებს სიტურფითა ვარდი სამარეს, ესრეთ მშვენიერთ ბაგეთ ზედან იელვებს ღიმი... ესრეთ ვარდს დამჰქნარს დაეცემის უღროდ ცის ნამი“, „მის ჟამით ვიყავ ვითსამარეს, უხმოდ, უსიტყვოდ,“... („ჩემს დას ეფემიას“); „სიცოცხლე მისი, ვითა შაისი“... „და ვითა დილა გაზაფხულისა“... „ვით ფარვანანი გარე დაჰფრენენ“... („ს...ს“); „ვით ქალი მამას მოხუცსა“ „ჰსხედან, ვით დევნი...“, „ალმასებრ უჟსკრულს სცევიან“,... („სალამო გამოსალმებისა“); „და, ვით განვლილსა სიზმარსა ტკბილსა“... „ვით უმწე მსხვერპლი“... („თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“ და ა. შ.)]. ამ ზედარებებს გრ. ორბელიანი გრძნობათა ნათელსაყოფად იყენებს, ე. ი. ამ გრძნობათა გარეთ გადის, რათა მათი ხასიათი გვიჩვენოს. ამგვარად მის პოეტურ ცნობიერებაში, ასე ვთქვათ, ორი „ერთეულია“ მოცემული: გრძნობა და ის, რაც ამ გრძნობას ჰგავს, მას განმარტავს, ხაგრამ თვითონ კი სხვაა. ასე, რომ ზედარების ამგვარს ფაქტშივე იგულისხმება პოეზიის ერთგვარი ინტელექტუალიზაციის ტენდენცია.

ნიკ. ბარათაშვილის ლირიკას ამ მხრივ გამორჩეული ხასიათი აქვს. მის ლირიკულ ლექსებში მარტივი ზედარების მხოლოდ თორმეტოდვე შემთხვევაა [(„და წყნარს სალამოს, ვით მეგობარს, შემოვეტრფოდი“, „მოსდევს მთოვარეს, ვითა მიჯნური, ვარსკვლავი...“], „გინახავთ სული, ჯერეთ უმანკო... მას ჰგავ-

და მთვარე...“ („შემოღამება მთაწმინდაზედ“); „ჰსდგას აქა კრძალვით, ვით ქურციკი ვეფხეთა შორისა“ („ღამე ყაბახზედ“); „ერთა პეპელა არხევეს ნელნელა... ასე საყურე... ეთამაშება თავისსა აჩრდილს“ („საყურე“); „და ვით ყვავილი თავისს დროზე მჰსწრაფლად დასკვნების, აგრეთვე გულიც... ცვალებადია, წარმაგალი. და უმტკიცები!“ („—რად ჰყვედრი კაცსა“); „და მისსა ფერფლსა, ვითა საკმეველს, შეეჰსწირავ...“ („შევიშრობ ცრემლსა“); „ჰსდევნიან მტერთა მძინვარედ, ვით მგელნი ცხვართა მლალაენი“ („ომი...“); „ვითა მიჯნური სატრფოს ამყსა, მტკვარი...“ („ჩინარი“); „პაწაწა ტუჩნი ვარდებრ ნაფურცლნი...“ („ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი“)|. ესა და ეს. უკვე ეს გარემოება აპირობებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკის არაჩვეულებრივ უშუალობას, რადგან თავის გრძნობათა გადმოშლას იგი მათ მიღმა მდებარე საგანთა დაუხმარებლადაც, — მარტივი შედარების მოუხდენლადაც, ახერხებს.

ზემონათქვაში იპას არ ნიშნავს რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში უგულვებელყოფილია ყოველგვარი შედარება: რამდენადაც პოეტის მიერ განსახიერებულ გრძნობები სხვათა გრძნობებისაგან გამორჩეულია, რამდენადაც ჩვენ ვცნობთ, რომ აქ საკუთრივ მისი გრძნობებია გადმოცემული, ამდენად შედარება მისი ლირიკის საფუძველშივეა ნაგულისხმევი. მაგრამ ეს სწორედ ნაგულისხმევი, ფარულად მოცემული შედარებაა, იგი პოეტის განცდების განსამარტავად კი არ არის გარედან მოშველიებული, არამედ მისი გრძნობების ინგრედიენტი, როგორც მათგან მოუცილებელი მომენტი. ანუ სხვაგვარად: ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში შედარება შესულია პოეტის განცდათა სურათში არა როგორც ცალკე ერთეული, არამედ როგორც ამ განცდათა წარმომოშობისა და მიმდინარეობის პირობაცა და შინაარსიც. ასე, მაგალითად, როცა პოეტი წერს, რომ

მაინც რა არის ჩვენი ყოფა-წუთისოფელი,
თუ არა ოდენ საწყაული აღუესებელი?—

აქ ის წუთისოფელს თითქოსდა აღუესებელ საწყაულს ადარებს; მაგრამ ისიც უეჭველია, რომ მას ისევე აღელვებს საწყაულის აღუესებლობა, როგორც თვით წუთისოფლის მუხტლობა, რომ მისთვი წუთისოფელი და აღუესებელი საწყაული თითქმის ერთმანეთს ისე ემთხვევა, რომ ისინი სხვადასხვა რამესაც კი აღარ წარმოადგენენ; მართალია, ჩონგურის „კაემნის ხმანი“ პოეტს წარსულსაც აგონებენ, მაგრამ აქ წარსულთან ხმების უბრალო შედარება კი არ არის, არამედ

თვით ამ ხმებშივე სდებს პოეტი თავის გულის ჩივილს: „მე შენგან მესმის მოკლულის გულის ოდენ ჩივილიო“ — ამბობს ის. აქაც ჩონგურის ხმა და სევდა გულისა ერთი მთლიანობის სახითაა მოცემული და მათ ურთიერთ შედარებაზე ლაპარაკი მხოლოდ მოგვიანო ანალიზის შენდვამ შეიძლება.

ყველაფერი ეს მოწმობს, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკის ერთი სუბტილური ნიუანსი იმაში მდგომარეობს, რომ პოეტის განცდების პირობეაი, მისი გრძნობების ობიექტი და თვით გრძნობები ისე არიან გადასულნი ერთიმეორეში, რომ აღარ რჩება საფუძველი ურთიერთისაგან მათი გამოცალკევებისათვის: ყველაფერი თანაბრად ემოციურია და სწორედ ამგვარი ემოციურობა გამოხატავს ჩვენი პოეტის ლირიკულ გენიალობას.

ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ თავისებურია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიზმის ობიექტები, რომლებიც მის გრძნობებს იწვევენ და რომელთაც პოეტი ასეთ ემოციურ მღელვარებას ანიჭებს. მის ლირიზმის საწყისად გამოდის იღუმალის ხმა და ბედის ვარსკვლავი, სულთ ობლობა, უდაბნოდ მდგარი ტაძარი და ბორბოტი-სული; თვალბედითი შავი ყორანი, შავად მღელვარე ფიჭვი, სასტიკი ქარი და ცის ლურჯი ფერი... ესენი ასახრობენ და წარმართავენ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიზმს და ისინივე წარმოადგენენ პოეტის მიმართვის საგანსაც. მაგრამ მათ, პოეტის ლირიზმის ამ საწყისებს, არ მოეპოვებათ ყველასათვის თვალსაჩინოდ მოცემული კონკრეტულობის ნიშნები. პოეტი მათში თავის განცდებს იმდენად უკვე დაწმენდილი სახით იძლევა, რომ ეს სახეები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოეტური განცენების ფაქტზე მიუთითებენ, რამდენადაც ძნელია ყოველი მათგანის ხელშესახება და თვალსაჩინო ხასიათზე ვილაპარაკოთ. და, ალბათ, ამიტომაც არის აღბეჭდილი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიზმი ფილოსოფიური მღელვარების ნიშნით.

§ 238. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკის ზემოდასახელებულ ასპექტს მივყავართ ჩვენ ისეთ დიდ პოეტურ ტალანტთან, როგორცაა გალაკტიონ ტაბიძე. გალაკტიონ ტაბიძე თანამედროვეობის ერთი ურთულესი ხელოვანთაგანია და მისი შესწავლადახასიათება ჯერ კიდევ მომავლის საქმეა. მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო საკითხის გასათვალისწინებლად ზოგიერთი რამ ახლაც შეიძლება ითქვას..

გალ. ტაბიძის ლირიკა კარგა ხნის განმავლობაში იყო გარშემორტყმული სევდის დაბინდული შუქით. ეს შუქი ამ ლირიკის

სიღრმეშიც იკრებოდა და მის მამოძრავებელ მოტივებს ეუფლებოდა. მართალია, აქ ზოგჯერ სიცოცხლის სიყვარულიც იჩინდა თავს, მაგრამ ეს სიყვარული თითქმის ვერასოდეს ვერ აღწევდა სიცოცხლით სიხარულის დონემდე. ყოველ შემთხვევაში, სიხარული ნამდვილ მეტოქეობას ვერ უწევდა მის შემოქმედების სხვა მოტივებს. რასაკვირველია, ამას გარკვეული სოციალური ვითარება განსაზღვრავდა, მაგრამ ჩვენთვის ამჟამად საინტერესოა მხოლოდ ამ ვითარების გამომხატველი პოეტური ფაქტების რაგვარობა.

გალ. ტაბიძემ კიდევ უფრო გააფართოვა შინაარსი და ფარგლები ინგვარი ლირიკისა, რომელიც აქამდე ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფილოსოფიური მღელვარებით აღბეჭდილი ლირიკის სახით მოგვეპოვებოდა. გალ. ტაბიძის ლირიკაში მარტო ბედი, საკვირველი ხმა და სულით ობლობა როდი ჩანს. მისი პოეზიით ჩვენს მწერლობაში პირდაპირ შემოიჭრა და მოქალაქეობრივი უფლება მოიპოვა საიდუმლო ფილოსოფიური იერით შეღებილმა ლექსიკამ, რაღაც, სწორედ რაღაც, მნიშვნელოვანზე მიმთითებელმა ზმანებამ, ეფემერამ, ცენტრავრებმა. ქიმერებმა და სერაფიმებმა. გალ. ტაბიძემ პირდაპირ უჩვეულო პოეტური ენერგია განავითარა, რათა ქართული ლექსის სტილისტურ ქსოვილში ჩაერთო ექპრესი და ომნიბუსები, ოქტავები, რადიო და რენტგენი, ამეტისტები, გობელენი, პასტორალები, სატურნალი და პინგვინები, პირამიდები, ელიზიუმი, სფინქსი და რეტროსპექტივი... უკვე ამდაგვარი შორეული ლექსიკით მიაღწია გალ. ტაბიძემ იმას, რომ გაერღვია ადრინდელი ქართული პოეტური სიტყვის საზღვარი და შეექმნა შთაბეჭდილება საკუთარი პოეზიის სიძალისა და მისი შინაარსის მიუწვდომლობის შესახებ. გალ. ტაბიძის ლირიკაში ელავდენ უცხოელი პოეტების, მხატვრების და ნაწარმოებთა პერსონაჟების სახელები, რაც მის ლირიკას ფართო ფილოსოფიურ პიედესტალზე აყენებდა და ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებდა დამოწმება ჰეგელისა და ხსენება ლოვოსისა:

წმინდა ნათელში, ამბობს გეგელი,
წმინდა სინათლის დიად ბადეში,
ისე ცოტაა გასაგებელი,
როგორც რომ წმინდა სიწყვიდადეში.

შედგება ფიქრი თერთ აკლდამაზე
გაუნელებელ ცეცხლის, ნაკარის
სიტყვარ სხვა არის ფიქრი ამაზე...
ლოვოსი... ახრი მისი, რაც არის.

მაგრამ ამდაგვარი ფილოსოფიური ექსკურსები ჯერ კიდევ სრულიად არ მოწმობს ფილოსოფიური სისტემების წვდომასა და მათს მიმდევრობას. ეს მხოლოდ და მხოლოდ ფილოსოფიური

ინტერესების არსებობასა და ამ ინტერესებით დატვირთული ეპოქის წინაშე ხარკის მოხდაზე მიუთითებს. მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ჩვენს პოეზიაში ისეთი ინტერესი ამ რიგის საკითხ-თაღმი, როგორც ვალ. ტაბიძემ გამოიჩინა, მანამდე არავის გა-მოუმელავენებია. ეს იყო გამოხატულება ერთგვარი ფილოსოფიური წყურვილისა და, როგორც წყურვილი, უკვე თავის თავშივე შეიცავდა ლირიზმს. მაგრამ ამ ნიადაგზე წარმოშობილ ლირიზმს აღარ გააჩნდა ბარათაშვილისებური მღელვარების ხარისხი. ამის მიზეზი კი ის იყო, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი თვითონ ეძებდა პასუხს და ამიტომ ძიებისათვის დამახასიათებელ მღელვარებასაც ამელავენებდა, ხოლო ვალ. ტაბიძე კი სხვების მიერ უკვე მოწოდებულ უიმედო პასუხს ეყრდნობოდა. იგი ხშირად საბოლოო გადაწყვეტილებას გვამცნობდა და ამბობდა, რომ „ერთად ერთი გზა არის სიკვდილი“. ყველაფერი ეს ვალ. ტაბიძეს წარმოგვიდგენდა სევდით გამსჭვალულ პოეტად და, თუ მკითხველს მის ამდაგვარ ლექსებში რაიმე მაინც ახარებდა, ამ სიხარულის წყარო ჩვენი პოეტის მიერ სევდის გასაოცარი სიღრმით, ძალითა და მრავალფეროვანებით გადმოცემა იყო.

ვალ. ტაბიძის ერთი დამახასიათებელი თვისებაა ისიც, რომ მისი ლირიკის შინაარსს პოეტის გრძნობათა აწყობა შეადგენს. მართალია, იგი თავის წარსულზე ხშირად ლაპარაკობს, მაგრამ იმგვარად, რომ განცდის ხარისხით ეს წარსული აწყობისაგან არ გამოირჩევა. ეს არის წარსულ გრძნობათა ხელახალი აღდგენა ისეთი ძალით, რომ მათ არ ეტყობათ ინტენსივობის ოდნავი შენელება კი. მის შემოქმედებაში თითქმის წაშლილია ყოველგვარი საზღვარი, რაც აქტუალობის თვალსაზრისით ურთიერთისაგან მიჯნავს წარსულ გრძნობათა მოგონებას აწყობაში მიმდინარე გრძნობებისაგან. პოეტის მოგონებები ახლაც „მის თვალწინ რბიან სევდიან რხევით“, ახლაც ათოვს მის წარსულ „ზმანებებს და მწუხარებას“. წარსულის გრძნობები იმდენად აქტუალურადაა მოცემული ვალ. ტაბიძის ლირიკაში, რომ პოეტი ერთგან ამბობს:

• ცრემლი მდიოდა—რადგან ჩემი უკანასკნელი,
ჩემი მწუხარე სიყვარული მაგონდებოდა.

გრძნობათა ამგვარი უშუალოდაც ანათესავენებს ვალ. ტაბიძეს ნიკოლოზ ბარათაშვილთან, ოღონდ ის მაინც აღსანიშნავია, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი ერეოდა და ეუფლებოდა თავის გრძნობებს, ხოლო ვალ. ტაბიძეს კი თვითონ გრძნობები ისე დაე-

უფლენ, რომ ხანდახან ისინი ურეფლექსიო განცდების სახითაც კი გვევლინებოდნენ.

ამ გარემოებამ მისი ლექსების შინაარსობრივ დინებაშიც იჩინა თავი. თუ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსებში თვალსაჩინოა შინაარსობრივი კავშირი სტროფთაშორის და სტროფებს შიგნით, თუ ეს კავშირები იქ ყოველთვის მოწოდებულია ანდა მრავალწერტილით არის მინიშნებული, ვალ. ტაბიძის ლირიკაში ასეთი კავშირები ყოველთვის და ყველასთვის თანაბრად ნათელი არ არის. პოეტი ზმირად თავისუფალ ასოციაციებსა აყოლილი და მინც-დამინც არ ზრუნავს აუცილებელი შინაარსობრივი კავშირების დამყარებაზე. ასე, მაგალითად, ადვილი არ არის ერთმნიშვნელოვანი აზრითი კავშირის დანახვა პირველ ორსა და მათ მომდევნო ორ სტრიქონს შორის შემდეგ სტროფებში:

დღე გაფითრდა იაგუნდის
დგას ღრუბლების ჯგუფები.
რაგინდ დიდი გული გქონდეს
მაინც დაიღუპები.

დარჩება აუზთან სანდალი
და ძველი ფოთლები, ყვითელი...
რომანზე ისვენებს შანდალი,
რომანში შეშლილი სკვითელი.

სხვა გიეებს სხვისი სისხეტაკე უფრო აგიეებს,
ვით გულგრილობა და არა ცნობა.
ეს უნდობარი ალტაცება შენ არ გაგიშვებს,
თუმცა ხანდახან ნებდება გრძობა.

ანგელოზს ეპირა გრძელი პერგამენტი,
მწუხარე თვალებით მიწას დაჰყურებდა.
მშვიდობით, მშვიდობით! ამოდ დაგენდე
ელვარე საღამოვ აღმას საყურეთა!

ძნელია ამ სტრიქონთა გამაერთიანებელი აზრის პოვნა, მაგრამ ადვილია მათი განცდა. აქ განცდათა ისეთი თავისუფალი დინებაა, როდესაც ყველაფერი შეიძლება ყველაფერს დაუკავშირდეს და ასოციაციაც მხოლოდ სულიერ შინაარსთა ამგვარი დაკავშირების ფაქტს აღნიშნავდეს. ძნელია, — და ხანდახან ამოც, ლოგიკურად გამართული აზრობრივი თანმიმდევრობის ძიება ვალ. ტაბიძის ლირიკაში, რადგან მისი ლირიკის „აზრი“ განცდაა. ალბათ, ამიტომაც იყო და არის მიუწევდომელი პედანტური გონებისათვის ვალ. ტაბიძის პოეტური „ლურჯა ცხენები“!

ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო ვალ. ტაბიძის უფროსი ძმა. ასეა ეს არა მარტო ზემოდასახელებული ლირიკული ხაზის მიხედვით, არამედ პოეტური ლექსიკის თვალსაზრისითაც. ნიკოლოზ ბარათა-

შვილმა შემოიტანა ახალ ქართულ პოეტურ სამყაროში ბედისა და ქროლვის მოტივები, მის სახელს დაუკავშირდა ცისფერისა და ლურჯად მლელვარე ტალღების ხილვა, მან გვაზიარა მწუხრისა, იდუმალებისა, ბუნდოვანებისა, მიქანცებულისა და შუქმიბინდულის... ესთეტიკურ მხარეს.

აქედან ამოიზარდა ვალ. ტაბიძის პოეტური ლექსიკა და ასე შეერთო ის თანამედროვეობის ლიტერატურულ ტენდენციებს. ბედის გვერდით ვალ. ტაბიძემ შექმნა „გაბედითება“ („ოცნებას მღერის გაბედითებით“; „წესძლებს გადმოსცეს იმა დღეთა გაბედითება?“), ქროლვის გვერდით და მის გასაძლიერებლად მან „თარეში“ მოიმარჯვა. მიბუნდვას „შებინდბუნდების“ ნიუანსი დაამატა, იისფრად და ლურჯად წარმოადგინა არა მარტო ტალღები და ცა, არამედ აჩრდილი, ტრიალი და ნიავექაოი, მწვერვალები. სიზმარი და ორთქლი („ლურჯი აჩრდილი ცხელ ჰაერში დგას“; „ლურჯი ტრიალით ბრუნავენ მთები“; „ჩვენი ფიქრების ლურჯ ნიავექარად“; „უმიზეზო წვალება და ლურჯი მწვერვალები“; „თოვს! ასეთი დღის ხარებამ ლურჯი და დაღალული სიზმრით დამთოვა“; „და სცურავენ ამ ლურჯ ორთქლში ვარსკვლავები, ყვავილები“). ვალ. ტაბიძე გასცილდა იისფერი თოვლის მომხიბლველ ხატს და სინესთეზიის საზღვრებში შეიქრა, როდესაც ერთმანეთს შერწყა ბგერა და ფერი:

სული ეძახის იმ უზინარ ტყეს, იისფერ ვეებს იისფერ სიტყვებს
ვისაც სიზმრებში უხსნიან ბაგეს. და ცისფერ სიტყვით ვეებს ციაგებს.

მრავალნაირად ისარგებლა ვალაკტიონ ტაბიძემ წინამორბედი პოეტური გენიით, რათა შექმნა თვით შექმნა ისეთი საფეხური ქართული ლირიკისა, რომელმაც მკითხველი დაიპყრო, მიმდევრები გაიჩინა და თვითონ კი დაუპყრობელი დარჩა.

ვალ. ტაბიძე შუბლმოდრუბლული ეპოქიდან მოვიდა. იგი დიდხანს იყო ამნაირი ეპოქის მთრთოლვარე შვილი, მაგონა ბოლოს ყველა გაანცვიფრა, როდესაც საბრძოლველად მოემზადა და მკვახედ განაცხადა:

დავდგეთ იქ. სადაც ქარიშხალია და სისხლიანი დგას ანგელოსი,
ახალ გრივალებს ვწირავთ სიცოცხლეს, ჩვენ პოეტები საქართველოსი.

ასე დაიწყო ახალი ვალაკტიონი, რადგან მან უკვე შეიძინა ქაბუკის მოელვარე ენტუზიაზმი.

§ 269. ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ვალაკტიონ ტაბიძის ლირიკა ექვით დაიწყო. მათთვის საექვო იყო პოვნა ძეგობრისა,

პოვნა მუდმივი სატრფოსი და საჭირბოროტო საკითხებზე მართებული პასუხის პოვნაც. ექვი კი პესიმიზმის სათავეცაა და მისი გამოხატულება: მისი პირმშოა უნდობლობა, რომელიც მარტობისა და სევდისათვის ნიადაგს ასუფთავებს.

ჩვენმა ახალმა ლირიკამ შეუტია ექვსა და უნდობლობას, ე. ი. პესიმიზმის აღსაგველად მოიმართა. და ნდობის ერთ-ერთ უფაქიზეს გამოხატულებად ჩვენს ლირიკაში გამოჩნდა ქალიშვილი, რომელმაც თავმდაბლად შემოგვთავაზა თავისი პოეტური სტრიქონები:

ერთი პაწია ჩიორა მუხიდან მომესალამა...
ია განგებამ დახატა, თუ ფიროსმანის ყალამმა?
ყაყაჩოს „ღვინო საღბინო“ როგორ არ შესვას ანამა?

ეს ანა კალანდაძეა. ანამ არ იცის უნდობლობა. ის გულლია პოეტია, ყველაფერს ნდობით ეკიდება და ნდობასვე მოითხოვს:

ქარში გამო-ქია-ქია ნარია,
არას გაწეებ, მხოლოდ მოგეუწეებ.

თუ ქარი ჩვენს ლირიკანულ წინააღმდეგობისა და წალეკვა-მსხერევის სიმბოლო იყო, ანა კალანდაძემ მასაც სისათუთე მიანიჭა და ასე გაამხნევა „ლურჯთვალა ია“:

ქარი მხრეწველად დაგაფარებს თავზე ბალახებს,
შენ ბაღლების თვალს არ დაგანახებს...
ო, მხოლოდ თვითონ შეგებდავს მაღვით...

ანა კალანდაძე იმითაც გამოირჩევა, რომ ექვით არ უცქერს ვარსკვლავთა ციმციმს, მას მხოლოდ იმის გაგება სწადია, თუ

ცაში ვარსკვლავი ორი...
ნეტაე რაა მიცინიან?

ანა კალანდაძე ნდობისა და ნუგეშის პოეტია:

ნუ ტირი, ჩემო პატარავ,
მზე კვლავ დაგაფრქვევს ღიმილსა...

— წერს ის და ძალიან ხშირად თვითონაც თხოულობს სათუთ მოპყრობასა და ნუგეშს. „დამიყვავე და მომეფერე, ჩემო ბებია“ — ამბობს ერთგან პოეტი და სიფა შემთხვევაში კი სიამოვნებისაგან პიროდაპირ ღნება როდესაც ხედავს, რონ

ლამის სახლში შემოიჭრას თუთა,
ლამის თავზედ გადამისვას ხელი.
დამიძახებს, თვალს ჩამიკრავს მუდამ
ხე მალალი, ხე ხურმუხტის ფერი.

.....
ლამის სახლში შემოვიდეს თუთა,
ლამის წელზე შემომხვიოს ხელი.

ასეთია ანა კალანდაძე. იგი დაბადებულია მისთვის, რომ თვა-
ლების გახელის უმალ მაღლობით შეხედოს მზეს და თუმცა ხან-
დახან სევდა მის გულამდეც აღწევს, მაგრამ მაშინაც მის მწუხარე
სტრიქონებში ისევ ნუგეშისა და იმედის მოთხოვნილება გაისმის:

რისად არ მომხედავ, სულთ განმაწირებო,
მუხლზე მოყრილი რომ ვდგავარ მთხოვარეო?
გულო, გულსა შ ნა სევდის მაწვიმებო,
სულო, სულსა შინა სევდის მთოვარეო.

.....
ირგვლივ მზის ნათელი დასდგომია მთებსა,
ცაში გაფრენილან ნისლიანი მთები.

.....
მზეო, გადმომხედე, საქართველოს მზეო,
.....

განმინათლე ბნელი,
სხივთა მთოვარეო.

ოდეს ბედნიერი წყალში ჰკნება ლელი,
მიუწვდომარეო.

მიუხედავად ანას ზოგიერთი სევდიანი სტრიქონისა და ლექსი-
საც კი, შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ მისი ლირიკის სა-
ფუძველი ოპტიმიზმია, რადგან ნდობაა—და არა ეჭვი და უნდობ-
ლობა—ამ ლირიკის ფსიქოლოგიური პრინციპი. ანას ლირიკის ეს
დამახასიათებელი ნიშანი იმაშიც ვლინდება, რომ პოეტი ყოველ
მოვლენასა და არსებაში კარგის, — და არა ცუდის, — დანახვას
ცდილობს. ასეთია მისი ისეთი ლექსიც კი, როგორიცაა „ლოცუ-
ლობს გველი“. ეს „მუხლმოყრილი“, „ტანმოხატული უცხო ზო-
ლებით“ და „შიშისმგვარელი“ „ტყის ბანოვანი“ ჩვენმა პოეტმა
დასახა მლოცველად, რომელიც, „ალბათ, ცოდვილ სულს ავედრებს
ღმერთსა“ და უკვე იმით სცადა ჩამოეცილებინა მისთვის საზარე-
ლი თვისებები, რომ მასზე თქვა:

ვინ იტყვის, ახლა ერჩოდეს კაცთა
ნაიდუმალევეს
ოას მხეს უჩვენებს დაწინაწკლულ ტანს და
სვედიან თვალებს.

ანა კალანდაძემ ჩვენს ლირიკაშიც გადაუღობა გზა ერთგვარი მომხიბვლელობის შექცევად, მაგრამ მაინც აშარსა და ბილწბერძნულ მოვაჭრე გოგონას ხატს, როდესაც იგი ასე განასახიერა:

როგორც ია,
თავდახრილი ბუჩქის ძირას,
მორცხვი ხარ და
როგო გშვენის კდმა დიდი.

თქვი, შავთვალავ,
არაბი ხარ?—
—იეზიდი.

ანა კალანდაძე სიხარულს მოწყურებული და დაწაფებული პოეტიკა და ეს წყურვილი მას, ამალღებული ტონით დაწერილი ლექსების გარდა, შესანიშნავად აქვს გამოხატული ცელქად მოლივლივე სტრიქონებში:

ბროლს მოამხვრევს თეთრახვევ,
ბროლს მოამხვრევს ბროლიანსა,
შხეფს შეაფრქვევა ვარდაქაქას,

ლამაზს, ცისფერთოლიანსა
—წაწო ჩემთან!—
—უკაცრავად.
ვეო გაგყვები ცოლიანსა!

ანას ვერც ერთ ლექსში ვერ ვპოულობთ ჩვენ გამჭირდავ სტრიქონებს და ობიექტის დამოკიდებულ გამოთქმებს. იგი ყველგან კარგს ეძიებს და მისი აღმოჩენისაკენ მიისწრაფის. და თუ იგი ამას ვერ ახერხებს ღონდება და აქ ჩერდება. ანა შეტევებზე აღარ გადადის, რადგან მისი პოეზია მოკლებულია სიმკაცრის ყოველგვარ ელემენტს. სინაზია ანას არა გარდაძევალი, არამედ ქრონიკული ენება. მას ჩუოჩული ესმის და ჩვენც თავისი ლექსებით იგი თითქოს გვეჩუოჩულებს, რომ

ქარი მარხვეს და ყვავილებს მაყლის,
ყვავილს მომწყვეტს, გაიტაცებს მინდვრად.
დამიყვავე, ქარო, ნუ ხარ მკაცრი,
პატარა ვარ, მოფერება მინდა.

ანა კალანდაძე თავიდან ბოლომდე თავაზიანობაა და განსახიერებული მოკრძალება. მას მოსმენის დიდი პოეტური კულტურა აქვს და ნამდვილად აინტერესებს პასუხი მასზე, რასაც კითხულობს, რადგან მისთვის წინასწარვე არ არის ნაცნობი შინაარსი ამ პასუხისა. ამით გამოირჩევა იგი ბევრი პოეტისაგან, რომელთა კითხვის დასმაშივე იგულისხმება პასუხი და, ბოლოსდაბოლოს, შეკითხვა მათთვის მხოლოდ საბაბია, რათა საკუთარი გულისნადები გვაუწყონ.

ანასათვის უკვე გამომუშავებული განწყობილების ჩვენებაზე უფრო ძვირფასია გადმოშლა იმისა, რაც დაინახა, მოისმინა და

ამ დროს განიცადა. „წარვედ წყალის პირს სევდიანი, ფიქრთ გასართველად“—ამბობს ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ამით ჩვენ წინასწარვე ვიცით, თუ რა ნაირად დაინახავს იგი მოვლენებს; „მე ძლიერ მიყვარს... მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის“—იტყვის გალაკტიონი და ამით მას თავიდანვე აქვს მოხაზული ლექსის ამოსავალი განცდის შინაარსი. ეს იმას მოწმობს, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ვალ. ტაბიძის პოეტურ ხილვას მათი განცდები განსაზღვრავენ, რომ ისინი ყველაფერს კი არ ხედავდნენ, არამედ მზად იყვნენ მხოლოდ იმის დანახვისათვის, რაც მათ სულს წყურბოდა და, რაც მათ შინაგან სამყაროს შეესაბამებოდა. ამიტომ მათი განცდების საწყისი კი არ გვეძლევა ჩვენ, არამედ მათი უკვე დახვეწილი განცდა. ჩვენ ვიცით, რომ გალაკტიონი სევდიანია და ამიტომ მოკვლით კიდევ, რომ ის ყოველ მოვლენაში სევდიანობას შეიტანს და ყოველ მათგანს ამ ასპექტში დაინახავს...

სხვაგვარია, ძალიან ხშირად სხვაგვარია, ანა კალანდაძე. მისთვის ამოსავალია თვალსაჩინო სამყარო და პოეტი სრულიადაც არ ფარავს, რომ ეს სამყარო განსაზღვრავს მისი განცდების წარმოშობასა და შემდგომ დინებას. როცა „მზე იცინის, ვარდფურცლობის დარია“, „უნისლოა, ზეცას გაუდარია“, როცა „ზღვად დარხეულ მინდორს გაუხარია“ და „შრიანებენ, გუგუნებენ თელები“, მაშინ ანას „გულიც ვარდფურცლობის დარია“ და „ჩვენთანაც... გათენების დარია“! ეს უკვე იმას ნიშნავს, რომ ჩვენი პოეტი საკუთარი სულიერი მდგომარეობის მეთვალყურედ მას შემდეგ გამოდის, როდესაც ხილული სამყარო მისი პიროვნების სიღრმეებს მიწვდება და მათ შეარხევს. როდესაც პოეტი ისმენს ქარის ნანას და ქადრის ნამბობ ზღაპარს, როდესაც ძეწნა მას ალერსით ავსებს და „უა ვარსკვლავებით ინთება“, მაშინ ანას „გულიც გაფრენად მზად არი“ და იგი წერს ლექსს, რომელშიაც „ყვავილთა ქარი“ გაჰკოცნის გრიგოლ ორბელიანის სტრიქონთან შერწყმულ ანას ნიქს:

თეთნულდზე თოვლი მაჩადი,
ვენახზე—მზე და ბადახში...

სხვა საქართველო ვინ ნახა?
„სხვა საქართველო სად არი?“

და ისიც უნდა ითქვას, რომ ანას ამდაგვარი სტროფების ღირსება და მნიშვნელობა განსაკუთრებით იზრდება მისთვის, ვინც იცის, თუ რას ნიშნავს საქართველო ქართველებისათვის და ვისაც ძალუძს განცდა ლექსისა, როგორც ნაწილის თავისი ქვეყნის და თავისი სულის.

როდესაც ანა სამყაროს უცქერს, მასში იგი მაინცდამაინც იმას არ ხედავს, რასაც მოელის. ამიტომ ახლავს ასე ხშირად მის ლირიკას აღტაცება და გაოცება, ხოლო გაოცება კი ხშირად გულუბრყვილობის პოეტური ექვივალენტია, ანდა მას გვანიშნებს და მოწმობს. მოვლენათა ხილვისას ანა მხოლოდ—ან თითქმის მხოლოდ—კითხვაა და არა კითხვაზე გაცემული პასუხი. ამაშიც ვლინდება მისი პოეტური გულუბრყვილობა. თავიდან ბოლომდე ასეთია მისი ერთი ბრწყინვალე ლექსი „ღრუბლები“:

მთ გადაიარეს ცა პირაშიდების,

ხეთა და მიდია...

ზღაპრული ურარტუ, ქართული მინდვრები.

კვლავ საით მიდიან?

რაჰდენი მწვერვალი. გადაელეს უკლებლივ,

კვლავ ფეხქვეშ რაოდენ მწვერვალებსა ითვლიან

ღრუბლები. კვლავ საით მიდ. ან ღრუბლები?

რა ეიცი.. მიდიან.

ანა კალანდაძემ შეძლო უშუალობის იმ ნიუანსის გადმოცენა, როდესაც კითხვის დასმა პასუხის საჭიროებას არ გულისხმობს. ეს მან შემდეგი ექვს ტრიქონიანი ლექსითაც მოახერხა:

—თქვი, არჯაკელო მხვიარა

და არა გაშიგია რა ..

ქსანზე ვინ ჩამოიარა?

მეც... სხვათაშორის ვიკითხე.

—ოხვი, ღრუბლებზე ვფიქრობდი

სალაპარაკოდ კი არა!

ანას ამ ლექსს, —და მთელ მის პოეზიასაც, —სრულიად აღარ ამჩნევია თვითდაძაბვის კვალი და ეს კი უშუალობისა და გულწრფელობის მთავარი პირობაა.

ასეთი ნიადაგი ასახრდოვებს ანა კალანდაძის პოეზიის ხატოვანებას. მრავალი თვალსაჩინო ხატით ამოუდგა გვერდში ეს პოეტი დიდ ხელოვანებს. ჩვენ ვაყა-ფშაველას გაგვანებივრა ისეთი თვალწარმტაც ხატებით, რომ ძნელადლა წარმოგვედგინა, შეძლებდა თუ არა ვინმე მასთან მეტოქეობას. მაგრამ ანა კალანდაძემ მაინც მოახერხა ისეთი სტრიქონებისა და სურათების შექმნა, რომლებიც შეიძლება ვაყა-ფშაველას ხატოვანების პირმშოდ მივიჩნიოთ. უმძაფრეს ვაყასეულ თვალსაჩინო ხატთან გვაქვს საქმე, როცა პოეტი ამბობს:

ირგვლივ მზის მათელი დასდგომია მთებსა,

ცაში გაფრენილან ნისლიანი მთები.

ამგვარივე ხატებია, როცა ანა კალანდაძე წერს: „ჩაიმიუხლებენ შეხვედრად შენდა აქარისა და გურიის მთები“, „იღვა ბერმუხა

ლანის მთეგარი თოვლში ნაბდითა “, „ნაბად მოუსხამს ბორბა-
ლოს ასხმული ნისლის ქაელითა“, ხოლო პირდაპირ ელავს ანას
სტრიქონი, რომ

რტოს არხედა, ნამს იშრობდა ნაძვი.
ყაყაჩოებს ცეცხლი ვნთოთ ტანხე.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ანას ხატოვნება მოკლებულია ყოველ-
გვარ სიმკაცრეს. პირქუში, ცივი და განკერძოებულად დიადი
ხატი არ წარმოადგენს ამ პოეტის სტიქიას. ანას ხატების შინა-
არსი ავსებულა ჩუმი სიხარულითა და ნაზი გრძნობებით.

უკვდავების წყაროები
კლდეებს გადმოვიდებია...
ყვავილებიც... იმდენია

ნახ-სათუთად ნატიფები!
არავს ზემოთ, არავს ვქვემოთ
წელამდვა სათიბები...

ამ სტრიქონებიდან თითქოს ჩანს საცეკვაოდ ველზე გამოსული
ქალიშვილი, რომელსაც შეუძლია ხილულით ტკობა მსოფლიოში
გაიტანოს და გაავრცელოს.

ჩვენი პოეტის მხედველობის არეში შემოსულია უნაზესი ყვავი-
ლები, პატარა მცენარეები, რომელთა მომხიბლველობა ერთდროუ-
ლად შეიცავს მათს წარმავლობასაცა და მათს განახლებასაც. მის-
თვის ძვირფასია სამყურა და თოხიტარა, ლურჯთვალა ია და ატ-
მის ყვავილი, უკადრისა, დაჯირა და სატყრობელა, ხოლო ყაყა-
ჩოს კი იმდენი ადგილი უქირავს მასთან, რომ ეს თვითონ ანასაც
ჩვენი ლირიკის ხალიან ყაყაჩოდ აქცევს.

ანა კალანდაძის მოკრძალებულს პოეზიაში დიდია ფენა ინტი-
მობისა, რადგან მოკრძალება და ინტიმობა განუყრელი დები
არაიან. ვისაც არ უნდა ახსენებდეს ანა.—ომარ ხაიამს თუ ჰიქმეთს,
ლადო ასათიანსა თუ ნატა ვაჩნაძეს,—ის მათი სულიერი სამყაროს
შემარხველ კავშირებს ეძებს და პოულობს კიდევ. ადამიანთა სუ-
ლიერი სამყაროს სიღრმეს ჩვენი პოეტი გარეშე თვალისათვის
შეუმჩნეველსა და უმნიშვნელოზე შეჩერებით უახლოვდება და ამით
არა მარტო თვითონ ერწყმის მას, არამედ ჩვენც გვაახლოვებს
მასთან.

ანა კალანდაძემ არა მარტო ჩვენთვისაც უკვდავყო, არამედ
ჩვენთან დაახლოვა ომარ ხაიამი, როდესაც მას მიმართა:

სურფები შექმნეს შენი ტალახით,
ღვინო მოუღონეს ყვლობობატულდეს,
შენი სუნთქვაა ლურჯი ბალახი,
ფებს რომ უკოცნის ლამაზ ხათუნებს.

გულზე გაღვრიან ღვინოს ღოთები,
ხეებს შეარბევს ქარი აუკია;
ხეებიც სვამენ ღვინოა ფოთლებით
და მთვრალ ყვავილებს გულზე
გაყრიან.

ანა კალანდაძემ შორეულ ომარ ხაიამთან დაგვაახლოვა, როდესაც თქვა:

ეს სურა შექმნეს შენი ტალახით,
ქართულ მარაში დანახანია,
ყელმოქარგული ლურჯის ტოტებით.

და რა ხანია,
ამ სურით სვამენ ღვინოს ღოთები,
ომარ ხაიამ!..

ნახიმ ჰიქქეთზე დაწერილ ლექსებს ამ პიროვნების 'გულის სიღრმესთან კავშირში მყოფი საყრდენი გამოუძებნა ანამ და თვითონაც ისე შეუერთდა ამ პოეტს, რომ თითქოს მასთან ერთად შეთხზა წამახალისებელი სტრიქონები:

წყალზე ნისლი და ბოსფორის წყალზე
ქაში მწუხრის, შხის თანდათან დასვლის...

ამომავალს უხმობს შენი სახი,
გავიგონეთ შორს, სტამბოლის
იქვთ!

მზე რად გვინდა დამავალი, ნახიმ?

ანამ ისე გვაზიარა ნახიმის ინტიმურ მოგონებებს, თითქოს მასთან ერთად დასეირნობდა ანდა ჩურჩულით ახსენებდა:

შენ... შიჰყვები კვიპაროსთა ჩრდილებს:
იქ სახლი გაქვს, ლურჯ ბოსფორის პირას.

ლადო ასათიანის სული შეარხია ანამ, როდესაც მასზე დაწერილი უნაზესი სტრიქონებით გვამცნო, რომ

სადმე, ახლოს, მზე კვლავ გაშლის აკაციებს
და ყვავილნი, მათ გულ-მკერდზე დაფანტულნი,
მოვლენ შენთან... ნანას გეტყვის ნაკადული,
საათლაო ქვის კალთაში დაგაძინებს...

ლადო ასათიანთან სიახლოვე გვაგრძნობინა გარემოთი მოხიბლულმა პოეტმა, როდესაც ლადოსაგან თვალების გახელა მოითხოვა და ასე წიმარტა მას:

გაზაფხული... ნახე, რარიგ წარჭტაცია...
ცეცხლიანი ყაყარო რომ ტანს აიყრის,
სადმე ახლოს, ყვავილს გაშლის აკაცია,
ყვავილს გაშლის, და გულ-მკერდზე გადაიყრის...

ქვეყნისა და ადამიანის ღრმასა და ინტიმურ კავშირზეა მითითებული, როდესაც ნატა ვაჩნაძისადმი მიმართულ ანას ლექსში ვკითხულობთ:

მზე რომ ისარს ჰკრავს ბანმაროს წვერებს
და ჩიტი მინდვრად გაფრენას ჩქარობს,

შენებრ დასაძებ ნარინჯის ველებს
აქ. გურიაში, ლაშახო ქალო!

ანას ამ ლექსებში არაფერია ფანილარული და ამიტომ ხელსაყრავიც არაფერია. ეს არის განსახიერება პატივისცემისა და განხორციელება უფაქიზესი მიმართებისა, რასაც ასე მოითხოვს ადამიანთა ინტიმური გრძნობების გამოვლინება.

ანას ლირიკა ჩაღრმავებულ დინამიზმს ავლენს: დინამიკურია მისი ხატოვანებაცა და თვითონ ლექსწყობაც. მასში არაფერი არ არის მდგარი ანდა ნდორედ მიმდინარეც კი. აქ ყველაფერი მოქმედებს, მოძრაობს, მიდის და მოდის. მის ლექსებში „ტირის თოვლი“ და „კითხულობს მთვარე ქვის ძეგლებით უძველეს ქართულს: ნუსხურს და მთავრულს“; ანას ლირიკაში „მზე შემოაქდობს მკლავებს სპეროზას და ცვარნაპკური შეირხევა კლდეზე მოცხარი“; მის პოეზიაში მზეზე მოციმციმე მაგნოლიის ფოთოლი „ქარებს აპყოლია“, „მიწას დაჰკონებია“ და თვითონ პოეტსაც „მშვენიერი ზღვების, მშვენიერი მთების ტრფობა გაჰყოლია“. საუცხოო დინამიკური და კოლორიტული ხატი შექმნა ანა კალანდაძემ, როდესაც ახალწლის მოსვლა შემდეგნაირი სტრიქონებით დააგვირგვინა:

ქარი თვრებოდა ღვინით ნაჭებით
გრძნეულ მარანთან...

შემოდოდა ჩიჩილაკებით
ჩვენში კალანდა...

ამ შინაარსობრივი დინამიზმისათვის ანა კალანდაძეს შესაბამისი ფორმებიც აქვს ნაპოვნი. იგი მარტო იმით კი არ კმაყოფილდება, რომ ინვერსიულ წყობას მიმართოს, მოხდენილი შედარება მოგვაწოდოს ანდა ხატები მოულოდნელად ერთიმეორესთან დაახლოვოს, არამედ,— თანამედროვე ადამიანის განცდათა დახასიათებისას,— ის ჩვენ მოკრძალებით შემოგვაპარებს ძველი ქართულის სურნელებით გაფლენილ სტრიქონებს. ამ სახით ამზეურებს პოეტი ჩვენი ქვეყნის შორეულ წარსულში ჩამარხულ განცდათა ფესვებს და წარმავლობისაგან იხსნის მათ, ამ განცდებს:

გონს მოვიდნენ, ხე შემოსხდნენ სპილოთა,

ქართველებმაც „ზე კი არ ჰკრეს
სპილოსა“,

აქლემების სპათა უნაპიროთა

უცაბედად „ქვე შემოჰკრეს რბი-
ლოსა“.

ჩვენსკენ სძრავდნენ, ჩვენ გვისევდნენ რი-
სხვითა

სარდლის რჩევით მაშხალები
აანთეს,

გვერდშეჯარულთ სამის წყრთისა ისრითა.
როცა ძალა ძალას ვერა მორევსა,
ნათქვამია, ხერხი სჯობსო ღონესა:

აქლემ-სპილო ცეცხლის ალით
დააფრთხეს,

ერთურთს ხოცდნენ, თავი კვლარ
გაართვეს.

დამფრთხალ მხედართ ცხენთაც
თავი წაართვეს.

დახვეწილ თანამედროვე ქართულში ჩართული ამ რიგის მომენტებიც აძლიერებენ ანა კალანდაძის ლირიკის შინაგან დინამიკას და ამას კიდევ უფრო ამძაფრებს ის, რომ ჩვენი პოეტი, ყოველგვარი პრეტენზიულობისა და თავმოწონების გარეშე, გვაწვდის თითქოსდა ძველი ქართულიდან ფაქიზად ამოზრდილ სტრიქონებს:

ქორნი ჟივილით დაფრენენ ცათა
საბრალო ბებრის

დახვერონ მსხვერაპლი
და მერე თავზე დაეცნენ რათა.

იმითაც დიდადაა შეპირობებული დინამიკურობა ანა კალანდაძის, ლექსებისა, რომ პოეტი, ძველი ქართულის გვერდით და მასთან ერთად, იხმობს ამა თუ იმ ხელოვანის სტრიქონებს და ხალხურ პოეზიაში გავრცელებულ, ჩვენი ბავშვობის ხანასთან ინტიმურად დაკავშირებულ გამოთქმებს. ასეთია, მაგალითად, მისი „ყაყაჩოსა სიწითლითა“, სადაც ბუნების ინდივიდუალურ ხილვაში მოულოდნელად შემოიქრება ფიქსირებული და ფართოდ გავრცელებული ხატი ხალხური პოეზიისა და გალაკტიონისა:

თეთრი ნისლი ნისლებს ირვეს,
ეს ხომ ლურჯა ცხენებია?
შვიდი ზეცა გაღირბინეს,
არსად შეუსვენებიათ.

აჰ მშვენიერ მინდორ-ველებზე
რა ნაირი ფერებია?!
„ყაყაჩოსა სიწითლითა
ყანა დაუმშვენებია“.

ასეა შერწყმული ანა ძველ ქართულთან, ჩვენს ხალხურთან და მისი ლირიკის ძლიერების ერთი წყარო წარსულთან ამ მკიდრო კავშირში მდგომარეობს; ანა კალანდაძემ ახალ მეტყველებითს ატმოსფეროში მოქცევით შეძლო ძველი ქართულისა და ხალხურის ზემოქმედებითი ძალის განახლება და იმის ჩვენება, თუ რამდენად ღონიერია პოეზია, როდესაც მისი ფესვები ტრადიციით საზრდოობს, მაგრამ მით არ იფარგლება.

ანამ ვაეაზე დაყრდნობაც სცადა და მთის კილოზე ააწყო ციკლი ლექსებისა, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ანადღევ დარჩა: ის, რაც ვაეასათვის მომხიბვლელი იყო, ანასათვის უკვე გასაოცარიც აღმოჩნდა; რაც ვაეასათვის ეპიკურად მდინარი იყო, ანასთან ლირიკულად იქცა. ვაეას შეეძლო გარემოვლენათა დამთუკიდებლობა ეჩვენებინა, ანასთან კი ისინი მისი განცდის უშუალო მონაწილე ძალად მოგვევლინენ; ვაეასთან ადამიანის წინაშე საგნები იდგნენ, ანასთან ეს საგნები განცდებს ამოუღვენენ. ვაეასათვის ტიპიური იყო ხილვა:

ზაფხულში აყვავდებიან
მკვრივნი-კი სალის კლდისანი,
ყვავილთ პირს ეკონებიან
ცივნი ნამცვრევენი ცისანი.
გაჭყურებია ნიაუსა
ჯიხვი, ყელ-ყურით ლამაზი,
ალარ აჩხერებს ქვიშათა
კლდით კლდეზე მბტომი გავაზი.
ხან რომ ცა მაიღრუბლება,
ჩაბნელებიან ხევები

გაჩნდება მეხთა ტრაციალი,
ათრთოლდებიან ხევები,
კლდეებზედ დაიკეცება
სვავთა და არწივთ ფრთეები.
თმებს უკუყურის ნაკადი,
ცისაყ დაიწყებს ცქერასა,
შაჭურებს გაოცებულნი
შავის ღრუბლების მღერასა.
რა ყურმა უნდა გაუძლოს
იმ მთების გულის ძგერასა!?
(„არაგეს“).

და აქ ჩვენ ვხედავთ, რომ თვითონ საგნები მოდიან, რათა თავი-
ანთი ძლიერება გვამცნონ, ხოლო ანასთან კი საგნების ადგილს
განცდები იჭერენ:

ფშაველო ქალავ, თულუხი
ხურაზე მოიგდებ თოკითა...
გამოგედევნა არაგვი
მთიდან მოსული როკითა...
რო შემოგძახის მუდარით,
ეს მისი ლურჯი ხეირთია:
— დედუკავ, ჩემო დედუკავ,

ბატარას დაიციდია,
ჩემს ნაპირს ჩამოჯდებოდე,
დამამწვილებდე მითია...
ნუ დააგზნებდე უფრორე,
გულში რო ცეცხლი მინთია...
რისთვის წაიღებ წყაროს წყალს,
ჩემზე ლამაზი რითია?

ასე გადაინაცვლა ლირიზმისაკენ ვაჟს ეპიკურმა ხილვამ ანა-
კალანდაძის პოეზიაში. როგორც ვხედავთ, ვაჟსთან შეხვედრის
მომენტებშიც შეინარჩუნა ანა კალანდაძემ ორიგინალობა, ამ შემ-
თხვევაშიაც დაიცვა ამ „ბატარა ქალმა“ თავისი პოეტური აზროვ-
ნების ლირიკული წყობა და ამიტომ საესეებით გამართლდა ის, რაც
მან 21 წლის ასაკში თქვა:

ქარი ჩამბერავს, ავმღერდები, მე ხომ სტვირი ვარ.
.....
შთამბერე, ქარო,
ნახონ ძალა ჩემი გრძნობისა.

ასეთია ანა კალანდაძე. მას ჯერ წარსული არ აქვს. მისი პოე-
ტური არსებობის ფორმა მხოლოდ აწმყოა. ეს აწმყო იმდენად
შესანიშნავია, რომ ზოგი პოეტი უკვე ანასებურად ამღერდა, ხოლო
შესანიშნავი აწმყო კი სასიხარულო და საიმედო მომავლის მთა-
ვარი პირობაა.

§ 270. ყველა ლირიკოსი გრძნობებს გადმოგვეცემს და მათ გვი-
ხასიათებს. მაგრამ ზოგიერთისათვის გრძნობებზე ლაპარაკს არ
აქვს თავისთავადი მნიშვნელობა, რადგან მათ აინტერესებთ ამ

გრძნობათა განმსაზღვრელი პირობები და არა საკუთრივ გრძნობები. ისინი აღნიშნავენ, თუ რამ გამოიწვია მათი ესა თუ ის გრძნობა და თან აღარ უხდებათ ტრიალი ურთიერთისაგან მათი განმასხვავებელი ნიუანსების გამოსამკლავებლად. ასეთი პოეტების ლირიკაში, მომეტებულად, ქვეყნის ისტორიასთან პირდაპირ და თვალსაჩინოდ დაკავშირებული განცდებია გადმოცემული და ამიტომაც უშუალოდ სოციალური მათი გრძნობების შინაარსი. პირველყოფლისა, ასეთია ჩვენი ილია, აკაკი და ვაჟა, ასეთი ლირიკის ნიმუშებია „ელეგია“, „აღმართ-აღმართ“ და „არწივი“.

მაგრამ არიან სხვაგვარი ლირიკოსებიც. ისინი იმდენად გრძნობათა წარმომშობ ნიადაგზე არ ჩერდებიან, რამდენადაც თვით გრძნობებზე. მათ თვით გრძნობები, მათი მრავალფეროვნება და ინდივიდუალური ხასიათი აინტერესებთ და იზიდავთ. ეს პოეტები თვალყურს ადევნებენ ამ გრძნობებს ჩასახვიდან უმწვავეს საფეხურამდე და უმწვავესი საფეხურიდან ჩაქრობამდე. ისინი ცდილობენ თავიანთი სულის ყოველი რხევის გამოხატვას და ნამდვილ „გრძნობათა ლირიკას“ ჰქმნიან. ამიტომ, მათი ლირიკა არის ისტორია მათი გრძნობებისა და, მაშასადამე, მათი სულიერი ცხოვრების ყველაზე ინტიმური ისტორია. ასეთია ნიკოლოზ ბარათაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე და ანა კალანდაძე.

ზოგიერთი ჩვენი კრიტიკოსი თიქრობდა, რომ უკვე აღარ აქვს დიდი ფასი ინდივიდუალურ გრძნობათა გადმოცემას, რადგან რაღაც უნდა ითქვას ახალი, მაგალითად, სიყვარულის გრძნობაზე მას შემდეგ, რაც მას წარსულ ეპოქათა გენიოსები ზეეხნენ. „გრძნობათა ლირიკის“ მოძულე ამნაირი კრიტიკის გასაგონად კიდევ ერთხელ უნდა იქნეს გახსენებული კ. მარქსის სიტყვები: „შემშლილი არის შემშლილი, ოღონდაც შემშლილი, რომელიც კმაყოფილდება დანაჩანგლის დახმარებით შექმნილი მოხარული ხორციით, ეს სხვაანაირი შემშლილია, ვიდრე ის, რომელიც გვაიძულებს უმი ხორცის გადაყლაპვას ხელების, ფრჩხილების და კბილების დახმარებით“¹. აქედან ჩანს, რომ კრიტიკოსის ამოცანა ის კი არაა, რომ მრავალგზის აღწერილ გრძნობათა ახალი დახასიათება აკრძალოს, ლირიკული მრავალსახეობის წინააღმდეგ გაილაშქროს და მაუნიფიციირებული როლი შეასრულოს, არამედ მისი. ამოცანაა იმის გათვალისწინება, რომ სხვადასხვაგვარია გრძნობები სიყვარულისა და სიძულვილისა, სინაზისა და სისასტიკისა, მტრობისა და მეგობრობისა... სხვადასხვა ეპოქაში და ადამიანის ცხოვრების სხვადა-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XII, ч. 1, стр. 182.

სხვა ხანაში. კრიტიკოსის აპოკანა ამ სხვადასხვაობის ძიებაა, როდენ ძნელიც არ უნდა იყოს მისი პოვნა.

მრავალ კრიტიკოსს განუხილავს ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია. უკვე შეეხნენ და უთუოდ კვლავაც შეეეებიან ანა კალანდაძას ლირიკას. ბევრი კრიტიკოსი ისეთნაირად უდგებოდა და ზოგჯერ ახლაც უდგება მათ შემოქმედებას, თითქოს ეს პოეტები სულ იმის ცდაში იყვნენ, რომ ამ კრიტიკოსთაგან დასმული საკითხები გადაეკრათ, მაგრამ ვერ ახერხებდნენ! ზოგიერთ კრიტიკოსს უნდოდა არა ამ პოეტების დანახვა, არამედ პასუხი თავიანთ მიერ დასმულ საკითხებზე. მაგრამ ამ პოეტების შემოქმედება არ აძლევდა პასუხს ამნაირ კრიტიკოსებს, რადგან კრიტიკოსებს არც ესმოდათ ამ პოეტებისა. ზოგიერთი კრიტიკოსი იქამდეც მიდიოდა, რომ კრძალავდა ამ პოეტთა შემოქმედებით ტკბობას. მაგრამ, საბედნიეროდ, ამნაირი კრიტიკოების დაუხმარებლადაც განიცდიდა და განიცდის მკითხველი ალტაცებასა და სიხარულს ნიკოლოზ ბარათაშვილის, გალაკტიონ ტაბიძის და ანა კალანდაძის პოეზიით. და ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ ამ პოეტთა წარუვალი ნიჭი თავისთავად ააშკარავებს ამნაირი კრიტიკის წარმავლობას.

Введение.

§§ 1—51

1. Для характеристики речевого многообразия чаще всего пользовались и пользуются выражением «стиль речи». Но содержание этого выражения оказалось фактически настолько расплывчатым, что до сих пор не удалось его ограничить и определить, т. е. не удалось придать этому выражению характер научного понятия.

2. В античном мире обсуждение вопросов стиля сначала было вызвано и обусловлено практическими интересами: мыслители старались давать советы и не ставили перед собой теоретических проблем. Но постепенно вопросы стиля приобрели теоретическое содержание, и в этом отношении особенно велика заслуга Аристотеля.

При трактовке вопросов ораторской речи Аристотель говорит, что стиль, как таковой, не включает в себе истины; стиль необходим для убеждения, он делает мысль более доходчивой. Для того, чтобы речь произвела нужное впечатление, «недостаточно знать, что следует сказать, но необходимо также сказать это, как должно».

По Аристотелю, первое и главное требование, предъявляемое к стилю, — это требование ясности; все стороны речи должны отвечать этому требованию. Он указывает и на другие условия хорошего стиля и особенно подчеркивает необходимость соблюдения меры. В этой связи он останавливается на вопросах ритма и метра и считает, что форма стиля «не должна быть ни метрической, ни лишенной ритма».

Аристотель выделяет и подробно характеризует два стиля: непрерывный стиль и стиль периодический, давая конкретные указания о способах их улучшения. Он останавливается на контрастном порядке или контрастных периодах речи, отмечает их положительные стороны, а также рассматривает значение и роль сравнений, метафор и гипербол для стиля во-

обще. Вместе с этим Аристотель отмечает разницу между устной и письменной речью, главным образом обращая свое внимание на своеобразиях стиля речи с точки зрения их соответствия предмету речи. Он выдвигает требование, согласно которому стиль должен соответствовать как характеру предмета речи, так и субъекту речи.

3. По существу это последнее требование легло в основу т. н. теории трех стилей, которая тот или иной вид речи связывала с определенной сферой действительности. В этом учении анализ стилей речи был заменен нормативными рассуждениями о приемлемости того или иного вида речи в определенной области и категорическими указаниями, что допустимо и что нет. Таким образом, в отношении литературы эта теория присвоила себе законодательную функцию.

При оценке исторического значения теории трех стилей менее важно то, что эта теория выделила разные группы или виды речи, — что можно было бы считать некоторой заслугой этой теории, — чем то обстоятельство, что она борьбу за единый литературный язык заменила установлением заранее очерченной речевой рамки для тех или иных литературных жанров.

4. Необходимость определения понятия «стиля» особенно остро поставил в своей эстетической системе Гегель. Под «стилем» Гегель подразумевал «те определения и законы художественного воплощения, которые вытекают из природы того вида искусства, в котором предмет получает художественное воплощение». Стиль — «такой способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов искусства и вытекающим из понятия предмета законам».

Конечно, это слишком общее определение, и именно поэтому оно не оказалось плодотворным при конкретном исследовании фактов стиля. Но большая заслуга Гегеля все же заключалась в том, что, считая стиль проявлением закономерностей предмета, он помог вполне осознать мысль о необходимости соответствия стиля теме. Это дало толчок теоретическим исканиям пойти дальше и специально заняться вопросами стиля материала, стиля техники и стиля формы. В этом направлении можно отметить усилия, например, Бродера Христиансена. Но он придерживается телеологического принципа, и поэтому неприемлем для нас.

5. Современное состояние изучения вопросов стиля в зарубежной литературе отражается в работах Петерсена (Jul. Petersen), Кайзера (W. Kajser), Рейнерса (L. Reiners) и других.

По мнению Петерсена, стиль — самая наглядная сторона произведения, и он тем отличается от техники, что является непреднамеренным и произвольным формированием. Стиль — неосознанная техника, и в этом заключается разница между ним и манерой, которая не что иное, как осознанная языковая техника. Именно поэтому изучение стиля предполагает анализ как языка, так и других факторов, участвующих в языково-речевых процессах. Пока не выполнена вышеназванная работа, мы не можем сказать, что выяснена сущность основных понятий стилистики. Петерсен, так же как Кайзер и Рейнерс, считает, что сочтены дни той стилистики, которая для характеристики стиля пользовалась известными фигурами античной риторики и, описывая их, предполагала, что постигает сущность стиля.

Согласно мнению этих авторов, рассуждение о стиле сразу же ставит нас в центре вопросов истории литературы, а самой основной задачей литературной критики эти авторы считают изучение стиля.

6. В советском литературоведении и языкознании особенно усилился интерес к вопросам стиля в последнее время, и сейчас в этой области уже существует довольно обширная литература; недавно была даже проведена дискуссия по вопросам стилистики. Но еще все же не достигнуто соглашение насчет того, что надо подразумевать под понятием стиля и под другими т. н. стилистическими категориями. Как отмечалось в литературе, в этом направлении нет необходимой ясности не только в работах разных авторов, но и в пределах работ одного и того же автора.

Часть I. О некоторых тенденциях стиля речи.

Гл. I. Постановка проблемы.

§§ 52—65.

1. Описание и анализ тех признаков, которые характеризуют существующие различные стили (например, романтический, реалистический и т. д.), являются одной из главных задач стилистики. Не менее важной задачей является также рассмотрение конкретного своеобразия стилей отдельных писателей, видов и жанров литературы и речи вообще. Было бы излишним выставлять предварительным условием выполнения вышеназванных задач точное определение понятия самого стиля, так как такое определение может быть дано только в результате анализа определенного круга фактов и явлений действительности.

Но научный подход предполагает наличие определенной точки зрения при рассмотрении изучаемых явлений. В отношении интересующего нас вопроса это значит, что необходимо указать на то, что можно представить как общее и объединяющее стили разных эпох, писателей различных складов и т. д. и выявить ту общую закономерность, которая присуща всякому стилю речи и поэтому должна стать исходным моментом при изучении разновидностей стиля.

2. В речи, в том или ином виде, дают о себе знать своеобразия, с одной стороны, характерные для языка, как определенной системы речевых средств, и, с другой стороны, особенности человека, находящегося в определенных условиях и на определенной ступени своего развития. Стиль, отражающий общественно-классовую физиономию и целенаправленность человека, формируется на основе существующих языковых возможностей и способностей отдельной личности применять эти возможности. Исходя из этого, необходимо выявить как тенденции самого человека, которые определяют выбор, расположение и порядок словесного материала, так и те возможности, которые наличествуют в самом языке для удовлетворения этих тенденций.

3. В процессе письма неоднократно появляется чувство, которое можно было бы охарактеризовать следующим образом. Написав определенное слово или же определенного вида предложение, человек ощущает потребность в последующем тексте повторить уже фиксированную форму или в точном или, по крайней мере, в сходном виде. Необходимым становится применить специальные меры, чтобы ослабить или преодолеть эту потребность.

В области поэтической речи существование такого чувства отмечал А. С. Пушкин. Так, например, он писал:

И вот уже трещат морозы. (Читатель ждет уже рифмы: розы; И серебрятся средь полей... На, вот возьми ее скорей).

На это же указывают его слова, что «Одна (рифма) вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собой камень. Из-за чувства выглядит искусство. Кому не надоело любовь и кровь, трудный и чудный, верной и лицемерной».

Аналогичны наблюдения и высказывания Гете, И. С. Тургенева, Вл. Маяковского и многих других писателей. Из вышесказанного следует, что: а) в речи определенные слова выплывают потому, что похожи на предшествующие слова, б) скопление таких похожих друг на друга слов закреплено традицией, и в) чтобы избежать такого скопления, необходимо особое усилие.

Этот же факт отмечен и в работах по языкознанию и теории литературы (Г. Пауль, Б. Томашевский, А. Чикобава, М. Рыбникова и др.).

Таким образом, в процессе речи мы имеем дело, с одной стороны, с повторением уже встречающихся форм, а, с другой стороны, с потребностью избежать этих повторений, т. е. со стремлением к нарушению ранее фиксированных и навязчивых форм. Следовательно, повторения и нарушения этих повторений нужно рассматривать не как художественные приемы, а как определенные тенденции речевой деятельности. Вопрос теперь заключается в том, относятся ли эти явления к тенденциям, играющим существенную роль в формировании стиля речи.

Гл. II. Тенденция повторения фиксированных форм.

§§ 66—88

Для изучения нашего вопроса неоценимым материалом являются «черновики» литературных произведений, поскольку по ним мы могли бы уяснить себе процесс самого творчества. Но это довольно труднодоступный материал, поскольку писатели не сохраняют или же не особенно охотно предоставляют их в распоряжение другого лица.

При изучении вопроса, является ли повторение фиксированной формы естественной тенденцией, мы должны дать предпочтение прозаической речи перед речью стихотворной: стихотворная форма уже по своей природе заранее предполагает необходимость такого повторения, и человек сознательно руководствуется вышеназванной тенденцией. Таким образом, она теряет естественный характер и становится более или менее произвольной. Поэтому предметом нашего наблюдения служили большей частью виды прозаической речи, хотя в некоторых случаях приходилось прибегнуть и к стихотворным формам.

Из сферы повторения фиксированных форм мы здесь остановимся на следующих ее видах:

1. В разговорной и литературно-художественной речи часто встречаются фразы, в которых нанизаны друг на друга слова с одними и теми же префиксами и суффиксами.

2. Так же часты случаи повторения по сходству как оснoв слов, так и форм слов в пределах одной фразы или периода.

Знаменательно, что тенденция такого рода повторения дает о себе знать в разрезе исторического развития прозаической

речи. Более того, чем древнее памятник, тем ярче действие этой тенденции. Это подтверждается сличением более ранних и более поздних вариантов одного и того же произведения (напр., переводов Евангелия на грузинский язык в IX, X и XI веках), наблюдением над древними грузинскими памятниками и их сравнением с последующими образцами художественного слова (например, Мученичество Шушаники (V в.), Мученичество Або (VIII в.), Житье Григория Хандзтийского (X в.). На это же указывает наблюдение над проявлением повторения фиксированных форм в таких произведениях, как Слово о полку Игореве, Слово в новую неделю по пасхе Кирилла Туровского, Прения живота и смерти, Слово о погибели Русской земли, творения Феофана Прокоповича и т. п.

Из этих текстов видно, что чем древнее памятник, с которым мы имеем дело, тем отчетливее действие этой тенденции в виде повторений одних и тех же основ слов или повторений слов в одних и тех же формах.

Такой вывод находит свое дополнительное подкрепление в том, что и литературные произведения, выполненные под влиянием древней литературы, в большей степени носят печать повторения фиксированных форм. В этом же аспекте привлекает внимание проза В. Барнова (1856—1834), которая при этом характеризуется еще особенной ритмичностью и приближается к стихотворной форме речи.

3. Функция ритмичности, в первую очередь, состоит в упорядочении течения речи, и она проявляется в осуществлении единообразия в течении и последовательности речевых единиц. Ритм — это повторение определенных форм; впечатление ритмичности проза оставляет тогда, когда организующую форму начальной единицы (напр., предложения) можно обнаружить в последующих единицах речи. Таким образом, в принципе ритм является повторением фиксированной формы и, смотря по тому, каково и какими приемами осуществлено это повторение, мы имеем дело с тем или иным видом ритма.

В литературе не раз отмечалась (А. М. Пешковский, А. Лежнев и др.) внутренняя потребность пишущего заполнить кое-какую «брешь» в фразе, пополнить фразу словом, и эта необходимость вызвана не смысловым моментом, а стремлением согласования формы фразы с предыдущими, уже фиксированными фразами. Такого же рода факты объединены в понятии «системы уподобления».

4. Тенденция повторения фиксированной формы в своем непосредственном виде более ярко выступает в устной речи. С этой точки зрения обращает на себя внимание распространение в народном творчестве, например, т. п. «постоянных фор-

мул», которыми полон мир народных сказок и былин и которые впоследствии приобрели право гражданства в речах древних русских послов (Д. С. Лихачев).

5. Как одна из самых наглядных областей проявления тенденции повторения, привлекают внимание слова и выражения, выбранные в качестве начала новых отрезков текста (абзацев). Сличение этих абзацев обнаруживает большое сходство слов и словесных оборотов, которыми они (абзацы) начинаются. Выбранная для предыдущего абзаца форма дает о себе знать и в последующих за ним абзацах. Начало первого (предыдущего) абзаца играет роль исходной формы и приспособливает к себе последующие формы, распространяет свое влияние на них.

Самое яркое подтверждение этого можно найти в более древних памятниках.*) Так, например, в маленькой по объему Повести о Савве Грудцыне подряд, один за другим, следуют сходные начала абзацев: — «По некоем — Некогда-же» или «Фома же» — «Бес-же» или «Сия-слышав» — «Сия-же слышав». Аналогичная картина дана в Мученичестве Шушаники, в Житие Григория Хандзийского, в Повести о Юлиании Лазаревской и в других, им подобных, сочинениях.

Наряду с этим, надо еще указать на те случаи проявления этой тенденции, когда абзацы начинаются сходными по чувственному тону предложениями. Например, Слово о полку Игореве разделено на 34 абзаца. Если вопросительное предложение обозначим буквой а, восклицательное — буквой в, а повествовательное — буквой с, то получим следующий ряд начальных предложений абзацев: а-а-с-в-ссссс-в-сс--а-в-сссс-вввв-с-сссссс.

Эти данные подтверждают факт определенного единообразия или сходства между началами абзацев как по своему словесному составу, так и чувственному тону. Таково положение в эпических произведениях. Но еще ярче действие этой тенденции в публицистике и образцах красноречия.

6. Тенденция повторения фиксированной формы проявляется не только в пределах одной фразы или в началах абзацев. Более значительным и интересным представляется проследить за ее действием в последующих друг за другом предложениях. С этой целью мы в первую очередь обратимся к таким произведениям (или частям произведения), которые пронизаны единым взглядом или созданы, так сказать, «единым порывом».

* С точки зрения интересующего нас вопроса, конечно, не имеет значения, кому принадлежит деление текста на абзацы — самому автору или редактору-издателю.

Возьмем, например, VII главу первого тома «Мертвых душ». Она начинается выражением «Счастлив путник...» Второе предложение по форме повторяет первое, поскольку оно начинается словами «Счастлив семьянин...», а последующее предложение (начало нового абзаца) словами «Счастлив писатель...». Это пример троекратного прямого повторения. Дальше, когда автор начинает характеристику бытописателя, он опять дает волю тенденции повторения и только в последних четырех предложениях четыре раза подряд повторяет выражения — «Ибо не признает современный суд» (3 раза) и «Не признает современный суд» (4-ый раз).

Таким образом, в этих двух абзацах «Мертвых душ» (не останавливаясь на других моментах повторения) мы имеем дело с ярким проявлением интересующей нас тенденции, действие которой весьма заметно вообще в творчестве Гоголя.

Аналогичное действие этой тенденции в сочинениях Льва Толстого. Для примера вспомним XI главу I-ой части «Воскресения». Эта глава начинается выражением «И никому из присутствующих... не приходило в голову...» Это выражение объединяет все предложения данного абзаца (внутри которой семь раз подряд повторяется «запретил»: «Исус... запретил именно все то...»; «запретил не только...»; «запретил одним людям...»; «запретил молитвы в храмах...»; «запретил самые храмы...»; «запретил не только судить людей...»; «а — запретил всякое насилие...»). Второй абзац состоит из трех фраз, и каждая из них повторяет то же самое выражение, хотя в двух последних взамен «Никому из присутствующих не приходило в голову» оставлено «Никому не приходило в голову», т. е. изъято «из присутствующих», но это, конечно, картины не меняет.

Вышеуказанные примеры из художественной литературы не представляют какого-либо необычайного исключения, хотя они и носят яркий характер. Очень часто встречаются повторения фиксированных форм и в исторических сочинениях, и в публицистических выступлениях. Например, укажем на отрывок из Галицкой-Волынской летописи, которая начинается следующим образом: «Пришедшу же Ярославлю человеку Сньгуруви, рекшу ему: «брат твой Ярослав кланялся кусту; и тебе кланяться; и рече ему...» И после этого каждое предложение начинается — «Рекшу ему», «Оному же рекшу», «Он рече...», «И рече...» Такое повторение имеет место восемь раз. Повторения такого же типа встречаются в известном сочинении «Повесть временных лет», а в таком по объему маленьком произведении, как «Повесть о Карпе Сутулове» почти в каждом предложении повторяются одни и те же слова «рече ему» (ей), что в данном тексте встречается около пятидесяти раз. Использо-

вание одной и той же формы часто встречается в речах и острых публицистических выступлениях Ильи Чавчавадзе.

7. Как выше уже было замечено, тенденция повторений фиксированной формы, поскольку она является естественной тенденцией, ярче выступает в устной речи. В действительности в народных сказках, преданиях и стихах очень распространены т. н. «твердые формулы». И на этот факт, вместе с многими другими, указывает часто встречаемый термин «система уподоблений», охватывающий очень большой круг аналогичных явлений устного творчества.

Здесь же можно было бы указать на действенность этой тенденции с точки зрения вопроса разнообразия рифм в отдельно взятых образцах народного стихотворного творчества: в пределах одного стихотворного текста устной словесности замечается значительное единообразие рифм.

Все это вместе взятое дает право заключить, что тенденция повторения фиксированной формы весьма отчетливо выступает в народном творчестве и в таких произведениях, авторы которых находятся под непосредственным влиянием этого творчества.

8. Вышеперечисленные виды повторения, хотя и наглядные, но все же самые простые случаи повторения. А между тем эта тенденция обнаруживается и в таких сложных явлениях речи когда мы, например, не можем констатировать совпадения лексического характера, и, вместе с тем, отношение автора к изображаемым объектам весьма различно.

Возьмем следующий отрывок из «Мертвых душ» (т. I, гл. X): «И оказалось ясно, какого рода создание человек: мудр, умен и толков он бывает во всем, что касается других, а не себя: какими осмотрительными, твердыми советами снабдит он в трудных случаях жизни! Экая расторопная голова! кричит толпа: какой неколебимый характер! А нанесись на эту расторопную голову какая-нибудь беда, и доведись ему самому быть поставлену в трудные случаи жизни, куды делся характер, весь растерялся неколебимый муж, и вышел из него жалкий трусишка, ничтожный, слабый ребенок, или просто фетюк, как называет Ноздрев».

С точки зрения отношения писателя к объекту этот отрезок можно разделить на две различные единицы. В первой перечислены как будто положительные стороны, а вторая часть сначала до конца полна указанием отрицательных признаков. Обращает внимание то, что положительная сторона представлена развернутыми эпитетами (мудр, умен, толков; снабжает осмотрительными, твердыми советами; расторопная голова; неколебимый характер), которым соответствует почти такое же количество эпитетов, указывающих на недостатки (куды делся

характер, весь растерялся неколебимый муж; жалкий трусишка; ничтожный слабый ребенок; просто фетюк).

Количеству единиц, дающих положительную характеристику, здесь соответствует почти такое же количество единиц, дающих представление о соответствующих отрицательных качествах объекта, т. е. друг другу уподобляется стилистическое оформление, несмотря на то, что смысловые позиции противоположны.

С подобным же явлением имеем мы дело во многих поэтических произведениях, например, в «Цыганах» и «Аквилоне» А. Пушкина. В «Цыганах» старик так обращается к Алеко:

Оставь нас, гордый человек!	Ты не рожден для дикой доли,
Мы дики, нет у нас законов.	Ты для себя лишь хочешь воли;
Мы не терзаем, не казним.	Ужасен нам твой будет глас:
Не пужно крови нам и стонов;	Мы робки и добры душою.
Но жить с улыбцей не хотим.	Ты зол и смел: — оставь же нас.

Здесь даны две противоположные характеристики, и они, эти характеристики, осуществлены анафористическим построением (Мы дики, Мы не терзаем, Мы робки; Ты не рожден, Ты для себя лишь, Ты зол.). И если здесь нет лексического совпадения, то с точки зрения построения мы имеем дело с повторением, поскольку анафористическое построение характеристики цыган распространяется и на характеристику Алеко. Аналогичную картину дает «Аквилон» что давно уже указано академиком В. В. Виноградовым.

Из анализа такого рода примеров вытекает, что один раз уже примененная форма (в данных случаях строение предложения или стихотворения) как-то определяет последующий вид речи. Форма, в которую отливается сначала данное содержание, распространяет свое влияние на оформление других, отличных от первоначального, содержаний.

9. Одним и очень важным доказательством реальности тенденции фиксированной формы служат такие довольно распространенные случаи, когда в каком-либо произведении повторяется вообще нехарактерный для данного писателя художественный прием. Например, считают констатированным, что «метафоризация не принадлежит к характерным особенностям Пушкина» (Л. А. Булаховский). Но А. Пушкин в стихотворении «В прохладе сладостной фонтанов», дав метафору «Стихов гремучим жемчугом», низал на нее следующие четыре метафоры:

На нити праздного веселья
Низал он хитрою рукой

Прозрачной лести ожерелья
И четки мудрости золотой.

Такого рода явления находят свое объяснение в существовании той тенденции, согласно которой раз проявленная форма вызывает себе подобные формы.

10. Все вышесказанное относилось к тенденции повторения фиксированной формы в ее естественных проявлениях или же когда она служила целям более яркого оформления содержания. Но историческое развитие художественного слова знает и такие случаи, когда это повторение превращается в самоцель и служит доказательством якобы особого «поэтического мастерства». В таких случаях мы получаем или своеобразный акростих (т. н. «Анбанткаба»), или же такое произведение, где поэтическая непосредственность отодвигается на задний план и ее место занимает показ «мастерства» как такового (футуризм, некоторые символисты...). Поэты уже явно не довольствуются естественным проявлением тенденции повторения, специально усиливают ее действие, т. е. на эту тенденцию возлагают функцию ведущего художественного приема с вытекающими отсюда в идейном и эстетическом отношениях отрицательными последствиями.

Гл. III. Тенденция нарушения фиксированной формы

§§ 89—108

1. Наряду с тенденцией повторения фиксированной формы, в процессе речи принимает участие противоположная тенденция — тенденция нарушения уже примененных и закрепленных форм. Появление такой тенденции обусловлено тем обстоятельством, что передача не только различных мыслей и нюансов переживаний предполагает создание новых форм, но и для изображения одной и той же мысли и чувства человек обычно стремится использовать разнообразные словесные средства. Сам факт речевого многообразия указывает на существование тенденции, ограничивающей силу тенденции повторения.

2. Конкретной причиной возникновения тенденции нарушения фиксированных форм, прежде всего, является то, что в случаях чрезмерного усиления тенденции повторения речь теряет свою основную функцию, превращаясь в ничего не говорящую пустую фразу. Сервантес высмеивает восторг Дон-Кихота, вызванный следующими фразами из рыцарских романов: «Суждения, которыми вы осуждаете мои рассуждения, в такой мере влияют на мои суждения, что я не без рассуждения осуждаю вашу красоту», или: «высокие небеса, божественно вашу божественность, при посредстве звезд утверждающие, соделывают вас достойным достоинств достойных вашего величия».

Кроме этого, повторение, если оно продолжительно и вместе с тем является еще плодом нарочитых усилий, составляет впечатление формального лоска и вызывает нарастающее чувство пресыщения. Значением этого момента объясняется и часто обнаруживаемая в литературе борьба против общепринятых и фиксированных форм и правил художественной речи (см. переписку К. Маркса и Ф. Лассаля о «Франце фон-Зикингене»). Именно поэтому нарушение установленных форм приобретает овою эмоциональную и эстетическую ценность.

Большие мастера художественного слова не раз отмечали важность этого момента. Например, в письме к Погодину Пушкин писал: «Вы неправильны до бесконечности. И с языком поступайте, как Иоан с Новымгородом. Ошибок грамматических, противных духу его — усечений, сокращений — тьма. Но знаете ли? и эта беда не беда. Языку нашему надобно воли дать (разумеется, сообразно с духом его). И мне ваша свобода более по сердцу, чем чопорная наша правильность». То же самое говорится и в «Евгении Онегине» (гл. III, 28).

Аналогичны высказывания И. С. Тургенева, Ильи Чавчавадзе и многих других видных писателей. Таким образом, нарушение фиксированных форм (конечно, сообразно духу данного языка) является не только реальностью, с которой приходится мириться, но оно направлено к обогащению форм речи и ее выразительных возможностей. Иначе говоря, «Нарушения правильных форм языка косвенно служат экспрессивности уже одним тем, что вносят в речь разнообразие. Нет ничего более однообразного, как повторение одних и тех же форм, а правильность требует повторения. [В новых формах] имеется нечто неожиданное, что способствует живописности выражения» (Ch. Bally).

3. Существование этих двух противоположных тенденций, — с одной стороны, тенденции повторения, а, с другой, — нарушения фиксированной формы, — предполагает процесс борьбы между ними. Картину этой борьбы можно представить себе при наблюдении над рукописями разных писателей.

Как известно, Г. Флобер тратил очень много энергии, чтобы избежать повторения даже одного и того же слова на одной и той же странице; Л. Н. Толстой назвал это «отвратительным», когда в одной фразе встретил у какого-то писателя «кошку» и «кишку»; А. П. Чехов советовал «не допускать в одной фразе почти рядом «стала» и «перестала».

Борьбу — и довольно острую борьбу — между этими вышеназванными тенденциями можно проследить в дошедших и до нас вариантах произведений А. Пушкина («Капитан.

дочка»), Л. Н. Толстого («Воскресение»), Вл. Маяковского, Н. Бараташвили, Важа-Пшавела и других.

Рассматриваемые примеры нарушения фиксированной формы, мы не задерживаемся на таких весьма распространенных случаях, когда изменение первоначальной формы текста вызвано не столько соображениями смыслового порядка, сколько потребностью избежать звуковой повторы; не будем рассматривать мы и такие случаи, когда изменение внесено в текст с целью уменьшить количество повторяемых одних и тех же частиц, слов и выражений. Мы только отметим, что внесение такого рода изменений настолько трудный процесс, требующий внутреннего напряжения и борьбы, что даже большим мастерам слова иногда приходится принимать помощь других лиц в этом направлении.

Из многообразного проявления тенденций нарушения фиксированной формы мы здесь остановимся только на следующих ее видах:

а) Часты случаи, когда в течение речи автор включает иноязычное слово или выражение. Например:

Досугам посвящаться невинным,
Брожу над озером пустынным,
И fan niente мой закон.

(«Евг. Онегин»).

Ср: фразы и целые периоды на иностранных языках в произведениях Л. Н. Толстого.

б) Оставляют впечатление отклонения от фиксированной формы случаи, когда в речь вносится поговорка, афоризм, выражение другого, известного нам, автора. Например:

«Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был истинно упителен, когда, встречая победителей, кричали они: «ура!»

И в воздух чепчики бросали».

Или:

Ес
утешаст
усастая няня,
видавшая виды, —
Пе Эн Милюков.
«Не спится, няня.
Здесь так душно...
Открой окно
да сядь ко мне»

— Кускова,
Что с тобой? —
«Мне скушно...
Поговорим о старине»..»

(Вл. Маяковский, «Хорошо»).

в) Замена одного тона (например, эпического) другим (например, лирическим) в одном и том же произведении тоже оставляет впечатление нарушения фиксированной формы (тона) речи.

г) С такого же рода явлением имеем мы дело, когда включением какого-либо разъяснения как будто прерывается ход или течение данной речи. Например:

Татьяна слушала его.

(Как говорится, машинально).

Он подал руку ей. Печально

Татьяна молча оперлась,

(«Евг. Онегин»).

Или: «В пользу же, в частности, женитьбы именно на Мисси (Корчагину звали Мария и, как во всех семьях известного круга, ей дали прозвище) — было, во-первых, то что она была породиста...» (Л. Толстой, «Воскресение»).

д). Некоторым образом отличается от вышеприведенных примеров тот вид отклонения, когда различный характер носит речь выведенных в произведении персонажей. В таких случаях писателю приходится нарушать ту форму речи, которая характерна для данного персонажа, чтобы уступить место речи другого персонажа. Это явление особенно четко выступает в диалогах, а драматург большей частью руководствуется именно таким принципом нарушения фиксированных форм речи. Здесь нарушение вызвано причиной иного порядка — различным характером действующих лиц. Но эта вынужденная смена разговорных стилей также вызывает борьбу различных тенденций в писателе, только целью ее здесь является не разнообразие языковых орудий самих по себе, а адекватность содержанию. Что касается читателя, она на него тоже производит впечатление живой, разнообразной речи. Отсюда впечатление особенной динамичности драматургического жанра.

е). Стихотворная строка является определенной целостностью и по смыслу, и с точки зрения формы. Так она и воспринимается преимущественно. Но поэты часто прибегают к так называемому переносу, когда стихотворная строка как бы нарочито разрывает целостное выражение мысли и именно этим производит впечатление необычности. Это со своей стороны оттеняет значимость слова (выражения). Например:

Ответа нет. Он вновь посланье:

Он едет. Лишь вошел... ему

Второму, третьему письму

Она навстречу — как сурова!..

Ответа нет. В одно собранье

(«Евг. Онегин»).

Ср. также слова Вл. Маяковского о том, как читают стихотворения Ал. Толстого и А. Пушкина, если они не разбиты на полустрочки («Как делать стихи»).

4. До сих пор рассмотренные нами виды подтверждают, что тенденция нарушения фиксированной формы является фактором, тормозящим действие тенденции повторения. Но это такие виды нарушения, которые в процесс речи внесены все же извне.

Сейчас интересно выяснить, не существуют ли другие, не внешние, а, так сказать, внутренние возможности, посредством которых можно было бы избавиться от впечатления однообразности текста?

В качестве примера того, что такие возможности имеются, возьмем следующий отрывок из «Мертвых душ» (т. I, гл. II). Н. В. Гоголь пишет:

«А хорошее воспитание, как известно, получается в пансионах. А в пансионах, как известно, три главные предмета составляют основу человеческих добродетелей: французский язык, необходимый для счастья семейственной жизни; фортепьяно, для доставления приятных минут супругу, и, наконец, собственно хозяйственная часть: вязание кошельков и других сюрпризов.... В других пансионах бывает таким образом, что прежде фортепьяно, потом французский язык, а там уже хозяйственная часть. А иногда бывает и так, что прежде хозяйственная часть, т. е. вязание сюрпризов, потом французский язык, а там уже фортепьяно. Разные бывают методы.»

В этом полном иронии тексте мы имеем дело с повторением фиксированной формы, но оно, это повторение, не вызывает чувства надоедания, причиной чего нужно считать следующее:

а) Писатель сначала как будто серьезно утверждает, что «хорошее воспитание получается в пансионах». В подтверждение он даже привлекает общераспространенность такого мнения («как известно»).

б) Потом он перечисляет «учебные предметы», и выясняется, что они имеют не общественную ценность, а нужны только для доставления приятных минут семье (супругу). Следовательно, опровергается, становится предметом насмешки то, что только что утверждалось.

в) Чуть ниже автор переходит к характеристике другого пансиона. Но там же выясняется, что он тоже таков, как первый: различие состоит только в порядке преподавания «предметов».

г) Далее следует характеристика еще других пансионов, но впоследствии узнаем, что и они таковы, как первые.

д) В конце автор все же «утверждает», что «Разные бывают методы».

Из вышесказанного видно, что данный текст, несмотря на ярко выявленную тенденцию повторения, не вызывает чувства

надоедания лишь потому, что под повторяющейся формой здесь сталкиваются и противопоставляются две тенденции содержания: одна — внешне как бы принимающая форму одобрения изложенной системы воспитания, а другая, — замаскированная и основная тенденция, включающая осуждение и насмешку над этой системой.

Таким образом, если повторение фиксированной формы служит целям противоположных или весьма различных мыслей, тогда сама эта разнообразность мыслей замедляет возможность возникновения чувства надоедливости.

Этим же объясняется, что не наблюдается появления такого чувства при пользовании омонимами.

Это относительно участия мысли. Но кроме этого, важное значение имеет и другой — эмоциональный момент. Так, например, при чтении некоторых произведений замечается, что, когда в них чередуются различные настроения, когда, напр., серьезный тон заменяется юмористическим, радостный уступает место грустному и т. п., тогда даже в однообразном по форме — по ритму, рифме или чему-либо другому, — сочинении оживляющую роль играет именно это чередование различных настроений, взамен однообразности на передний план выдвигается момент динамичности, что исключает возможность появления чувства пресыщения.

5. Вышеуказанные виды нарушения повторений фиксированной формы, конечно, не исчерпывают всего разнообразия нарушений. Можно оказать, что каждый примечательный опыт своеобразного построения произведения, оригинального построения фраз и т. п. выражает действие этой тенденции. Можно даже утверждать, что историческое развитие стихотворных форм, стремление к обогащению поэтической речи новыми и новыми стихотворными формами обусловлено существованием тенденции нарушений фиксированных форм. Но вместе с этим следует отметить и то, что и здесь, как и в случае тенденции повторений, крайность может привести к формалистическим упражнениям и выкрутасам, что и подтверждается существованием поэтов этого толка.

Гл. IV. Стилиевые тенденции согласно лингвистическим данным

§§ 103—121

Факты, установленные современным языкознанием, по нашему мнению, подтверждают, что для выяснения закономерностей стиля речи необходимо изучение действия тенденции повторения и нарушения фиксированной формы.

Конечно, результаты языковедческих исследований целиком не могут быть отнесены к той же плоскости, в которой проявляются эти стилевые тенденции, но они, эти тенденции, все же дают знать о своем существовании как в фонетических, так и морфологических и синтаксических явлениях.

1. Тенденция повторения фиксированной формы. Разнообразные и широко известные факты ассимиляции, субституции и особенно аналогии свидетельствуют, что в языке действует тенденция повторения. Не останавливаясь на соответственных фонетических явлениях, укажем на ту роль, которую играет эта тенденция в области морфологии и синтаксиса.

Отмечено, что «ребенок выучивается склоняться и спрягать не каждое слово отдельно, но и сам создает формы по аналогии» (В. Богородицкий). Интересно, что в старину «Существительные, обозначавшие существа мужского пола, имевшие окончания женского рода относились к женскому роду, а не мужскому.... Мы согласуем: красивый мужчина..., судья постановил..., слуга ушел.... В противоположность этому в старину было употребительно другое согласование в женском роде, напр., старейшина галилейская.... две воеводе....» (Д. Овсяннико-Куликовский). То же самое встречается в народной поэзии (Детинушка приезжая.... Уехала судья неправосудная).

Многочисленные факты уподобления и согласования указывают на роль повторения уже данной формы. Не вдаваясь в подробности, считаем возможным на основе данных языкознания сказать, что тенденция повторения фиксированной формы находит свое выражение: а) в установлении системы согласования-управления, б) в языковой аналогии, в) в определении форм произношения и написания иностранных слов, г) в детской речи и в речи не владеющего данным языком человека и д) что действие этой тенденции более заметно на ранних ступенях развития языка. Все это вместе взятое подтверждает мысль, что тенденция повторения является естественной тенденцией речевого процесса.

2. Тенденция нарушения фиксированной формы. В языкознании пользуются понятием дифференциации, которым (в самом широком ее понимании) охватываются и явления диссимилиации. «Действие фактора дифференциации так же широко распространено в языке, как и фактора аналогии: мы на каждом шагу встречаемся с явлением разнообразия окончания для одной и той же формы; хотя бы эти окончания и не были дифференцированы между собой по смыслу, но они дифференцированы внешним образом — по типам склонения и спряжения...» (В. Богородицкий).

Фактор дифференциации проявляется в разнообразных явлениях речи. Но в некоторых случаях при этом имеет место

соединение этих двух противоположных тенденций: тенденции повторения и тенденции нарушения фиксированной формы. Например, когда в слове иностранного происхождения не меняется место ударения, а остается там же, где оно приходится в слове родного языка, наглядно проявляется наличие двух противоположных тенденций. В данном случае, с точки зрения заимствующего языка, иностранное слово выделяется своей формой (нарушение фиксированной формы), в то же время, при сохранении той формы, которую имело данное слово на родном языке, мы имеем дело с тенденцией повторения фиксированной формы.

Среди моментов, определяющих действие тенденции нарушения фиксированной формы, в первую очередь следует отметить значение смыслового момента. Мы сейчас говорим: «судья пришел», «староста увидел» вопреки, так сказать, формальным требованиям потому, что «судье» и «старосте», по их смысловому содержанию, соответствуют «пришел» и «увидел» (ср. «Голова ты моя удалая» и «Городской голова решил»).

Определяющее и направляющее значение смыслового момента при нарушении фиксированной формы подтверждается, например, и тем, что в русском языке «если подлежащее стоит в ед. ч., а вещественное значение его резко множественно, то сказуемое может стоять в множественном числе. Так мы говорим *пять человек идут сюда, шесть человек пришли* и т. д., хотя слова *пять, шесть* и т. д. по форме своей, собственно, существительные единственного числа... Это так называемое «согласование по смыслу». Изредка оно встречается и при других, нечисленных подлежащих, напр.: *Вокруг стоит стража, на плечах топорики держат* (Пушкин), *«Большая часть в нем, правда, были волки»* (Крылов)» (А. Пешковский).

3. Такие факты дают основание утверждать, что по данным языкознания в течении речи участвуют как тенденция повторения фиксированной формы, так и тенденция нарушения такой формы. Значение этих тенденций для процесса речи становится более ясным на основе специальных наблюдений некоторых лингвистов. Так, например, Ганс Винклер (Hans Winkler) замечает, что существуют бессмысленные слова, которые встречаются как в речи детей и душевно-больных, так и в волшебных и магических формулах. Он особенно знаменательным считает, что такие слова встречаются не в обособленном виде, а в ритмически и механически звучащих соединениях. Этот последний момент толкнул автора к проведению специальных опытов, на основе которых он заключает о существовании в речи мотива прикрепления, в силу чего человеку не легко освободиться от однажды найденной формы. Но

в то же время у человека есть потребность создания новых форм, и этого он достигает тем, что видоизменяет старую форму, сокращая ее или добавляя к ней новый элемент. Это и является основой словотворчества или возникновения нового мотива.

Наблюдения и материал Винклера интересны тем, что они указывают на существование и значение этих двух тенденций в процессе развития языка.

Гл. V. Об определяющих условиях действий стиливых тенденций.

§§ 122—129

Характер стиля речи определяется поставленной перед ней целью, той мыслью, передача которой является задачей речи. Раз существует определенное выражение, фиксирующее определенную мысль, то всякое изменение, внесенное в выражение, подразумевает кое-какое изменение в самой мысли.

Чтобы найти соответствующее теме словесное выражение, необходимо овладеть материалом, осмыслить и прочувствовать его. Но каково содержание этого овладения и прочувствования, каков характер того процесса, на основе которого приходят в действие интересующие нас тенденции и становится возможным их проявление?

Для ответа на данный вопрос, в первую очередь, нужно привлечь такие случаи, когда непосредственно дана не только речевая продукция, но и сам предварительный, предшествующий процесс формирования речи. В таких случаях мы имеем дело с импровизированной речью, в которой в непосредственном и наглядном виде представлены ее тенденции. Для этого необходимо остановиться на таких наблюдениях, которые касаются подготовки речи. В этом направлении ценный материал дают описания плачей. Так, например, в результате наблюдения над Ириной Федосевой сообщают, что она сначала соответственно подготавливается и уже потом приступает к собственному плачу. И. Федосева сперва как будто входит в курс дела; вспоминает факты из последних дней жизни «отшедшего», степенно и спокойно начинает произносить слова и таким образом вырабатывает определенную установку, соответствующую данному моменту. Благодаря этому ее плач приобретает взволнованный характер.

Эту подготовительную к плачу ступень описывают М. Горький, П. Мериме и др. писатели. М. Горький в «Нилушке» пишет о Фелиците, плачущей о своем мертвом сыне, что она, склонив голову к левому плечу — «заведя шельмо-

ватые глаза под лоб и прижав руки к грудям... принялась вопить: — Ой, да погас голубой мой ясный месяц...»

П. Мериме детально описывает плач Колумбы. Он подчеркивает, что Колумба исполняет не заранее подготовленную «баллату», а предварительно становится перед покойником и думает о живых, о тех, которых он оставил. Тогда появляются на ее глазах слезы, и Колумба поет, что ей приходит в голову. «Колумба поцеловалась с вдовой, взяла ее за руку и оставалась несколько минут погруженною в себя, с опущенными глазами. Потом она откинула назад мещаро, устремила на мертвого пристальный взгляд и, наклонясь над трупом, бледная, почти как он, начала... По мере того, как она импровизировала, ее лицо принимало восторженное выражение и окрасивалось прозрачным розовым оттенком...».

Эти описания свидетельствуют, что тому или иному виду речи предшествует определенное состояние человека, его готовность к речевому процессу. И эта готовность, как видно, касается не только речевых средств, но охватывает целиком человека, начиная с его физических возможностей и кончая содержанием его переживаний. На этой основе становится возможным речевая деятельность в ее естественном виде.

На значение указанной готовности останавливается Вл. Маяковский, который, касаясь процесса создания стихотворения, говорит: «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтобы не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам».

Аналогичны высказывания и многих других писателей. Что процессу самой речи предшествует определенная готовность, видно из ораторской практики. До того как приступить к произношению речи, оратор предварительно подготавливает почву. Уже мимикой и позой он создает установку, которая определяет общий ход речи. С другой стороны, этим же он постепенно устанавливает контакт с слушателями и вводит их в атмосферу своей речи.

Таким образом, характер течения речи определяется общей установкой, созданной темой и ситуацией этой речи; и эта общая установка уподобляет себе и общее течение речи, и отдельные ее выражения. Отсюда и тенденция фиксирования и общих форм, и отдельных приемов речи.

Но нельзя думать, что ничего не препятствует возможностям такого уподобления. В первую очередь необходимо отметить, что определяющие условия речевого процесса изменяются, вызывая соответствующее изменение и в речи. Кроме того, само излагаемое содержание в силу своего разнообразия толкает человека к подыскиванию различных средств

выражения. Так что необходимым становится нарушение самого процесса уподобления.

Из сказанного вытекает, что фиксированная форма речи всплывает тогда, когда создаются соответствующие для этого условия. Но принятие этой формы зависит от многих факторов: во-первых, насколько эта фиксированная форма приелась субъекту, а, во-вторых, располагает ли он достаточным лексико-фразеологическим запасом для того, чтобы разнообразить выражения, служащие определенной целенаправленности речи.

В этих условиях происходит борьба между рассмотренными выше двумя стилевыми тенденциями. Предполагается, что именно в таком действии этих тенденций видна их системность, в которой, «как во всякой системе, все связано и обусловлено друг другом» (Ch. Bally).

Часть II. О некоторых видах стилистического подхода

Гл. VI. Из истории взаимоотношений романтического и реалистического стилей в грузинской литературе

§§ 131—161

Литературоведами «стиль» преимущественно понимается, как совокупность всех моментов, проявившихся в произведении, начиная с мировоззрения писателя и кончая использованными им художественно-языковыми средствами. При этом ведущим моментом стиля считается мировоззрение автора, которое определяет характер подхода писателя к действительности.

В случае схематического и одностороннего толкования данного положения оно может прийти в противоречие с фактической действительностью, поскольку имеющие одно и то же мировоззрение писатели создают произведения различных стилей (или, наоборот, одинаковыми стилевыми средствами выполнены произведения различных по мировоззрению авторов). Один и тот же писатель создает произведения в различных друг от друга стилевых планах, а иногда замечается противоречие между мировоззрением и художественным методом автора.

Вместе с этим необходимо отметить, что разные стили не отграничены друг от друга непроницаемой стеной. Правда, в стиле отражается существующая между писателями разница мировоззренческого порядка, поскольку стиль является языковым отображением взглядов писателя, но нет основания утверждать, что различные взгляды обуславливают необходимость изложения этих взглядов различными по сути языковыми средствами. В литературном процессе последующая ступень

развития учитывает и усваивает стилистические достижения предыдущей ступени, и часто писатели в своей борьбе против старого мировоззрения пользуются теми же стилистическими приемами.

В связи с этим наша цель заключается в выяснении действительного характера литературно-стилистических взаимоотношений, имевших место в грузинской действительности 60-ых годов XIX века между литераторами т. н. «старого» и «нового» поколения, между поколениями «отцов» и «детей».

Согласно распространенному среди критиков и историков литературы мнению, «сыновья» отказались от литературного наследства «отцов»; они противопоставили предыдущей литературе новое мировоззрение и стиль, принципиально опровергающие то, что было характерно для старого поколения. Утверждалось и утверждается, что литературная деятельность «отцов» не имела позитивного значения для молодых грузинских шестидесятников и что появление на литературной арене последних носило характер «разорвавшейся бомбы», разрушавшей здание, построенное старшим поколением писателей. Именно таков смысл распространенного выражения о «непримиримой борьбе между «отцами» и «детьми» в шестидесятых годах XIX столетия». Эта точка зрения рисует такую картину развития грузинской литературы, согласно которой этот процесс развития прерывается, и наступление последующего периода не подготовлено ходом развития предыдущей грузинской литературы. Таким образом, грузинские шестидесятники рисуются оторванными от корней своей отечественной литературы, имеющей длительную историю. Такой вывод является естественным следствием распространенного у нас взгляда на взаимоотношение этих двух поколений. Но поскольку до такого утверждения еще не доходил ни один историк литературы народа, богатого многообразными литературными памятниками, то приходится критически проверить предпосылки и факты, приводящие к таким сомнительным заключениям.

Авторы теории непримиримой борьбы «отцов» и «детей» и их приверженцы в пользу своей оценки интересующего нас литературного процесса цитируют разнообразные высказывания представителей т. н. старого и молодого поколения. Они особенное значение приписывают встречающимся в тогдашних статьях и стихотворениях полемическим выражениям. Не учитывая полемического пыла, они просто принимают на веру слова определенных авторов и заключают, что в шестидесятых годах в нашей прессе была развернута принципиально-непримиримая борьба между, якобы, защитниками реакционного мировоззрения литераторами («отцы») и носителями прогрессивного мировоззрения («дети»).

Исходя из положения, что «Как нельзя судить об отдельном человеке по тому, что он о себе думает, точно так же нельзя судить о такой революционной эпохе по ее сознанию» (К. Маркс), мы рассмотрели комплекс вопросов, дебатированных в грузинской прессе шестидесятых годов (вопрос литературного языка, общественно-практической деятельности и т. п.), и пришли к следующим выводам.

1. Прав был Илья Чавчавадзе, — вдохновитель и настоящий руководитель грузинских шестидесятников, самый видный и яркий полемист — в той оценке, которую он впоследствии дал борьбе, имевшей место в шестидесятых годах.

Пересмотрев и критически проанализировав общественно-литературную деятельность и свою, и своих сподвижников, И. Чавчавадзе в конце восьмидесятых годов пришел к заключению, что в грузинской действительности эта борьба, хотя и очень острая по тону, не носила по своему содержанию принципиально-непримиримого характера.

Он вполне справедливо считает, что «название нового или старого поколения должно быть отнесено к тому складу мыслей, направлений или деятельности, которые проповедует одно поколение, тогда как другое противится, не следует, отмежовывается». И если с этой точки зрения рассмотреть пройденный этап, то «только тогда узнаем, что такие слова, как старое и новое поколение—у нас пустые слова.... Использование этих слов у нас не что иное, как ребячество, ибо только маленькому ребенку можно простить употребление таких слов, у которых нет ни предмета, ни причины для существования».

Илья Чавчавадзе проанализировал путь развития грузинской литературы и пришел к заключению, что существование т. н. «развлекающей» литературы было обусловлено не тем, что наши писатели более раннего периода отвернулись от запросов общественной жизни, а другими причинами: при создавшихся обстоятельствах они оказались вынужденными «обратиться к собственному сердцу и там утолить жажду своих стремлений и умственных потребностей».

И. Чавчавадзе говорит, что начала сильно проявленной общественной «горечи» в литературной деятельности шестидесятников нужно искать в творчестве предшествующих им грузинских писателей. Он утверждает, что «реальное течение нашей мысли» не порицалось этими писателями, а, наоборот, они целиком отдались этому новому веянию, достойно откликнулись на требования эпохи и вместе с молодыми развернули деятельность в пользу этого течения.

Такова беспристрастная оценка, данная самим И. Чавчавадзе литературным явлениям шестидесятых годов; она так ясна, что не нуждается в дополнительном разъяснении.

2. Но из вышеизложенного нельзя заключить, что раз не было принципиально-непримиримой борьбы в нашей литературе шестидесятых годов, то вообще не было и никакой борьбы в тогдашней нашей действительности. Этого нельзя сказать. Наоборот, борьба была и довольно острая борьба, но фактически она происходила не между литераторами разных поколений, а борьба шла с вьевшимися традициями помещичьей жизни и быта; и вели эту борьбу именно литераторы: молодые — открыто и почти во весь голос, а старшие — в скрытой и замаскированной форме.

Многие и многие, цепляясь за старое, кровно были заинтересованы в сохранении старого порядка и угрожали тем, которых считали носителями новой мысли. Но эти люди не владели пером, они не могли, да и не смели выступать на литературную арену, хотя и были весьма озлоблены. Некоторые литераторы старого поколения старались придержать, урезонить их, заставить более трезво смотреть и встретить неотвратимо надвигающееся неизбежное изменение старого уклада, тогда как молодое поколение, впитавшее передовые взгляды русских шестидесятников, со всей энергией и юношеским жаром нападало на этот быт и делало самое большее, что может делать литератор: выкорчевывало из сознания людей эти консервативные, отсталые взгляды, глубоко пустившие свои корни в быт.

У этого консервативного и отсталого слоя общества, цеплявшегося за уходящие, старые порядки, не было в литературе своего представителя. Весьма интересно, что среди литераторов старого поколения, т. н. «отцов», по существу ни один не являлся настоящим идеологическим защитником этих озлобленных людей. Конечно, среди этих литераторов были и недостаточно просвещенные лица и такие, которые стояли за умеренные речи и выводы. Они читали наставления молодым, а последние, с своей стороны, иногда впадали в некоторую крайность и нападали со всей силой своего таланта на тех, которые не вполне понимали их, хотя смутно чувствовали правоту молодых. Некоторые литераторы старого типа старались достойно оценить талант молодых писателей, шли на попятную, отступали перед их доводами, но осуждали их за невиданную дотоле пылкость и резкость.

3. Таким образом нет основания охаивать деятельность т. н. «старого поколения». Они подготовили почву для появления шестидесятников, и благодаря их деятельности творчество молодых оказалось не чуждым, а привилось к нашей действительности как нечто для нее органически необходимое. Это свидетельствует о преемственной связи между разными периодами нашей литературной жизни. Эта определенная преем-

ственность нашла свое выражение не только в той прямой оценке, которая была впоследствии дана представителям старого поколения нашими виднейшими шестидесятниками (например, И. Чавчавадзе о Гр. Орбелиани, Акакий Церетели о Ал. Орбелиани и Б. Джорджадзе), но только в тематических взаимодействиях, но особенно в стилистическом сближении некоторых произведений писателей т. н. «старого» и «нового» поколений.

Вообще проявление некоторого трезвого, реалистического подхода к действительности в творчестве предшествующих шестидесятникам писателей-романтиков служит дополнительным и вместе с тем очень важным свидетельством отказа от романтического стиля и постепенного перехода на позиции реалистического стиля. Этот процесс был достаточно подготовлен деятельностью т. н. «старого поколения» к моменту появления шестидесятников в нашей литературе.

Гл. VII. Гоголевское в грузинской литературе

§§ 162 — 174.

1. Говоря о гоголевском в грузинской литературе, мы не имеем в виду случаев прямого заимствования грузинскими писателями отдельных образов и выражений у Гоголя. Вообще собрание и сопоставление подобного рода материала в лучшем случае может привести к заключению, что грузинским писателям хорошо были известны произведения Гоголя или к тому, что некоторые грузинские писатели старались подражать Гоголю. Но такой подход отводит от понимания литературного процесса, ибо подражание не составляет и не может составлять его сути.

2. Значение Гоголя для грузинской литературы, с нашей точки зрения, заключается в установлении такого отношения к действительности, которое характерно было для Гоголя или, лучше сказать, для всего «гоголевского периода русской литературы». Вдохновляющее значение творчества Гоголя выразилось в следующем.

а) Как в творчестве Гоголя сознательно и преднамеренно поставлена задача выяснения и отображения русской национальной души — души русского человека, так Илья Чавчавадзе и его последователи поставили перед собой вполне определенную цель: показать особенности грузинского народа, его характерные черты.

б) Как Гоголь обращал особенное внимание на дотоле незамеченные детали русской жизни, как он развил вкус к «мелочам», вводящим в жизнь народа, так и И. Чавча-

вадзе и его школа обратились к такого рода знаменательным деталям и таким образом отображали в своих произведениях действительную жизнь своего народа.

в) Как Гоголь насыщал свои сочинения народными выражениями, как он ценил «размашистое русское слово», так и И. Чавчавадзе и его последователи своей литературной практикой подчеркнули художественную силу и значимость грузинского народного языка.

г) Как Гоголь показал всю силу юмора, как его юмор носил сугубо общественный характер и представлял «смех сквозь слезы», так и И. Чавчавадзе, а потом и Д. Клдншвили превратили юмор в орудие общественного воздействия и с горечью, наполненной смехом, описывали общественную жизнь.

Вот в чем выразилось влияние гоголевского творческого метода на грузинскую литературу прошлого века. Это было глубоко, истинно литературное воздействие, неизбежное для всякой литературы, стоящей на более или менее высоком культурном уровне. Именно такого рода воздействие имел в виду И. Чавчавадзе, когда говорил, что каждый из нас воспитан на русской литературе, каждый из нас впитал встречающиеся в ней передовые и полезные для нашей родины мысли. Но благотворное влияние эта литература оказала не на тех, кто слепо следовал этому влиянию, а на тех, кто разобрался в ней, действительно усвоил ее и таким образом воспользовался ею в своей литературной деятельности.

Часть III. Об индивидуальной манере работы и стиле некоторых писателей

Гл. VIII. Как работал Н. Бараташвили §§ 175 — 193.

На основании дошедших до нас вариантов произведений Николоза Бараташвили (1817—1845) мы имеем некоторую, весьма ограниченную, возможность представить себе процесс работы этого гениального лирика. Наша задача — выяснить, каков характер изменений, внесенных поэтом в свои стихотворения и каковы преимущества отдельных вариантов с языково-стилистической точки зрения.

Сличение различных рукописей дает возможность отметить, что поэт вносил изменения как в звуковой состав первоначального варианта стиха, так и в состав лексико-фразеологического характера.

1. Анализ внесенных изменений показывает, что они обусловлены разнообразными причинами. В первую очередь следует отметить потребность максимального сближения слов по

звучанию. В этом отношении поэт иногда отклоняется от правил грамматики, а иногда он идет даже на некоторую жертву, давая предпочтение более искусственной форме. Вообще поэт старается найти такое слово, которое как можно ближе стояло бы к форме уже фиксированного слова.

2. Встречаются и такие изменения, цель которых состоит в более адекватной передаче замысла, при условии удовлетворения вышеуказанной потребности.

3. В литературе неоднократно отмечалось, что лирика Н. Бараташвили нагружена архаичными словами и выражениями. Отсюда делался вывод, что языковая позиция Н. Бараташвили консервативна, что он крепко держался за старое. Далее, на этом основании заключалось, что именно в таком характере языка поэта проявляется его принадлежность к школе романтиков.

Но мы думаем, что к решению данного вопроса следовало бы подойти несколько иначе.

По нашему мнению, для выяснения позиции Н. Бараташвили решающим является не то обстоятельство, встречаются или нет архаизмы в его произведениях (конечно, встречаются!), а то, какова языково-стилистическая тенденция поэта. Ответ на данный вопрос дает анализ внесенных в этом направлении поэтом изменений и поправок. Сличение разных вариантов показывает, что Н. Бараташвили старался освободить свои произведения от архаизмов. Он заменял, когда это находил возможным, архаизмы новыми словами, новыми выражениями, т. е. смотрел не назад, а вперед (и этим тоже отличался от некоторых современных ему поэтов). Таким образом, если говорить о языково-стилистической тенденции, то приходится признать, что Н. Бараташвили своим творчеством открывает путь для действий новой, прогрессивной, соответствующей развитию языка, тенденции.

С другой стороны, наличие архаизмов само по себе не может служить доказательством принадлежности писателя к тому или иному литературному течению. У Карамзина явно замечается стремление «создать легкий, простой, удобопонятный язык, освобожденный от всего тяжеловесного, архаичного, устаревшего» (А. И. Ефимов), а в некоторых произведениях (напр., «Призрак») И. Чавчавадзе видна тенденция архаизации и в лексическом, и грамматическом отношениях, но это отнюдь не исключает возможности первого причислить к романтикам, а второго — к реалистам.

Мы рассматриваем только одно прозаическое произведение Важа-Пшавела ((1861 — 1915) — «Рассказ маленькой козули», поскольку считаем, что в этом рассказе ярко проявляются характерные стилистические черты прозы писателя.

Фабулу рассказа можно передать в двух словах: охотник застрелил козулю-мать, и осиротевшая, испуганная и дрожащая маленькая козуля бродит по лесу, не разбирая дороги. Задача писателя — воспроизвести переживания несчастной козули. Важа-Пшавела для этого выбирает такой путь, который особенно действенно показывает внутренний мир козули. Автор не описывает со стороны состояние козули и не делает опосредствованных заключений о переживаниях козули, он ни одним словом не вмещается в рассказ козули. Читатель непосредственно включается не в чужие, а в принадлежащие козуле переживания. Рассказ целиком ведется от первого лица: как будто нет самого писателя, и поэтому перед нами непосредственно стоит это трогательное животное. Это обусловливает необычайную убедительность и искренность рассказанного. Для читателя ощутима удивительная наивность козули. Каждая новая деталь в рассказе козули, которая прямо показывает читателю овою пораненную ногу, усиливает эту убедительность и обеспечивает создание конкретно-осязаемого образа.

При чтении этого рассказа читатель превращается в соучастника рассказчицы. Это достигнуто разнообразными стилистическими средствами. Рассказ ведется так, что с самого начала подразумевается непосредственный контакт между слушателем и козулей-рассказчицей. Она обращается к нему, не допуская никакого сомнения в сочувствии с его стороны, ибо предполагается, что слушателю известно ее физическое состояние и даже история ее походов. Рассказ ведется в весьма доверительно-интимном тоне о собственных слабостях, невзгодах и несчастьях, причем употребляются выражения, соответствующие указательным жестам (как-то: «Вот, взгляните на мою окровавленную ножку...», «Мы с матерью жили вон на той лесистой горке...»). Этим и достигается необычайная наглядность рассказанного.

Козуля говорит не только о том, что она перенесла, но и о том, что она переживает сейчас. Она с позиции настоящего оценивает прошлое, для нее пережитое — не пройденная ступень ее жизни, а реальный и ведущий компонент настоящего. В рассказе оно, это прошлое, слито с настоящим и таким образом и переживается. Это не воспоминание о прошлом, а

непосредственная ее данность в переживаниях козули. Отсюда — взволнованность рассказчицы, что и налагает на все произведение особенную печать лиричности.

Слияние прошлого с настоящим находит свое стилистическое выражение в особой последовательности и в своеобразной структуре фраз. Кроме этого, лиричность достигнута подбором таких слов, которые отличаются особой эмоциональностью. Произведение насыщено словами и выражениями, подчеркивающими чувствительность и взволнованность маленькой козули, ее испуг и потрясенность.

Но лиричность рассказа свободна от всякой сентиментальности, поскольку писатель пользуется не шаблонной, истертой лексикой, а словами, которые в практику нашей художественной прозы вносят определенную новизну. Этот момент оживляюще действует на читателя в продолжение всего рассказа.

Стиль прозы Важа-Пшавела весьма образен. В стилистическом отношении образность здесь осуществлена, во-первых, посредством содержаний зрительного характера: это яркие зрительные образы, а, во-вторых, это весьма живые образы, поскольку они отображают движение, действие, активность. У Важа-Пшавела даже оцепенение дано как внутренняя активность и взволнованность субъекта рассказа. На первый план выдвинута реакция козули, и интерес к окружающему определен именно тем, какова будет ее реакция. Внутренняя активность козули в рассказе усилена частым употреблением глаголов и их овоеобразным порядком.

Кроме вышесказанного, динамичность его стиля обусловлена и противопоставлением разнообразных содержаний и быстротой их смены. Козуля часто прерывает ход рассказа; допуская отклонения, она часто нарушает последовательность в процессе рассказывания, и уже в этом проявляется своеобразная динамичность. А если учесть то, что эти отклонения даны не в форме пространных периодов, а в форме сжатых предложений, то янее можно представить динамичность, быстроту смены разнообразных содержаний и настроений, изложенных в произведении.

«Рассказ маленькой козули» представляет замкнутую стилистическую целостность. Эта целостность в языково-стилистическом отношении проявляется в том, что в повествовании козули часты повторения одних и тех же или схожих по звучанию слов, частиц и способов словоупотреблений. Здесь явно заметна тенденция, в силу которой за одним уже использованным словом следует в том или другом отношении близко к нему стоящее слово. Кроме этого, при характеристике явлений соблюдено определенное количественное соот-

пошение употребляемых эпитетов, так же как ритмичное расположение предложений. Наконец, что весьма существенно, стилистическое единство в рассказе достигнуто и тем, что повторяются такие слова, которые особенно соответствуют основному замыслу автора. А главная задача писателя состоит в показе того, что в жизненной практике людей достаточным основанием для угнетения или даже уничтожения какого-либо существа является его слабость и что люди даже не видят бесчеловечность этого факта.

Гл. X. Стил ь Давида Клдиашвили

§§ 221—231

Давид Клдиашвили (1862—1931) известен как автор юмористических рассказов. Первое его юмористическое произведение — «Соломан Морбеладзе». Рассказ написан в этнографическом плане, в нем говорится о быте одного уголка Грузии — Имерети, и дается характеристика именно имеретинского дворянина — человека неимущего, но старающегося сохранить свое дворянское высокомерие даже на последней ступени своего социального существования. Цель писателя — нарисовать картину жизни человека, тщетно ищущего таких средств существования, которые не «унижали» бы его сословную гордость, не бросали бы тень на его дворянское звание. Этот момент обуславливает юмористический характер данного произведения.

Среда, в которой живет и действует Соломан Морбеладзе, довольно бесцветна и однообразна. Здесь все хорошо знают друг друга, и каждому известны намерения и возможности другого. Так что высокомерными, высокопарными словами и горделивостью нельзя ввести кого-либо в заблуждение. Но у Соломана Морбеладзе ничего не осталось, кроме пустых слов для подчеркивания своего социального превосходства. Он знает, что его ложь очевидна, и он очень остро чувствует приближение плачевного будущего. Другие персонажи рассказа явно пренебрегают им и не находят нужным скрывать свое к нему отношение. В силу этих и других подобных обстоятельств комизм рассказа носит налет трагизма. В этом заключается двуплановость рассказа.

С точки зрения стилистической характеристики «Соломана Морбеладзе» следует обратить внимание на следующие моменты.

1. Известно, что многие писатели в своих сатирико-юмористических произведениях прибегают к каламбурам, игре слов и гиперболлизации; они пользуются необычайными срав-

нениями, цитируют поговорки, пословицы, создают новые, для читателя неожиданные, фразеологические связи и т. п.

Наблюдение над рассказом «Соломан Морбеладзе» показывает, что писатель не пользуется ни одним из вышеназванных приемов. В данном рассказе ничего нет необычайного. Он протекает в форме бытовой разговорной речи, но несмотря на это, оставляет неизгладимое юмористическое впечатление. Это впечатление, создается, во-первых, на основе ситуационного комизма, а, во-вторых, особенно живой и образной разговорной речью. Речь самого писателя почти ничем не отличается от речи персонажей — она протекает в одной и той же стилистической форме, что обеспечивает стилистическое единство рассказа в целом. При таком пути писатель и персонаж не противопоставляются друг другу, а, наоборот, автор устанавливает с ним мягкое, сердечное отношение без всякого излишнего морализирования. Речь писателя слита с речью персонажей, и автор живет жизнью своих героев. Это является условием того, что при чтении рассказа не чувствуется никакой односторонности, и читатель в нем не видит не только ничего карикатурного, но даже ничего преувеличенного. Это является исходным стилистическим принципом Д. Клдншвили.

2. Рассказ «Соломан Морбеладзе» начинается словами жены Соломана Эпросинэ, чья речь выявляет все своеобразие имеретинского говора. При таком начале читатель сразу же оказывается в новой языковой ситуации. Этим кладется начало динамичности, характеризующей все дальнейшее повествование. Динамичность усиливается и тем, что рассказ состоит преимущественно из диалогов, а слова автора по своему характеру являются просто ремарками. Диалоги очень сжаты, что приближает рассказ к пьесе.

На протяжении всего рассказа, особенно бросается в глаза момент спешки: спешат с женитьбой жених Нико и его отец Каихосро, ибо Нико должен принять сан священника; спешит отец девушки — Бессарион, т. к. боится потерять заведомого жениха для своей дочери; особенно спешит сват Соломан: он поскорее хочет урвать деньги за свои «труды», за свое посредничество. В общем, в рассказе все спешит, и под конец, когда Соломан не получает ожидаемого вознаграждения, в его мозгу с калейдоскопической быстротой мелькают разнообразные мысли: здесь и проклинание «собачьей жизни», и порицание людей, и жалобы на личную неудачу, и размышление о своих злосчастиях, старание найти выход, и констатирование плачевного последствия этого старания, и чувство сословного высокомерия и пережитого перед лицом об-

щества позора... И это все передано в одном абзаце, в сжатой, но эмоционально насыщенной речи.

3. При создании образа Соломана Морбеладзе автор выбирает путь показа внутреннего противоречия в его речи и переживаниях. В самовосхвалениях этого персонажа видна его слабость, а в его как будто обходительном разговоре чувствуется ложь и притворство: в его смехе «от всего сердца» слышится горечь, в его стремлении соблюсти дворянское достоинство выпирает безнадежность... Это сложный образ, насколько сложным может быть живая человеческая личность.

Хотя образ Соломана и очень конкретен, но вместе с тем он типичен для существующей тогда социальной прослойки. Типичность этого образа обуславливается и такими стилистическими средствами, как замена собственного имени (Соломан) обобщающим названием человек, чванливый дворянин и т. п. Так переходит незаметно и постепенно прием конкретизации в прием генерализации, обеспечивающий типичность данного образа.

Гл. XI. Поэтический стиль Георгия Леонидзе

§§ 232 — 264.

Талант Георгия Леонидзе (род. в 1899 г.) привлек внимание великого Важа-Пшавела, когда нашему поэту было около пятнадцати лет. После этого прошло довольно много времени, и сейчас перед нами поэт, который не только оправдал возлагаемые на него надежды, но и значительно превзошел ожидания взыскательных читателей.

До 30-ых годов в центре творчества Г. Леонидзе не стояли вопросы, имеющие большое социальное значение, вернее, они разрабатывались им в весьма узко-личном аспекте. Позднее Леонидзе становится поэтом современности, в широком понимании этого слова.

В статьях, работах и монографиях, посвященных разбору творчества Г. Леонидзе, отмечается, что в его лице перед нами поэт солидной эрудиции, наделенный чувством нового, и в тоже время поэт, с большим художественным чутьем воспроизводящий разнообразные события древней истории.

Для полной характеристики поэтического стиля Г. Леонидзе необходимо было бы изучить процесс его творческого развития, показать путь, пройденный им, пока он достиг той ступени художественного мастерства, на которой стоит сейчас; следовало бы показать, что связывает Г. Леонидзе с предшествующими и современными ему поэтами и т. д., но это обширная задача. Мы ограничиваемся разбором его одного про-

изведения, именно поэмы «Портохала», и лостаремся на ее основе показать стилистические своеобразия поэта.

Поэма «Портохала» написана в 1937 году. В ней автор из далекого прошлого вызывает образ простой, неизвестной крестьянки, дает ей поэтическое имя Портохала (что значит — Апельсина), рисует ее внешний облик и старается показать ее внутреннюю силу, ее глубокий патриотизм. Цель поэта — создать поэтический образ представителя народа той эпохи, не отклоняясь от реалистического пути.

1. Автор рассказывает так, как будто дело касается протекающих перед ним реальных событий. На протяжении всей поэмы Портохала находится в поле его зрения, и он непосредственно к ней обращается. Поэт уже этим приближает к нашей действительности факты, взятые им из далекого прошлого нашего народа, и активизирует их. В языке поэмы даже не чувствуется расстояние, отделяющее нас от описанных в поэме событий, поскольку поэт отказывается от применения архаизмов: он не выходит за пределы современной лексики и речевых оборотов. Кроме этого, Портохала показана как восторженная наблюдательница — и даже участница — нашей действительной жизни: она своими обращениями вдохновляет нынешних тружеников.

2. Обращает на себя внимание то, что Г. Леонидзе пользуется словами, которые до него не так часто употреблялись грузинскими поэтами. Поэма полна наречиями и большей частью образованными им сложными словами, что вообще является примечательной чертой нашего поэта. Вместе с этим в поэме часто встречаются сугубо образные выражения весьма распространенные в народе. Все это придает творчеству Г. Леонидзе особенно возвышенный характер.

3. Поэзия Г. Леонидзе весьма экспрессивна. Эта черта его творчества обусловлена и тем, что в ней сильно заметно действие тенденции повторения фиксированной формы. В этом направлении ограничимся только двумя замечаниями.

а) В поэме ведущей рифмической единицей является слово «Портохала»: это слово играет роль, так сказать, исходной рифмической единицы, но вместе с тем «вызывает» по форме себе подобные слова даже тогда, когда, с точки зрения рифмовки, в этом нет никакой нужды; анализ лексического состава внутри строк и строф показывает, что поэт охвачен действием указанной тенденции.

б) Обращает на себя внимание и то, что в поэме очень много случаев уподобления слов как по своему звуковому составу, так и по форме. Это последнее находит свое выражение в анафорическом построении многих частей поэмы, а

также в сходном оформлении противопоставленных содержаний.

4. Из видов нарушения фиксированной формы следует отметить случаи, когда повествование поэт переносит из настоящего времени в прошедшее и будущее с тем, чтобы опять вернуться к настоящему времени. С этой же точки зрения интересно и то, что господствующую на протяжении поэмы восьмисложную строку поэт иногда заменяет шестисложной строкой. Привлекает внимание, как некоторое отклонение от привычного течения поэтической речи, и то, что в ткань авторского повествования вносятся народные выражения, свежие и неожиданные для читателя эпитеты, сравнения или отдельные слова.

Подобного рода случаи вносят разнообразие в поэму и еще более подчеркивают ее экспрессивность.

5. Еще один вопрос, привлекающий особенное внимание, — вопрос о своеобразии образов Г. Леонидзе. Грузинская литература знает поэта, который умел создавать яркие и неповторимые зрительные образы. Это — Важа-Пшавела. После него достаточно было одного шага, чтобы осознать значение образов, построенных на основе других ощущений.

У Г. Леонидзе встречаются яркие зрительные образы, но сейчас важно отметить и другую основу его образов. Г. Леонидзе успешно создает образы, где ведущую роль играют ощущения обоняния и вкуса. Само по себе в этом нет ничего удивительного, поскольку довольно распространены выражения «горькая участь», «сладкий голос», «пахучее слово» и т. п. Но именно потому, что они распространены, мы уже не чувствуем их оригинальности. А Г. Леонидзе замечателен тем, что он особенно расширил область применения вышеуказанных ощущений в нашей поэзии и, построив много оригинальных образов, добился блестящего художественного эффекта.

Выделение этого момента имеет определенное значение для характеристики стиля писателя. Как известно, вкусовые ощущения, так же как ощущения обоняния, носят весьма индивидуальный характер. Этим отличаются эти ощущения от зрительных, которые нашему восприятию дают более «определенный», объективированный характер. Уже из сказанного следует, что создание образов путем слов, отображающих ощущения вкусовые и обоняния, свидетельствуют о лирическом облике поэта, тогда как обилие зрительных образов указывает на эпический склад поэтического мышления.

Одним, весьма важным моментом в развитии литературы является тот процесс, когда в описание внешних событий вторгаются личные переживания описывающего. Отсюда начинается более разнообразное освещение как событий, так и отношений к ним. Процесс этот берет начало с характеристики душевного состояния выведенных в произведении персонажей, а в дальнейшем в нее, в эту характеристику, включаются уже чувства, появившиеся у самого писателя. Позднее, в частности, с нового времени необыкновенно упрочилась традиция непосредственного раскрытия сугубо личных переживаний автора.

1. В грузинской литературе особенно участились описания переживаний авторов с периода так называемого возрождения (XVII — XVIII в.в.), когда даже личная биография автора взяла на себя функцию отображения истории страны.

Но тогдашние поэты рассказывали о своих чувствах обходным путем и извиняясь, поскольку в центре их поля зрения стояли внешние события. Все же следует отметить, что грузинская лирика данного периода свидетельствует об актуализации личности поэта в том смысле, что, кроме событий определенное значение приобретает передача собственных чувств автора. Среди поэтов этого периода печатью особого лиризма отмечено творчество Бессариона Габашвили (Бесики) (1749—1791)], поскольку основным содержанием и исходным моментом в определенной части его стихотворений является именно личное чувство поэта («Сад тоски»). В отличие от последующих поэтов Бесики не переступает границ личной сферы и не переносит акцент на общественную значимость своих чувств.

2. В творчестве выдающихся представителей грузинской лирики XIX века передача собственных переживаний стала необходимой потребностью. Таковы многие произведения Гр. Орбелиани (1800—1883) и вся лирика Н. Бараташвили.

Характеризуя лиризм Гр. Орбелиани, следует отметить, что поэт подробно анализирует свои чувства, старается объяснить их, изложив историю их возникновения и развития. В стихотворениях Гр. Орбелиани в первую очередь дано воспоминание былых чувств, которые поэт заново восстанавливает перед нами. Его лирика поэтому оставляет впечатление степенной, обдуманной и интеллектом озаренной лирики. Этим же обусловлено и то, что в лирике Гр. Орбелиани не чувствуется большой непосредственной взволнованности: взволнован-

ность здесь представлена как уже пройденная ступень его душевного состояния, как тихая грусть о прошлом, и основным, направляющим моментом его лирических стихов является восстановление этой пройденной ступени. Такое, так сказать, интеллектуализирование находит свое выражение как в композиции и образах, так и в лексико-фразеологическом течении его стихотворений.

В этом заключается существенная разница между лирикой Гр. Орбелиани и лирикой Н. Бараташвили. Лирика последнего очищена от чувственности, несколько характерной для Бесика, и поэтому весьма возвышена. Чувства поэта охватывают весь мир, и вместе с тем мы имеем дело не с воспоминанием чувств, не с преднамеренным их воспроизведением, а с подлинно актуальными чувствами. Объект его лирики нельзя отделить от личности поэта: они слиты, и достигнуто такое единство поэта и объекта, когда невозможно сказать, где кончается предмет лирики и откуда начинается «я» самого поэта. Отсюда еще одна отличительная черта его лирики: если Гр. Орбелиани изображает грусть, имеющую форму покорности, то грусть Н. Бараташвили носит прямо неистовый характер, раздирающий душу поэта и вызывающий протест самого поэта против своих же переживаний.

Вместе с этим нужно отметить своеобразие объектов и образов лирики Н. Бараташвили. Он наделяет их особенной эмоциональной взволнованностью. Таинственный голос и Душевное одиночество, Злой дух и Злое карканье, Дума черная, Небесный цвет и Звезда судьбы — вот, что выступает исходными образами его лирики. Они питают и направляют лиризм поэта и они же являются предметом его поэтического вдохновения. Но эти объекты не представлены в конкретно-наглядном одеянии. Поэт вкладывает в них настолько очищенные чувства, что уже трудно говорить об их наглядном и осязательном характере. Это придает лирике Н. Бараташвили особенный оттенок философской взволнованности.

3. Вышерассмотренный лирический аспект ведет нас к такому поэтическому таланту, каким является Галактион Табидзе (род. в 1891 г.). Он один из самых сложных представителей современной грузинской поэзии, всесторонняя характеристика его творчества — еще дело будущего, но с точки зрения интересующего нас вопроса мы считаем нужным сказать о нем несколько слов.

На первых порах лирика Г. Табидзе была охвачена глубокой грустью. Правда, бывали моменты, когда проявлялась и любовь к жизни, но она никогда не брала вверх и не переходила в настоящую радость.

Г. Табидзе продолжил ту линию, которая в грузинской поэзии была дана в виде философской лирики Н. Бараташвили. В нашу литературу его лирика внесла своеобразную лексику, носящую оттенок некоторой таинственности. Это было проявление какой-то жажды философствования, и, как всякая жажда, уже в самой себе содержало лиризм. Но она не достигала уровня бараташвилевской взволнованности потому, что Бараташвили сам искал ответа на волнующие его вопросы, а Г. Табидзе опирался на готовый, данный другими авторами, пессимистический ответ. В его творениях сверкали имена иностранных поэтов, художников, философов.

Характерная черта Г. Табидзе заключается в том, что содержанием его лирики является актуальное состояние его чувств, переданное с изумительным поэтическим талантом. В его творчестве стерты границы, отмежевывающие воспоминание былых чувств от нынешнего их протекания. Это сближает Г. Табидзе с Н. Бараташвили, но с той разницей, что Н. Бараташвили все же одолевал свои чувства, господствовал над ними, тогда как Г. Табидзе целиком отдавался их течению. Этот момент нашел свое выражение в течении его стихотворений. Поэт не считал необходимым устанавливать логическую связь между мыслями, высказанными в отдельных строфах и даже строках своего стиха: он следовал пути свободных ассоциаций чувств, логике чувств, которая не отвечает требованиям интеллектуально-логической пресмственности. И очень часто трудно найти общую мысль, объединяющую части его стихотворения: здесь дана полная свобода чувствам, и основной смысл стиха заключается, так сказать, в свободно протекающем, не скованном рассудком, переживании поэта.

Таким был Г. Табидзе, но в дальнейшем в его поэзии доминирующее значение приобрели общественные темы. Мотив борьбы преобразил его в энтузиаста, и сейчас перед нами поэт Г. Табидзе, отображающий очень значительный, но другой аспект развития грузинской лирики.

4. Новейшая ступень в развитии нашей лирики направилась против сомнений и недоверчивости, т. е. решилась сместь нессимизм.

В последнее время в грузинской поэзии появилась Анна Калададзе (род. в 1924 г.), которая с особой поэтической скрепностью предложила читателям свои лирические стихотворения. Необычайно доверчивыми глазами смотрит она на окружающее — на таинственное мерцание звезд и на ветер, она успокаивает дрожащую голубоглазую фиалку, испуганную божью коровку и плачущего ребенка; она тает от удовольствия от того, что ветви тутового дерева охватят ее ствол; она рождена для радости и требует ласки и улыбки.

Правда, иногда грустит и Анна Каландадзе, но это не непреодолимая тоска, ибо ее сменяет утешающая поэта надежда. Поэт везде и всюду замечает только хорошее, положительное, в ее лирике мы не встретим порицающих человека строк и выражений, унижающих объект. Она тянется к прекрасному, и если в окружающем не находит этого, то она чуть-чуть грустит и замолкает. Она не переходит в наступление, ибо ее лиризм лишен всякой жестокости. Нежность является ее непреходящей страстью. Можно сказать, что оптимизм составляет психологический принцип ее творчества.

Анна Каландадзе наделена замечательной способностью — слушать. Видно, что ее действительно интересует то, о чем она спрашивает, ибо ей заранее неизвестно содержание ответа. Этим она отличается от некоторых весьма выдающихся поэтов, у которых постановка вопросов уже подразумевает содержание ответов и для которых вопрос служит только поводом для изложения своего собственного мнения.

Для А. Каландадзе более дорого передать то, что она увидела, услышала, сейчас пережила и до чего сейчас додумалась, чем сообщить до этого сложившееся и выношенное настроение. Для нее окружающий мир является единственно определяющим фактором, и в нем она видит не только то, чего заранее ждет. Отсюда удивление и восторженность как характерная черта ее лирики.

Лирические образы А. Каландадзе привлекают своей непосредственностью. Они наполнены тихой радостью и нежнейшими чувствами. В ее стихах «снег плачет», а «луна читает» древнейшие надписи на каменных плитах. А. Каландадзе без натяжки и скромно предлагает в своих стихах поэтические строки народного творчества и предшествующих ей поэтов. Повторение уже зафиксированных в общенародном поэтическом творчестве образов и словесных форм является одной из своеобразных манер поэзии А. Каландадзе.

Такова Анна Каландадзе. Пока у нее нет прошлого. Настоящее — форма ее поэтического существования, а замечательное «сегодня» ведь считается условием лучшего будущего! Это правило, хотя оно имеет и исключения.

აბო —	
50, 334	
Аби	
აბულაძე ილია	49, 62
ადრიანოვა - პერეტცი ვ. —	60
Адриянова-Перетц В.	
აკსაკოვი ს. 89	
ალექსი-მესხიშვილი სარდიონ	88, 165, 169, 173-174
ანა დედოფალი	54
ანანიაშვილი ვ. 79	
ანდერსენი ჰანს	225
Аничков Е. 17	
ანტონ 1	46, 48, 152
არდაზიანი ლ. 188, 189, 234	
არისტოტელი —	2-9, 240, 329-330
Аристотель	
არსენა 72	
არჩილ მეფე	306
ასათიანი ლადო	323
ახვლედიანი გ. 115	
ახრემი ს. 89.	
ბ	
ბაგრატიონ-მუხრანსკი ივ. 173	
ბაირონი 149, 215-216, 223	
Батый 66	
Благой Д. 104	
ბალი შარლ —	34, 87, 126, 340, 345
Charles Bally	
ბალმონტი კ. 78	
ბარათაშვილი გ. 163	

ბარათაშვილი ნიკ. —	
Бараташвили Николоз-	77, 91, 149, 164, 177, 205—215, 217-223, 307-316, 320, 327-328, 341, 354-355, 363—365
ბარამიძე აღ. 81, 108.	
ბარნოვი ვ. —	52-53, 56, 59, 73, 334
Барное В.	
ბატიუშკოვი კ. —	103-104.
Батиушков К.	
ბებუთოვი ვ. 172	
ბელინსკი ბ. —	
Белинский В.	81, 116, 125, 165, 185, 190, 192, 198, 257
ბერგი ნ. 89	
ბერიევი დ. 162	
ბესიკი (ბესარიონ გაბაშვილი) —	
Бессарион Габаншвили	19, 80, 164, 306, 363-364
ბოგოროდიცკი ვ. —	115-118, 128, 345
Богородицкая В.	
ბრიუსოვი ვ. 78	
ბულახოვსკი ლ. —	76, 232, 338
Булаховский Л.	
Булгарий Ф. 90	
ბუსლავევი თ —	121-122
Буслаев Ф.	
ბ	
გალპერინი ი. —	26
Гальперин И.	

* შეადგინა პ. ლაბარტყავამ.

Гарушии В. 141

გაწერულია ა. 215, 217

გერცენი ა. 87

გვოხდევნი ა. —

23-24

Гвоздев А.

გოგი 114

გოგოლი ნ. —

Гоголь Н.

30, 45-46, 59, 64-65

14, 81, 89, 95, 106,

126, 165, 185-201,

241, 293, 336, 343, 353-354,

გოეთე

Гете 36, 332

გონკურები (ძებნი-ელმონდი და ქიული) — 89

Гошкурн (сратель)

გორკი მ. —

Горький М.

81, 89, 140, 167, 179, 180, 347

გრანოვსკი ტ. 165

გრიბოედოვი ა. 97

გუარამ მანდალი 68

გუგუშვილი პ. 151, 154, 158, 164, 170, 173

გუდზი ნ. —

52, 66

Гуданй Н.

გურამიშვილი დავ. 304, 306

დ

დანელია ს. 2

Данилов Кирша, 69, 70.

დერეჟინი ნ. —

117-118, 126

Державин Н.

დიმიტრი მეფე (თავდადებული) 274

დოდაშვილი ს. 215

დოსტოევსკი თ. —

73, 123, 126, 149

Достоевский Ф.

Дьяконова М. 216

ე

ევროპიდე 6

ევერმანი ი-პ. —

36

Эккерман П.-П.

ენგელსი ფ. —

86, 327

Энгельс Ф.

ერეკლე II, 72, 207, 209

ერენბურგი ი. 241

ერისთავი გ. 157-158

ერისთავი ხ. 72

ერისთავი რაფ. 47

ერისთავი რევ. 162, 165-116

ე-ი რ. 47

ეფიმოვი ა.

9, 23, 148, 215, 251, 355

Ефимов А.

ვ

ვაეა-ფშაველა —

Важа Пшавела

12, 92, 101, 104, 224,

227-240, 243-244,

247-248, 269, 294, 302,

321, 325-327, 341,

356-357

ვანჩაძე ნ. 323

ვანტანგ VI 108, 306.

ვიახენსკი პ. —

93

Вяземский П.

Вигель Ф. 105

ვინკლერი ჰანს —

Winkler Hans

133-135, 346-347

ვინოგრადოვი ვ. —

23, 75, 236-237, 251, 338

Виноградов В.

ვორდსვორტი 149

ვოსტოკოვი ალ. —

54

Восток: Ал.

ზ

ზანდუკელი მ. 151

ზევგინცევი ვ. —

30

Зевгинцев В.

Звеницки В.

თ
თადივეი დ. 161
თბილელი იოსებ 304
თეიმურაზ პირველი 303, 306
თუმანიშვილი გ. 129
თუმანიშვილი მ. 160

ი
იაროსლავი—
66, 336

Ирослав
იბსენი პ. 41
ივორი—
63, 334

Игорь Святославич
იზმაილოვი ა.—
79

Измайлов А.
ილინსკაია ი.—
25

Илинская И.
ინგოროყვა პ. 54, 68, 221, 303
ისოყრატე 4
იოანე III —
87, 340

Иоан III

ი
კახლოვი (კოხლოვი) ი. 166, 190
კაიხერი ვოლფგანგი—
18, 21-23, 330-331

Kaiser Wolfgang
კალანდაძე აღ. 160
კალანდაძე ანა —
Kalandadze Anna 98, 317—323, 365—366

Kaiser A. 57
კარამზინი ნ.—
126, 165, 215

Karamzin H.
კატკოვი მ. 44
კახა 114
კეკელიძე კ. 50, 303
კერესელიძე ივ. 156, 160, 162
კვინტილიანე 4

კლდიაშვილი დავ. —
Клдияшвили Д.
198, 201, 249, 252-253,
255, 257, 262, 264-265,
267—268, 354, 358-359

Климентий Е. 215
კ-ი რ. 77
კოვალევსკი მ.—
89

Ковалевский М.
Котетинский П. 269
Крылов Н. 132, 346
კუპრინი ა. 41

ლ
ლაბრუერი ე.—
81

Labruyère
ლაზარევსკაია ი.—
62, 63, 335

Лазаревская Ю.
ლამარტინი ა. 149
ლავშინი ი.—
42, 45

Лансон Н.
ლასალი ფ.—
86, 340

Лассаль Ф.
ლევინი ვ.—
241

Лешин В.
ლევიტსკი კ.—
138

Лешинский К.
ლეიბნიცი 92
ლეკიაშვილი აღ. 133
ლენინი —
26, 88, 137-138, 179

Лешин
ლეონიძე გ.— 98, 269-280, 282, 302,
360-352
Лешиндзе Г.
ლევინევი ა.—
58-59, 334

Лешинев А.
ლერშონტოვი მ. 130, 166
ლიხაჩევი დ.—
60, 335

Лихачев Л.

ლმონოსოვი მ. —

9, 11-13, 157

Ломоносов М.

ლმონოსოვი ნ. 230

Луначарский А. 185

მ

მაიაკოვსკი ვლ. —

Майковский Вл.

36, 41-42, 77, 90-91,
97, 100-101, 103, 332,
341, 348

მამაცაშვილი კბ. 172, 180

მარი ნ. —

50, 62, 117

Марр П.

მარკოზი 48, 49

მარტოვი ლ. 137

მარტოვსკი ვ. 89

მარქსი—

86, 154-155, 327,
340, 351

Марк К.

მაჭავარიანი თ. 164

მაკალობლიშვილი დ. 161

მერიმე პრ. —

140-141, 347-348

Мериме Пр.

მერაბული გიორგი 68

მეშახინოვი ივ. 131

მთაწმინდელი გ. 48-49

მინცი ი. —

136

Мишц Н.

მიტაძე გ. 80

მიწეოვსკაია ლ. —

73

Мишковаева Л.

Михаренко А. 142

მილაყბე 156, 160-161, 170

ნ

ნადლერი ი. —

19

Nadler Jos.

ნეკრასოვი ნ. 149

ნიკოლაძე ნ. 155

Нестов Н. 215, 257

ო

ოესინიკო-კულიკოვსკი დ. —

19, 125, 345

Овчинико-Куликовский Д.

Озерская Т. 123

ორბელიანი აღ. —

156-161, 169-171
173-175, 179, 180, 353

Орбеляни Ал.

ორბელიანი გრ. —

Орбеляни Гр. 176, 182-183, 215, 219-
220, 307-310, 320,
353, 363-364

ორბელიანი ვახტ. 149, 177

ორბელიანი მხეპაბუკი 79—80

ორბელიანი სულხან-საბა 44, 55

ორლოვი ა. —

77

Орлов А.

პ

პაული ჰ. —

36, 333

Paul Hermann

პერეტი ვ. —

Перети В.

54

პეტერსენი ი. —

18-22, 330-331

Petersen [Jul.

პეშკოვსკი ა. —

58, 131-132, 334, 346

Петковецкий А.

პოტკოვსკი რ. —

25, 241

Потковский Р.

2

Платонова

პლენანოვი გ. 137

პოგოდინი მ. —

27, 348

Погодин М.

პოტეზნია ა. —

120-122

Потезния А.

Принцард К. 123

პროკოპოვიჩი თ. —

51, 334

Прокопович Профан

კუშინი ალ. —
Пушкин А.

35-26, 75-77, 87, 89, 93,
95, 97, 100-101, 103-105
122-123, 126, 131-132, 149,
161, 166, 199, 293, 338,
340, 342, 346

ჟ

ჯორჯუნსკი ვ. —

54, 57, 59

Жоржунский В.

ჟუკოვსკი ვ. —

149, 215 233, 293

Жуковский В.

რ

რადიანი შ. 151

რაჯაბა 72

Riesel E.

Reiners I. 330-331

Рейнса М. 37, 333

როეთე გ. —

Roete Cust. 20

Рюмицкий С. 295

რუსანოვი გ. 94

რუსთაველი 55, 109

რუსო 305

ს

Саганцев А. 56

საენაწლი ალ. 172

სალტიკოვ-შნედრინი შ. —

84

Салтиков-Шнедрин М.

სეფერიანი ი. 111

სერვანტესი —

84, 339

Серванте

სეკორსკი ი. 118

Секорский И. 142

სოპოლევისკი ა. —

114

Сопольевский А.

სოროკინი ა. —

25-26

Сорокин Ю.

სოსტრი გ. 21

სტალინი 23

Сивков В. 123

Степанов П. 25

Столпер В. 14

სულხანიშვილი გ. 160

ტ

ტაბიძე გ. —

96, 99, 312-316, 320, 327-328,

Табидзе Г. 304-365

ტოლსტოი ალ. — 103, 342

Толстой А.

ტოლსტოი ფ. 118

ტოლსტოი ლ. —

Толстой Л.

65-66, 69, 73, 81-82 90

94-96, 101, 105, 118,

125-127, 336, 340-341-342

ტომაშევსკი ბ. —

37, 73, 333

Томашевский В.

ტომსენი ვ. 127

ტრენსვი კ. 89

ტურგენევი ა. —

30, 36, 59, 87, 89, 179,

Тураев И.

33, 340

უ

უზნაძე დ. VII-VIII, 235

უმიაკაშვილი პ. 199

ფ

ფადაევი ა. —

90, 142

ფადეი ა.

Фадеев П. 17

ფედოსევა ი. —

71, 347

ფედოსევა ი.

ფლონტერი გ. —

89, 310

ფონსე რ.

ფორბახი ანდრე 20

Фонсека Р. 125

ფოსტოვი კ. 39

ფურცელაძე ანტ. 163-164, 171-172

ძ

ქიქოძე გაბრიელ 46, 48
 ქიქოძე გერონტი 222
 კობულაშვილი 207
 კრისტიანსენი ბრ.—
 17-18, 330

Христиансен Бр.

ჭ

ყაუხჩიშვილი ს.
 ყციანი დ. 67, 156

შ

შანიძე ა. 48, 212, 214
 შახმატოვი ა. —
 119-121

Шахматов А.
 შელი 149
 Шекспир 45
 შერშენევიჩი ვ. 111

ჩ

ჩახრუხაძე 164-165, 297
 ჩერნიშევსკი ნ. —
 185

Чернышевский П.
 ჩერნიშევი ვ. —
 116, 121, 123-126

Чернышев В.
 Чертков В. 69, 82.

ჩეხოვი ა. —
 Чехов А. 41, 90, 340
 ჩიტაია გ. 199
 ჩიქობავა არნ.

23-24, 37, 128-124, 129,

Чикобава Арн. 333

ჩიქოვანი ს. 92
 ჩუკოვსკი კ. —
 118, 129-130

Чуковский К.

ც

ცაკარელი ალ. 198
 Цукерман П. 89

წ

წერეთელი აკაკი —
 Церетели А.
 47, 98, 153, 157, 160, 163-
 166, 168-169, 171, 177, 179,
 181-183, 185, 230, 268,
 327, 353

წერეთელი გ. 188, 230
 წერეთელი ეფთვიმე 164

ჭ

ჭავეჭავაძე ალ. —
 Чавчавадзе А.
 179, 167, 177, 208-209,
 212, 219-220

ჭავეჭავაძე ილია—
 Чавчавадзе Илья
 43-44, 59, 66, 67, 80, 88,
 96-97, 123, 129, 152-153,
 156-157, 159-160, 162-169,
 171-172, 174-182, 185,
 187-188, 190-198, 200, 216,
 223, 229, 250, 257, 264-265
 272-273, 327, 337, 340, 351,
 353-354

ხ

ხანძთელი გრიგოლ 50, 303, 334-335,
 Херхеулидзе Гр. 269.
 ხლეგბნიკოვი ვ.—
 78

Хлещников В.
 ხუნდაძე ს. 151, 152

ჯ

ჯანაშვილი დ. 168-169, 171
 ჯორჯაძე ა. 151-152, 154, 164 170-171
 ჯორჯაძე ბ. —
 155, 163-164, 171, 174, 353
 ქიკოიანიკაძე ბ.

კ

კეგელი —
 14—16, 313, 330
 Кегели
 კიქნეთი 322--323
 კუგო ვ. 149

შეცდომების განწორკება

გვ.	სტრ. ზევ.	არის	უნდა იყოს
9	15	წამოყენებამ	წამოყენება
36	31	Жерманом	Жакерманом
37	5	იმ	ამ
45	14	Карнолен при встрече с его	Карнолан при встрече его с
59	14—15	ფიქსირებული ფრაზასა	ფიქსირებულ ფრაზასა
63	9	Юлиани:	Юлиания:
66	35	მწერლების	მწერლობის
72	6	რაოდენობი	რაოდენობა
82	38	А. Н. Толстой	А. Н. Толстой
90	34	„რღვევაზე“	„განადგურებაზე“
92	3—4	ერთი ავტოგრაფში	ერთ ავტოგრაფში
93	10	оружейного	оружейного
99	20	მაგი	მოგი
105	35	КНХАНУ	КНХАНУ
127	2	ომწესრიგებულსა	მომწესრიგებულსა
136	9	მტკიცდება	მტკიცდება
151	25	წარმოადგენს	წარმოადგინოს
161	35	ასე ეს	ასეა ეს,
173	27	ურომლისაოდაც	ურომლისოდაც
181	23	არ ებულ	არსებულ
182	38	არ. შეიცავს	შეიცავს
183	8	გრძეული	გრძნეული
196	13	დამიანის	ადამიანის
198	18	и потом	, а потом
209	12	რამდენიმე	რამდენადმე
212	9	ჭ	ჭი
218	33	ჭო	ჭოა
231	19	ზემოთქმულიდან	ზემოთქმულთან
234	15	ზემოთქული	ზემოთქმული
238	10—11	მხედველობით შინაარსი	მხედველობითი შინაარსი
242	15	შესკუპტა	შესკუპდა
245	9	მიალერსებოდა	მიალერსებდა
250	12	ალსანიშნივია	ალსანიშნავია
253	7	ისეთი	ასეთი
-	32	სწორად	სწორედ
260	23	მოგვცა	მოგვცა
286	6	ხელმკლავდაკრეფილი	ხელმკლავდაკრეფილი
301	21—26	ამოსაღებია შთლიანად	
311	11	ესა	ესაა
"	34	მისტვი	მისტვისა
313	20	ექპრესი	ექსპრესი
316	30	გაანციფრა	გაზაცვიფრა

რედაქტორი შ. შიშიგური

მხატვარი შ. ზერიტაშვილი

ტექნიკური რედაქტორი პ. ლაბარტყავა

კორექტორი ე. ტაბუცაძე

გამომშვები შ. დოლიძე

ფე 00665

შეკვეთის № 154

ტირაჟი 2.000

გადაეცა წარმოებას 17/II-57 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20/XI-57 წ. ანაწ-
ყობის ზომა 6×10, ქალაქის ზომა 60×92 სასტამბო ფორმათა რაოდენობა 2+.
სააღრიცხვო საგამომცემლო ფორმათა რაოდენობა 21,35.

ფასი 14 მან.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
მთავარპოლიგრაფგამომცემლობის 1-ლი სტამბა.
თბილისი, ორჯონიკიძის ქ., № 50.

1-я типография Главолигграфиздата Министерства
культуры Грузинской ССР. Тбилиси, ул. Орджоникидзе № 50.