

776
1986

ISSN 0206-5746

04935746
308200000000

ՀԵՏԵՐՈՆ

21
—
776

3
1986

ქართული

ქართული
ლიტერატურა

32

საქართველოს მწერალთა

ა ლ მ ა ნ ა ხ ი

კავშირის ორგანო



□ □ □



მეცხე

3⁽⁵⁸⁾
1986

სარედაქციო კოლეგია

მთავარი რედაქტორი: ელიზბარ ჯაველიძე

სარედაქციო კოლეგია: აბაბი გაწიკელია, აბაბი ვასაძე, ჯუმბარ თითმერია, კობა იმედაზვილი, ემზარ კვიციანი, გიორგი მერაბილაძე, თამაზ ნატროშვილი, ვახტანგ როდონია (პ. მგ. მღვიანი), ალექსანდრე სამსონია, რევაზ სირაძე, ვლადიმერ წვინარია, ნაზი ჯუსოიტი.

მისამართი: 380008. თბილისი, რუსთაველის პროსპექტი, 42,
ტელ. 93-22-85

© აღმანახი „კრიტიკა“

70 5000.—89

4 ————— 64—81

M 604 (ივ)—81

ლიტერატურა,
ცხოვრება
კრიტიკა

□ □ □

263

პირისა და ზნეობის ტყვეები

□
ნოდარ გრიგალაშვილი
□

პიროვნების მიზანი თვითმყოფადობის შენარჩუნებაა. ადამიანი ვერ იქნება სრულყოფილი ინდივიდი, თუ იგი ვინმეს, ან რაიმეს პატივს მიაჩნის. „რომელიმე არსებას თავისი თავი მხოლოდ მაშინ მიაჩნის დამოუკიდებლად, — წერდა კ. მარქსი, — როცა ის დგას საკუთარ ფეხებზე“. ადამიანი უმაღლეს ღირებულებას დამოუკიდებლობისა და თავისუფლების განხორციელებაში ხედავს. ერთი სწავლულის შენიშვნით კი „თავისუფლება არაა მყუდრო ნაცხადგური, რომელშიც ერთხელ რომ მიიღწევი, შეგიძლია განისვენო. იგი ყოველთვის წინაა, მუდამ ისაა, რაც ჯერ კიდევ უნდა მოიპოვო“. ამის გამო პიროვნება, რაღაცით მუდამ უკმაყოფილო, მარად გარჯაში, მოქმედებასა და მოძრაობაშია. თავისუფლების მიღწევა პიროვნებას სწორედ საზოგადოებაში სურს და არა იზოლირებულად,



რადგან ადამიანი ბიოლოგიურთან ერთად, სოციალურად განწყობილია, ადამიანის სოციალურობა კი უპირველესად მის კომუნიკაბელურობას გულისხმობს. ივარაუდება, რომ პიროვნება დაკავშირებულია საზოგადოებასთან და სურს საზოგადოების სრულყოფილებიან წევრად გრძნობდეს თავს. პიროვნების სასიცოცხლო საზრისს გარესამყაროსთან ჰარმონიული ურთიერთობა განსაზღვრავს. ეს ჰარმონია სწორედ ისაა, რომ პიროვნება ცნობს და ემსახურება საზოგადოების მიზანდასახულობას. თავის მხრივ, საზოგადოებაც ცნობს პიროვნებას, ადასტურებს მის თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობას.

ადამიანი განსაზღვრულ ადგილსა და დროს რომ იბადება, ამით ნაწილობრივ უკვე გადაწყვეტილია მისი ცხოვრების, მისი უამაღმყოფობის გზა და ბედი: თუ სასურველ, დამაკმაყოფილებელ გარემოცვაში უხდება კაცს არსებობა და მოღვაწეობა, იგი ცხოვრობს სამყაროში, როგორც საკუთარ სახლში. მაგრამ, როცა ირღვევა ურთიერთობათა ჰარმონია, როდესაც საზოგადოებასა და პიროვნებას შორის კონფლიქტური სიტუაცია იქმნება, ეს უკანასკნელი იწირება სულიერი მარტობისათვის. იგი ემსგავსება საკუთარი სახლიდან გამოგდებულს, ეუღს, რომელსაც „გაშლილ ველზე კარვის სამაგრი ვერ მოუხნანავს“ (ბუბერი). მარტოკაცი, ზოგადად, ტრაგიკული თუ არა, უბედურია (აქ არ ვგულისხმობ საკუთარ თავთან დარჩენის მედიტაციურ აქტს). საზოგადოებასთან კონფლიქტში მყოფი პიროვნების მიმართ შეგნებულად მივმართავ ასეთ ფორმულირებებს: „სულიერი მარტობისათვის განწირული“, „მარტოკაცი“ და არა, ვთქვათ, „საზოგადოებისაგან განდევნილი“, რადგან ეს ცნებები მკვეთრად განსხვავდებიან ერთურობისაგან. რაოდენ პარადოქსულადაც უნდა ყდერდეს, მარტოკაცი, რომელიც საზოგადოებაში ცხოვრობს, უფრო მარტოსულია, ვიდრე საზოგადოებას მოწყვეტილი, კლდეში ამოკვეთილ ქვაბულსა თუ საყდარს შეფარებული განდევნილი. რადგან პირველ შემთხვევაში **დარღვეული** ან **გაწყვეტილია** კავშირი ადამიანსა და „სოფელს“ შორის, (ადამიანი ფიზიკურად არა, მაგრამ სულიერად განმარტოებულია) მეორე შემთხვევაში კი **აღდგენილია** კავშირი პიროვნებისა ზეშთასოფელთან (ადამიანი ფიზიკურად კი, მაგრამ სულიერად არ არის ეული).

ერთი სიტყვით, მარტოკაცობა, მარტოსულობა ადამიანისათვის



კრიზისულია. მარტოობა, თუ იგი შემთხვევითობით არ არის პრაქტიკულად
 ბადებული („რობინზონ კრუზო“), საზოგადოებისადმი პროტესტის
 გამოსატყვის თავისებურ ფორმას წარმოადგენს. მარტოობა შურის-
 ძიების აქტსაც შეიძლება გულისხმობდეს, შესაძლოა გადარჩენის
 თუ თავის შეცოდების მომენტიც იყოს განპირობებული და ა. შ.

აკაკი ბაქრაძე ერთგან უენიშნავს: „ნდობა ადამიანური გრძნობაა,
 უნდობლობა კი არაადამიანური“. ეს აზრი პირდაპირი მნიშვნელო-
 ბით მცდარია, რადგან ხანდახან უნდობლობაც, როგორც თავდაც-
 ვის იმპულსი, ადამიანს ადამიანურობის შესანარჩუნებლად სჭირდე-
 ბა. ამდენად ისიც ადამიანური გრძნობა ყოფილა. მაგრამ აღნიშნუ-
 ლი ფრაზის დიალექტიკური გააზრება ასეთ სახეს მიიღებს: უნდობ-
 ლობა მართლაც არაადამიანური გრძნობაა, რადგან იდეალურ ვითა-
 რებაში, ნამდვილ ადამიანურ ურთიერთობებში მისთვის საფუძვე-
 ლი არ რჩება. ამ აზრის ანალოგიით არც მარტოობა (ანუ პროტეს-
 ტის, შურისძიების, გადარჩენისა თუ თავის შეცოდების თავისებუ-
 რი ფორმა) შეიძლება იყოს ადამიანური აქტი. ადამიანი არ იბა-
 დება პროტესტანტი, შურისმაძიებელი. ადამიანი არ იბადება მარ-
 ტოობისათვის. იგი, როგორც სოციალური არსება, მსგავსისკენ ილტ-
 ვის. პიროვნება შეიძლება გახდეს პროტესტანტი, მარტოსული და
 შურისმაძიებელი.

მწერლობისათვის დომინანტური თემაა ასეთი ადამიანების ბე-
 დის ჩვენება. ეს თემა და მისთან დაკავშირებული საკითხები, რომ-
 ლებზედაც ნაწილობრივ ზემოთ ვმსჯელობდით, წარმმართველია
 ხოლარ წულეისკირის შემოქმედებაში.

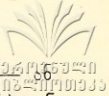
ხოლარ წულეისკირის თხზულებათა მთავარი გმირები (ე. წ. და-
 დებითი პერსონაჟები) საზოგადოებასთან ჰარმონიულ ურთიერთო-
 ბაზე ოცნებობენ. მათ უყვართ ადამიანები. გარშემო მყოფთათვის
 ცხოვრობენ, ფიქრობენ, დარდობენ, ოცნებობენ. მათი ცხოვრების
 ფინალი კი რეჟივიმით სრულდება. ეს პერსონაჟები — გიორგი
 („თუთარჩელა“), აბო და იოანე („წამება და მარტვილობა აბოსი
 და იოანესი“), ზესნახე („ზესნახესა და ბუძგურიას სიყვარულის
 ამბავი“), პანტე („დავით აღმაშენებლის ქვა“) და სხვა. — აზრისა
 და ზნეობის ტყვეები არიან. ტყვეები ამ სიტყვის პირდაპირი გაგე-
 ბით. თუმცა არც ნებაყოფლობით ემონებიან აზრსა და ზნეობას
 და არც იძულებით. მათ წინაშე არ დგება არჩევანის საკითხი. ისი-



ნი არ ორკოდობენ, თუ ვის უგდონ ყური — ღვთისმშობელს დემონურს. მათში ბუნებრივად ჩქედს, ბუნებრივად გამოვლინდება კეთილი საწყისი, გმირთა ქმედება სიკეთის სუბტანციითაა დასაზღვრული და სხვაგვარად ცხოვრება არ ძალუძთ. მათთვის სიმართლის სიკეთის „სიყვარული ზეგარდმო გადმოსული სათნოებაა, თანდაყოლილია, ვითარცა ბედისწერა“, „მისჯილი“, როგორც წერამწერალის ძიერ ზეშთასოფელში გადაწყვეტილი უაბელაციო განაჩენი. ამგვარმა განცხადებამ შესაძლოა მკითხველის წარმოდგენაში შექმნას ილუზია ნ. წულეისკირის ნაწარმოებების გმირთა სქემატურობის შესახებ. ამიტომ აქვე განვაცხადებ: მწერლის კონცეფციისათვის, ჩემის აზრით, მთავარია არა ის, თუ როგორ ყალიბდება თანდათანობით სიმართლისა და სიკეთის ადამიანური ძალები, არამედ, როგორ გამოვლინდებიან ეს უკანასკნელნი წინააღმდეგობებთან შეჯახებისას. უფრო სწორედ, ჩვეულებრივ, ყოფიერ ცხოვრებაში, რეალურ სიტუაციებში დევალვაციის რა საშიშროება ემოქმრება მათ, რა მოწამებრივ გზას გადის ადამიანი ადამიანურობის შესანარჩუნებლად.

ადამიანი მონისტური არსებაა. მისი სუბსტანცია კეთილია და ამდენად საინტერესოა არა ის, თუ როგორ იზრდება და ყოვლისმომცველი ხდება მასში სიკეთე, არამედ როგორ გადარჩება ეს უკანასკნელი „ნაკლულოვან სიკეთესთან“ ურთიერთობისას. 1500 წლის წინათ დაიწერა სიტყვები: „ცოდვა ბოროტება კი არ არის, სიკეთის უკმარისობაა“. ადამიანის არსის გააზრებისას მწერლისათვის, ვფიქრობ, ასეთია მსოფლმხედველობრივი საფუძველი. ალბათ ამის გამოა, რომ მის ნაწარმოებთა უარყოფითი პერსონაჟები სიძულვილით კი არა, — ზიზღნარევი სიბრალულით განგვაწყობენ.

დავებრუნდეთ ზემორე ნათქვამს. მწერლის ე. წ. დადებითი პერსონაჟები სიკეთესა და სიმართლეს და რაც მთავარია, აქტიურ სიმართლეს განასახიერებენ. მზად არიან მოძმის სამსახურად. მოძმეთაგან კი გარიყულნი და განაპირებულნი რჩებიან. (მიზეზზე ქვემოთ გვექნება საუბარი) ამ გმირებისათვის „სასიცოცხლო ტერიტორიის“ მიღმა დარჩენა უდიდეს ტრაგედიადა აღიქმება და მათი ცხოვრება აკი ტრაგედიით სრულდება კიდევ, რაც უპირატესად განსაზღვრულია შემდეგი ვითარებით: იმ გარემოში, რომელშიც უხდებათ ყოფნა, მათგან განსხვავებული ინტერესებით, განსხვავებული ვნებათა ღელვით, მათი ზნეობისათვის შეუთავსებელი ნორ-



ეებით ცხოვრობენ ადამიანები. ორიდან ერთია საჭირო, კომპრომისი (რაც ზნეობრივ სიკვდილს ნიშნავს მათთვის), ან განდგომა. არადა, „ინდივიდუალურ ცხოვრებას თავისთავად არა აქვს საზრისი მთელთან მიმართების გარეშე. როგორც ერთ-ერთი ფილოსოფოსი აღნიშნავს, ჩვენს ემპირულ ცხოვრებას მთელთან კავშირის გარეშე ისევე არა აქვს საზრისი, როგორც არა აქვს დანოუკიდებელი მნიშვნელობა წიგნიდან ამოხეულ ფურცელს. ინდივიდუუმის ცხოვრებას შეიძლება საზრისი ჰქონდეს მხოლოდ სოციალური ერთობის ცხოვრებასთან კავშირში. სოციალური ერთობის გარეშე ჩვენ ვერ განვახორციელებთ ჩვენს თავს. როგორც ფოთლები იკვებება ხის ტანიდან, ასევე ვსაზრდობთ ჩვენც მთელის მაცოცხლებელი წვენით და ვჰკნებით, თუ მთელი უსიცოცხლოა“. (იხ. წიგნი. ე. კოდუა ისტორიის საზრისის საკითხები. 1976 წ. გვ. 30).

ერთი სიტყვით, აღნიშნული გმირებისათვის გამოუვალი მდგომარეობა იქმნება. თუ შეურიგდებიან ვითარებას და კომპრომისზე წავლენ, ისინიც „უსიცოცხლო მთელის“ ნაწილად იქცევიან, ანუ, როგორც ითქვა, ზნეობრივი სიკვდილი ელით. წინააღმდეგ შემთხვევაში კი მოკვებითიანი, გარიყულიანი აღმოჩნდებიან, მარტო კაცები ხდებიან და თავშესაფარს ყველაზე დიდ მარტობაში — სიკვდილში ჰპოვებენ. ასეთ გამოუვალ სიტუაციას უწოდებდა ჰეგელი ჭეშმარიტად ტრაგიკულს.

ვიდრე ნ. წულეისკირის ახალ რომანს, „შესნახესა და ბუძგურიას სიყვარულის ამბავს“ განვიხილავდე, შევეხები მის ორ მოთხრობას.

ფეხბურთის მატჩი. ორმოცდაათი ათასი გულათრთოლებული, დაძაბული მაყურებელი. ორმოცდაათი ათასი გული ერთ დიდ გულად ქცეულა და გასკდომამდე ფეთქავს. უეცრად საჯარიმო მოედანზე „ოთამაშე“ დაეცა. მსაჯმა არ დანიშნა თერთმეტმეტრიანი. ტრიბუნები აიფოფრა, აიზღარბა, გამაყრუებელი სტვენა, ყვირილი, ექსტემის ქნევა, გნიასი, ვინება. ატყდა ბოთლების სროლა, ხერვიულობისაგან ადამიანებს ყბები მოექცათ. აჯანყდნენ და აღარ ცხრებიან. ამ დროს ხდება უცნაური ამბავი.

ერთი ქომაგთაგანი ჩუმად ზის და თამაშს გაფაციცებით ადევნის, თვალს. „არ იყო თერთმეტმეტრიანი, ტყუილუბრალოდ ყვი-



რის ეს ხალხი? — რამდენიმეჯერ თქვა ვანომ, (ვანო ამოუცნაური კაცის სახელი გახლავთ — ნ. გ.). მაგრამ მისი ხმა არავის ესმოდა. მამინ ვანო ფეხზე წამოდგა და ხელაღმართულ ახალგაზრდას ყურში ჩასძახა: „არ იყო თერთმეტმეტრიანი, რა გააჭირვებთ საქმე, დაჯექით!“

ახალგაზრდამ თვალები გადმოქაჩა.

— არ იყო, ნახე, შენ რა თქვა? ამისთანებია საქმეს რომ გვიფუჭებენ!

— ჩააფარე და გაჩუმდება! — იქუხა ვილაცამ უკან.

— არ გეთანხმებით, არა ხართ მართალი! — არ დათმო ვანომ, უკან მიბრუნდა ბიჭებთან საკამათოდ.

დატრიალდა, მაგრამ რა დატრიალდა! მოხვდა მუჭი ცხვირში. „შუბლში. ვილაცამ კისერშიც კი დაჭკრა და მერე აღარაფერი ახსოვს...“

ეს „სიუჟეტი“ ერთი პატარა მოთხრობიდან („ციცერონა“) ამოგწერე. ვანო, რომელიც ასე დაისაჯა, საკუთარი გუნდის ყველაზე თავგამოდებული გულშემატკივარი გახლდათ, მაგრამ, რადგანაც სიმართლე მსაჯის მხარეზე დაიგულა, ამ უზარმაზარი აუდიტორიის უსამართლობამ აღაშფოთა. გულმა აღარ მოუთმინა და სათქმელი ზმამაღლა თქვა კიდევ.

ნ. წულეისკირი დეტალის, ნიუანსის ზედმიწევნითი სიზუსტით ჩვენების, დამაჯრებლად ასახვის ოსტატია. ვანოს (ზედმეტსახელად ციცერონა შეურქმევიათ მისთვის) აკვიატებულად უყვარს სიმართლე. „ცხინის შეკაზმვაზე“ ანუ შედეგზე კი წინასწარ არ ფიქრობს. ამიტომ დონ კიხოტივით მუდამ გაწბილებული რჩება. შედეგზე ფიქრი მერე იწყება, როცა სიტყვა უკვე ნათქვამია, როცა სათქმელი გამუდავებულია. მაგრამ უკანდახევაც აღარ შეუძლია, რევერანსს ვეღარ აკეთებს, რადგან სინდისის ტყვეა და არა გონისა. გონება ასეთ შემთხვევაში აწვდის გმირს მოსალოდნელი ფათერაკის შესახებ ინფორმაციას, მაგრამ ციცერონა „უძლურია“ თავის დაცვისათვის. ანუ „უძლურია“ სინდისის ტყვეობიდან თავის გამოსახსნელად. ამ „უძლურებაშია“ ნ. წულეისკირის ზემოჩამოთვლილ გმირთა ძალაც და სისუსტეც. მკითხველის მათდამი თანაგრძნობასა და თანაგანცდას ეს „უძლურება“ განაპირობებს. ვხანოთ, თრიოდე ფრანზით როგორ ახერხებს მწერალი ასეთი



ხასიათის ჩვენებას, როგორი ნიუანსებით წარმოგვიდგენს სულს
 თითქოსდა შეუმჩნეველ მოძრაობას. „არ იყო თერთმეტმეტ-
 რიანი, ტყუილუბრალოდ ყვირის ეს ხალხი?“ ამ წინადადების ბო-
 ლოს კითხვის ნიშანია და არა ძახილისა. ეს მცირე დეტალი კი
 დიდად მნიშვნელოვანია. ციცერონა თავდაპირველად აღშფოთებუ-
 ლი კი არა, გაკვირვებულია. მას გულუბრყვილოდ აცვიფრებს—რო-
 გორ შეიძლება ამდენი ხალხი იმის გამო რომ „ასე აწყობს“, უსა-
 მართლოდ იქცეოდეს? ეს აზრი თანდათანობით აღაშფოთებს. შე-
 საბამისად იცვლება მისი ლექსიკაცა და ინტონაციაც. დაუფიქრებ-
 ლად დგება და ახალგაზრდას ყურში ჩასძახებს: „არ იყო თერთმეტ-
 მეტრიანი, რა გააჭირეთ საქმე, დაჯექით!“ ამის თქმა იყო და ციცე-
 რონა გაბოროტებული მასის მსხვერპლად იქცა.

— ჩააფარე და გაჩუმდება! — იქუხა ვიღაცამ უკან.
 ციცერონას ჯერ კიდევ შეუძლია თავის ვადარჩენა. მობოდი-
 შება, უკან დაბრუნება საჭირო. გონებამ გადასცა კიდევ საამისო იმ-
 ბუღისი. მხოლოდ ახლა განსაჯა ის, რაც თქვა. ეს მოხდა წამის უმ-
 ცირეს ნაწილში. ციცერონა უკვე შეშინებული, შეცბუნებულია,
 რაც მისი შემდგომი ფრაზის ახალ, განსხვავებულ ლექსიკასა და ინ-
 ტონაციაში გამოიხატა. — „არ ვეთანხმებით, არ ხართ მართალი!“

„რა გააჭირეთ საქმე“ — ამ სიტყვებს აღშფოთებული კაცი ამ-
 ბობს.

„არ ვეთანხმებით, არ ხართ მართალი“ — ამას კი შეშინებული,
 ხაფანგში გამომწყვდეულივით აწრიალებული. აზრი კი იგივე დარ-
 ჩა. რაც ადრე თქვა, იგივე გაიმეორა. ციცერონამ აზრის შეცვლა
 ვერ შეძლო. რაც სწამდა, ვერ გადათქვა, არ დაანება სინდისმა.
 თავდაცვისათვის უძლური აღმოჩნდა. ამ უძლურებაშია მისი, რო-
 გორც პიროვნების, ძალა.

კონკრეტული სიტუაციისათვის მნიშვნელობა არ აქვს, თბილქ-
 ტურად ვის მხარეზე იყო ჭეშმარიტება, ერთისა თუ ათასების. მთა-
 ვარია, რომ საკუთარ სიმართლეში მტკიცედ დარწმუნებულმა კაცმა
 ვაპედა და ამ უზარმაზარი, აღშფოთებული და გაბოროტებუ-
 ლი მასის წინაშე თავისი გაღიზიანება, თავისი პოზიცია გამოხატა.
 ეს აქტი, ერთი შეხედვით, გამირობის ტოლფასია. მეორეს მხრივ,—
 გულუბრყვილობა და უაზრობაც. მოთხრობის გამირისათვის კი არც
 ერთია და არც მეორე. სიმართლე და, რაც უმთავრესია, აქტიური



სიმართლე მისი ცხოვრების წესს განსაზღვრავს. ვანოს სურს, რაღაც რაიკებს უსამართლობა. ხმა უნდა აიმაღლოს. უბრალოდ, სხვაგვარად არ ძალუძს. სხვაგვარად ვერ გაძლებს, როგორც უპაეროდ, უპუროდ, უწყლოდ.

მაყურებელიც მართალია თავის მხრივ. მაყურებელიც „უსამართლობამ“ აღაშფოთა, განარისხა, მაგრამ ისინი, ვინც ვანოს უწყლოდ სცემენ, არ შეიძლება არ გრძნობდნენ, რომ იგი არ არის საცემი კაცი. გრძნობენ და ამით უფრო ხელდებათ, უფრო მკაცრდებათ, უფრო გამეტებით უბათქუნებენ „მოწინააღმდეგეს“. ასეთია მასის „თანადგომის“ ფსიქიკა და ლოგიკა. ქალათი უფრო სასოწარკვეთილია ასეთ დროს, ვიდრე მსხვერპლი. სასოწარკვეთილების კომპენსაციას კი მსხვერპლისადმი მეტი სიმკაცრითა და გაბორბტებით ახდენს (ეს აქტი ვირტუოზულად გვიჩვენა ვაჟა-ფშაველამ ზვიადაურის სიკვდილის სცენაში).

ვანოს უსამართლოდ შეურაცხყოფენ. შეურაცხმყოფელი კი თავს ინუგეშებს იმით, რომ სიმართლის სახელით ირჩება. ერთ მხარეზეა პიროვნება, მეორეზე — მასა, ერთ მხარეზეა პიროვნების შეუვალი, აქტიური სიმართლე, მეორეზე — მასის პრაგმატულ-უტილიტარული სიმართლე. ისინი ერთად ვერ თავსდებათ, როგორც ერთ ქარქაშში ორი ხმალი. ერთ-ერთი უნდა გაიწიროს!

ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა მწერლის მოთხრობა „დავით აღმაშენებლის ქვა“.

„დავით აღმაშენებლის ქვაში“ სოფლის პედაგოგის, პანტე ჯაავას, ზნეობრივი სისპეტაკით განათებული და სულიერი ტკივილებით შეძრული ცხოვრების შესახებ მოგვითხრობს მწერალი. ნოდარ წულეისკირი სოფელს ხატავს რეალისტურად, ნათლად, მკაფიოდ. თხზულების ქსოვილში თანდათანობით მედაყენდება სურათი, რომელიც ადამიანთა ყოფას, მათ მოსაწყენ ცხოვრებასა და წვრილმან მიზნებს, ცბიერებასა და გაუტანლობას აღბეჭდავს. აქვე ჩანს აფორიაქებული, მაგრამ საკუთარი ძალების რწმენითა და პატიოსნებით ძალამიციემული მართალი კაცის სახება.

მოთხრობის გმირი პანტე ჯაავა სოფლის სკოლაში მასწავლებლად მსახურობდა. პანტეს სულიერი ავტონომიის ხელყოფა არავის შეეძლო. მას ვერავინ უკარნახებდა, მის ნებას ვერავინ წარმართავდა. სკოლა კი თავისი ცხოვრებით ცხოვრობდა. ვილაცას ნიშანს



უმეტებდნენ, რადგან ასე იყო საჭირო... ვილაცას არ უმატებდნენ... რადგან ობიექტურობა იყო საჭირო... და ა. შ. და ა. შ. ამაში უჩვეულოსა და საგანგაშოს ვერაფერს ხედავდა. პანტე კი, ეს „აკვიტებულად“ სიმართლის მოყვარული პანტე, ზედმეტი იყო ასეთი კოლექტივისათვის და სკოლას ტოვებს. განათლების განყოფილებაც „ეხმარება“ ამ ნაბიჯის გადასადგმელად.

არც სოფლის ხელმძღვანელობას უყვარს ეს ხანდაზმული კაცო. სოფელში დიდი ცაცხვის ხე მოჭრეს. პანტემ ოთარაანთ ქვრივივეთრკინის ქალამანი ჩაიცივა და ქვეყანა „შეაწუხა“ სოფლის თავკაცთა მკრეხელობის გამო. შედეგი კი ის იყო, რომ მთელი დუნია გადაიკიდა „არამკითხეობისათვის“.

მეზობლებსაც ათვალწუნებული ჰყავდათ იგი. მოხუცი თანასოფელელთა დასახმარებლად მეურნეობაში წავიდა, მაგრამ იქ ხალხს „კამათი და დავა აუტუნა, ასე თოხნა არ შეიძლება, ვენახს დაღუპავთო. აპყვენენ, დაპყვენენ და საქმე იქამდე მივიდა, საცა პანტე თოხნა დაჭრავდა, იმ არეშარეს ახლოს არაფერს ეკარებოდა“. „არამკითხეობისათვის“ მეზობლებმაც გაინაპირეს ყოფილი პედაგოგი.

სკოლიდან წამოსვლის შემდეგ პანტე ოხვამეკარის მიტოვებულ ეკლესიას უვლის, პატრონობს. საყდრის ეზოში დავით აღმაშენებლის ხელმონაკიდი, უზარმაზარი ქვა აგდია. იგი ერთ დროს თვით დავითს ჩაუშენებია ეკლესიის კედელში და ახლა, დროთა ბრუნვის გამო, ძირს ჩამოვარდნილა. ეს ქვა რაიონის „ბოზოლას“, დათიკო ვასილიჩის, ბუხრის მოსაპირკეთებლად სჭირდება და მის მოგზავნილ კაცებს პანტემ არ დაანება. დათიკო ვასილიჩი „საჭირო“ კაცი იყო. დათიკო ვასილიჩთან უარით მისვლა არ შეიძლებოდა. ამიტომაც, პანტეს მტკიცე უარმა გადაარია, გააბოროტა გაწბილებულნი.

— „ამის!... უხ, ამის!...“

— ეს თხოველი! ეს ინტრიგანი!.. ეს სოფლის მუწუცი!“ — გაპყვირიან ისინი და „საჭირო“ კაცის გულისათვის მზად არიან ყელი გამოლადრონ ეკლესიის „არამკითხე“ მცველს. „ვინ არიან ესენი?“ — სევდიანად ფიქრობს მოხუცი პანტე.

„— ყაჩაღები? — არა.

უსაქმურები? — არა.

კეთილსინდისიერი მშრომელები? — არა.

ხულიგნები? — არა“.



მართლაცდა ვინ არის ეს ხალხი? რა ჰქვია პანტეს თანამოაზრელებს? არც ყაჩაღობენ, არც უსაქმურობენ, არც ხულიგნობენ, არც კეთილსინდისიერად შრომობენ!.. მაშ, რა, რა ჰქვია მათ სახელად? პანტეს თანამოაზრელები, „საშუალო“ ადამიანები არიან. თითოეული სხვებისაგან არაფრით გამოირჩევა. თითოეული ისეთივეა, როგორც ყველა. თითოეული მათგანი მტერია განსაკუთრებულობის, განორჩეულობის, სხვაგვარობისა. თითოეული „არის ნიველირების განმანორციელებელი და ოვითობაც ნიველირებული“. პანტე ჯაავას „დანაშაული“ კი ეს არის, რომ იგი ყველას არ ჰგავს, იგი ბიროვნებაა და ამდენად მისი ნიველირება ძნელი ხდება. ანიტომაც, ძერკანტილური მისწრაფებებით მცხოვრები მეზობლები მას უცხო სხეულად აღიქვამენ. თავის მხრივ, ფილისტერულ გარემოში სული ესუთება მოხუც პედაგოგს.

ერთადერთი ადგილი ოჯახია, სადაც პანტეს თანამოაზრე და თანამდგომი უნდა ჰყავდეს, სადაც უნდა ამაყოფინებდნენ კიდევ მისი პრინციპულობით, მისი სიმართლით, პატიოსნებით. მაგრამ არა! ოჯახის სიმშვიდისათვისაც ამაფორიაქებელი გახდა პანტე ჯაავას ცხოვრების წესი. დათიკო ვასილიჩის განაწყენების შიში თავზარდამცემად მოქმედებს პანტეს ვაჟზე ანდრიზე. ანდრის დაწინაურება უნდა, ანდრის გზა გადაეკეტება, ანდრი იღუპება.

„— ვინა ხარ შენ? ძეგლის მცველი ხარ? ძეგლთა დაცვის საზოგადოების თავმჯდომარე ხარ? კულტურის განყოფილებს გამგე ხარ თუ მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის დირექტორი? ვინ დაგავალა ოხვამეკარის მოვლა?...“ ყვირის გაცეცხლებული ანდრა. პანტე არ გატყდა. არ დიამო დავით აღმაშენებლის ქვა ვილაცის ბუხრის მოსაპირკეთებლად და გაბოროტებულმა შეიღმაც ულალატა მამას. ისიც თანამოაზრელებს მიემხრო.

ადამიანი, რომლის თანაგრძნობის იმედიც აქვს პანტეს, ნათელაა, მისი მეუღლე. აი, ერთ დილით საცდარში განმარტოებულ მოხუცს მეუღლემ მიაკითხა. პანტემ ხელი ჩაჰკიდა და მიტოვებული სალოცავის ეზო-ყურე შენობატარა. ბავშვივით იყო ატაცებული. წინაპრის ხელმონაკიდ ქვასთან, როგორც ფასდაუდებელ საგანძურთან, ფრთხილად მიიყვანა. „ნათელა ქვას მიუცუყქდა, აქედან გახედა, იქიდან გახედა, გარს შემოუარა.

— ყვითელი ქვა არის უბრალო... რა არის მეტი? — ჰკითხა ქმარს.



— უბრალო? — პანტე დაიხარა და ცოლს ქვის ჩამონატეხი აჩვენა.

— უი, შიგნით წითელი ყოფილა! — გაიკვირვა ნათელამ...

პანტე ცოლს გამარჯვებული უყურებდა, ვითომ მთლად უაზრო კი არაა ჩემი ბრძოლა...

— მით უფრო, თუ კარგი ქვაა, ამ ტყე-ღრეში უქმად რატომ უნდა ეგდოს?

— იმიტომ რომ წინაპრის ხელმონაკიდია, მისი მოტანილი და მონაგარია. ეს არ მთხოვთ, ნათო, და რაც გინდათ. ის მთხოვეთ...”

ნათო... პანტემ ახალგაზრდული სახელი გაუხსენა მეუღლეს. გაუხსენა არა მხოლოდ მოფერებისათვის, მოსათუთებისათვის, არა! უფრო მეტი გრძნობით გაათბო მოხუცმა ეს სახელი. თანაგრძნობის, თანამოაზრეობის, მოკავშირეობის მუდარა ისმოდა ამ სიტყვაში. ერთ მხარეს იდგა მთელი სოფელი, მეორე მხარეს პანტე. „ნათო“... მარტო დარჩენილი კაცის გაზარდული, მავედრებელი ხმა იყო ეს. ცოლმაც ვერ გაუგო. ცოლმაც საკუთარ სიმართლეს შეატოვა ქმარი.

ერთი სიტყვით, პანტე ჯაფა გარიყული, ზედმეტი აღმოჩნდა სკოლისათვის, მეზობლებისათვის, სოფლისა და რაიონის ხელმძღვანელობისათვის. ზედმეტი აღმოჩნდა საკუთარ ოჯახშიც და იგი ოხვამეკარის საყდარში მოძებნის თავშესაფარს, დაბოლოს, სიკვდილსაც.

XIX და XX საუკუნეების მწერლობაში გამოიკვეთა ე. წ. „ზედმეტი ადამიანის“ სახეები. „ზედმეტი ადამიანის“ სახელით ვიცნობთ ისეთ პერსონაჟებს, როგორცაა პუშკინის ონეგინი, ლერმონტოვის პეჩორინი, ტურგენევის ლაგრეცკი, გიორგი ერისთავის ივანე დიდებულიძე, მიხეილ ჭავჭავიძის თეიმურაზ ხევისთავი, კონსტანტინე გამსახურდიას თარამ ემხვარი, კონსტანტინე საგარსამიძე და სხვა.

ეს პერსონაჟები ტიპოლოგიურად განსხვავებულნი არიან და მაინც მათ საერთო, „ზედმეტი ადამიანის“ სახელით მოიხსენიებენ ხოლმე. განმაზოგადებელი ნიშანი, რითაც აღნიშნული გმირები ხასიათდებიან, თვით „ზედმეტი ადამიანის“ ცნებაში მოიაზრება. (ეს ცნებაც, ცხადია, გარკვეული პირობითობის შემცველია, რადგან ბუნებაში არაფერი და, მით უფრო, არავინ შეიძლება იყოს „ზედმე-



ტი“. XIX საუკუნის ქართულმა სინამდვილემ წარმოშვა „ზედმეტი ადამიანები“, რომელთა ცოდნა, განათლება, მიზნები, ოცნებები და იდეალები უნაყოფო იყო. ისინი მოსწყდნენ პრაქტიკას, სინამდვილეს და იმავე სინამდვილის უღმობელმა ლოგიკამ ოცნებაში ჩამონაკეთული მათი სამყარო, მათი ილუზიები სასაცილოდ საცოდავი გახადა. (ამგვარ პიროვნებათა ლიტერატურული ხატია ივანე დიდებულიძე).

იმავე XIX საუკუნის ქართულმა სინამდვილემ მოგვცა ისეთი ტიპის „ზედმეტი ადამიანები“, რომელთა სახეები აკაკის „რუსეთუმეში“ და „ღამურაში“ აირეკლა. რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ ქართულმა ლიტერატურამ „ზედმეტი ადამიანის სხვაგვარი ტიპი გამოკვეთა. XX საუკუნის დასაწყისში ინტელიგენცია იბრძოდა დიდი შემართებითა და მონღოლებით. მაგრამ, როცა თვით ხალხი მოექცა ბრძოლის ავანგარდში, ინტელიგენციის ერთი ნაწილი, რომელიც ადრე იღვწოდა „ხალხისათვის და არა ხალხთან ერთად“, ბრძოლას გამოეთიშა, გაირიყა. საერთო ბრძოლის შედეგში წილი აღარ ედოთ, ზედმეტ ადამიანებად იქცნენ (თეიმურაზ ხევისთავი). აღარაფერს ვამბობ დავით კლდიაშვილის აზნაურებზე, რომელთა ცხოვრებაში კრიზისული სიტუაცია დგება და ისტორიის ლოგიკა მზის ქვეშ ადგილს აცლის.

ერთი სიტყვით, სხვადასხვა ეპოქაში პიროვნების ზედმეტ ადამიანად ქცევას განსხვავებული ობიექტური საფუძველი განაპირობებს.

ნოდარ წულეისკირის მოთხრობის, „დავით აღმაშენებლის ქვა“, ძთავარი გმირიც ზედმეტი ადამიანი, სოფლისაგან გარიყული კაცია. ერთ მხარეზე დგას პანტე, მეორე მხარეს—თანასოფლელები. სოფელში ყველა ერთმანეთს ხელს ბანს, ყველა „თავის ჯამს ჩასცქერის“ და ასე უფრო უკეთ ძლებენ. სოფელს თავისი სიმართლეც აქვს: „რა მოხდა, ატესტატში ნიშანს ვუმატებ, ხომ არ ვაკლებ. ბავშვს გამოადგება“. „რა მოხდა, მეურნეობის ვენახს ვთოხნი, (ვაფუქებ) შენსას ხომ არა“, „რა მოხდა, შენ ცაცხეს ხომ არ ვჭკრი“. „რა მოხდა, ქვაა, ოქრო ხომ არა“. სოფლის სიმართლე მოკლედ ასეა ფორმულირებული: „არ შემეხები—არ შეგეხები“. სოფლის სიმართლე უტილიტარული სიმართლეა. რაც მას გამოადგება, რაც მის ინტერესს



წარმართავს, სიმართლეს ის არის. სოფლის პრინციპი — უპრინციპობაა.

სოფელს დიდი იდეალებიც გააჩნია, მაგრამ ამ იდეალებსაც თავისი კერძო ინტერესებისათვის იყენებს, — ხან ფარად და ხანაც ძახვილად. პანტეს თანასოფლელნი არავის არ ებრძვიან, ისინი გულგრილნი და ინდიფერენტულნი არიან. პირიქით, პანტესთანები არ ისვენებენ, შფოთავენ და სოფელიც იძულებულა, ან დაიმსგავსოს ყოველი „არამკითხე“, ანდა მოიკვეთოს.

რა უდევს საფუძვლად „დავით აღმაშენებლის ქვის“ მთავარი გმირის კონფლიქტს თანასოფლელებთან, მის გარიყვას, მის მარტოკაცად, გნებაეთ, „ზედმეტ ადამიანად“ ქცევას? რევოლუციამდე ლიტერატურაში მსგავსი სიტუაციების ახსნა ადვილად შეიძლება და საზოგადოებრივი სტრუქტურის, სინამდვილის, ცხოვრების ანტაგონისტური ხასიათის გათვალისწინებით. ნ. წულეისკირის თანამედროვეობის ამსახველ მოთხრობებსა და რომანებში კონფლიქტური სიტუაციების ასახსნელად მსგავს მომენტებს, ცხადია, ვერ შევხვდებით. მწერალი თითოეულ თხზულებაში ადამიანთა ზნეობრივი საწყაოს მეტ-ნაკლებობაზე ამახვილებს ყურადღებას და კონფლიქტური სიტუაციებისა თუ წინააღმდეგობათა განმაპირობებლად ამ უკანასკნელს მიიჩნევს. ერთი კრიტიკოსის სიტყვებს დავესესებო: „წინააღმდეგობანი და კონფლიქტები ცხოვრებასა და მის განვითარებაში სოციალიზმის ეპოქასაც ახასიათებს. მხოლოდ სინამდვილის „შემლამაზებლებს“ შეუძლიათ დასუჭონ თვალი კონფლიქტებსა და წინააღმდეგობებზე, არ დაინახონ ისინი.“

ვ. ი. ლენინი გარკვევით მიუთითებდა, რომ ანტაგონიზმი და წინააღმდეგობა სრულიადაც ერთი და იგივე არ არის. პირველი გაქრება, მეორე დარჩება სოციალიზმის დროს“.

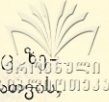
ნ. წულეისკირი, როგორც პირთუნელი მწერალი და მოქალაქე, ცდილობს არ „შეაღმამაზოს“, არ დაამახინჯოს ჩვენი ცხოვრების ესა თუ ის მხარე. მწერლის ახალი რომანიც, „ზესნახესა და ბუძგურის სიყვარულის ამბავი“, ამ ბათოსითაა გაქდენთილი. აღნიშნულ რომანში კიდევ ერთხელ გამოვლენდა ნ. წულეისკირის ზნეობრივი და ლიტერატურული მრწამსი — სწორად ასახული სინამდვილის შესვეობით ზემოქმედება მოახდინოს სინამდვილეზე.

* * *

დროის მდინარება ახალი და ახალი ფაქტებით ავსებს ჩვენს ყოფიერებას. ადამიანთა ჩვეულებრივ, თითქოსდა არაფრით გამოჩეულ ცხოვრებას ისეთი იდუმალება ახლავს, ფაქტების კონგლომერატში ისეთი სიღრმე და ურთიერთგანპირობებულობაა, ხოლო სინამდვილეში მომხდარი ამბები იმდენად დრამატული, რომ შესაძლოა დოსტოევსკისა და შექსპირის ნაწარმოებთა სიმბატრესაც გადაეჭარბოს. რეალურად მომხდარ ამბავთა იდუმალებასა და სიღრმეზე აკი დოსტოევსკიც ამანგილებდა ყურადღებას „მწერლის დღიურში“. ოღონდ ეს არის, ჩვეულებრივი, ყოფითი ფაქტების მთელი სისაესით აღქმას, ყოველდღიურობაში არაჩვეულებრივის შემჩნევას, არაჩვეულებრივი თვალი სჭარდება.

ყველაფერი ჩვეულებრივად დაიწყო. მწერალი მივლინებაში წავიდა. შენდებოდა ენგურჰესის კაშხალი. მშენებლობა გრანდიოზული კი იყო, მაგრამ ჩვენი დროისათვის არც ეს ჩაითვლება არაჩვეულებრივ მოვლენად. მით უფრო, „ყველა მშენებლობა ძირითადად ჰგავს ერთმანეთს, კაშხალის აგების წესიც ყველგან ერთნაირია. მხოლოდ ადამიანური ურთიერთობებია თავისებური“, — აზუსტებს ნოდარ წულეისკირა და ამ ფრაზით უკვე შესავალშივე გვიმუქავნებს თავის გამოკიდებულებას ბელოცენების საგნისადმი. მწერალს არ დაუწერია ე. წ. „რომანი ენგურჰესზე“ და მისი მიზანი არც ყოფილა ამა თუ იმ მშენებლობისათვის ძეგლი აეგო, რადგან ლიტერატურის საგანი ადამიანია და, თუ მაინცა და მაინც, — მწერალი ადამიანს უგებს ძეგლს. ეს ანბანური ჭეშმარიტება, სამწუხაროდ, ზოგჯერ არ გვახსენდება.

ამ საკითხზე ერთი მიზეზის გამო შევჩივრებ მკითხველის ყურადღება. მართალია, ნ. წულეისკირის რომანი, როგორც ახალი, ასე მოვიხსენიე, მაგრამ შევნიშნავ, რომ ნაწარმოებს უკვე თავისი ბიოგრაფია აქვს. პირველი ნაწილი, „ზესნახე“, ამ ათიოდე წლის წინათ გამოქვეყნდა. სალიტერატურო კრიტიკამ შეათვსა კიდევ. ვ. ბათიამცილის წერილში ვკითხულობთ (კრიტიკა № 3, 1976 წ.): ნოდარ წულეისკირი გვიამბობს „ჩვენი დროის მეტად მნიშვნელოვან ადამიანებზე, წერს მნიშვნელოვან მოვლენაზე. ლიტერატურულ ქმნილებას კი ის თავისებურება ახასიათებს, რომ შეიძლება მან თავად აუგოს ძეგლი ჩვენი დროის თავისთავად ჩინებულ ძეგლს — ენგურ-



ბესს“. (გვ. 65). კრიტიკოსი აქ იმავე შეცდომას უშვებს, რაზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი. მხატვრული ტილო არ იწერება იმისათვის, რომ მშენებლობას ძეგლი აუგოს. მხატვრული ნაწარმოების სპეციფიკა სხვაა, დოკუმენტური თუ პუბლიცისტური ნაწარმოებისა კი — სხვა. ნ. წულეისკირს არც „ჩვენი დროის მეტად მნიშვნელოვან ადამიანებზე“ დაუწერია რომანი. პირიქით, წინათქმავში იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ გამოუჩინებელი, უბრალო ადამიანების ცხოვრება უნდა აღწეროს, რის გამო საყვედურობენ კიდევ. „აქ დიდი მშენებლობაა ამიხსნეს, — ჩამომითვალეს მთავარი ინჟინრის, მისი მოადგილეების, სამმართველოთა უფროსების, სოციალისტური შრომის გმირების, უმაღლესი საბჭოს დეპუტატების სახელები, ზესნახე და ბუძგერია რას მიქვიან, თუ მწერალი ხართ, იმათი შრომა წარმოაჩინე, ვინც ენგურპესს ნამდვილად აშენებსო“. როგორც ვხედავთ, ძველი ერთს წერს, კრიტიკოსი კი სხვას გვიმტკიცებს. მსგავსი წინააღმდეგობანი წერილში სხვაგვანაც გვხვდება, რაც იმ უბრალო მიზეზით აიხსნება, რომ კრიტიკოსი ადრე გაისარჯა და რომანის დასრულებას არ დაელოდა. ნაჩქარევად გამოიტანა უარყოფითი დასკვნებიც. დაუმთავრებელ ნაწარმოებზე მსჯელობამ კი ლიტერატურული მკითხაობის სახე მიიღო.

ასე მაგალითად, გ. ბათიაშვილი წერს: „ერთი წუთით დაგუშვით, რომ ზესნახე ენგურპესზე არ მოხედრილიყო, რა მოხდებოდა მაშინ? შეიძლება მას ინსტიტუტიც დაემთავრებინა, მერე სოფელშიც დაბრუნებულიყო, კეთილსინდისიერად ემუშავა; ერთი სიტყვით, იგი იარსებებდა, ასე თუ ისე, მეტნაკლები წარმატებით გაღვივდა ცხოვრების გზას, მაგრამ იგი ვერასოდეს ვერ ჩამოყალიბდებოდა პიროვნებად. ენგურპესმა კი იგი სწორედ პიროვნებად აქცია“. (გვ. 52) კრიტიკოსი, რბილად რომ ვთქვათ, უცნაურად მსჯელობს. ჯერ ერთი, რამდენად მიზანშეწონილია მხატვრული ნაწარმოების განხილვისას საკითხის ასე დასმა: გმირს სხვაგვარად რომ ეცხოვრა, რა მოხდებოდა მაშინ? მოკვდავთაგან არავის შეუძლია ასეთ კითხვაზე პასუხის გაცემა, გ. ბათიაშვილმა კი კითხვაც დასვა და პასუხიც სახელდახელოდ შემოგვთავაზა. თურმე ზესნახე ენგურპესის მუშა რომ არ გამხდარიყო, პიროვნებად ვერასოდეს ჩამოყალიბდებოდა. შეიძლება „ინსტიტუტიც დაემთავრებინა, მერე სოფელშიც დაბრუნებულიყო, კეთილსინდისიერად ემუშავა; ერთი



სიტყვით, იარსებებდა“. აი, პიროვნებად კი ვერა და ვერა აქცევდა. კრიტიკოსმა მისდა უნებურად არასასურველი როლი მიუჩინა ყველა არაენგურჰესელს. თუმცა რაღა უნებლიედ, იგი გარკვევით წერს: „ზესნახესნაირები ბევრნი არიან ჩვენს დაბა-სოფლებში და იმის გამო, რომ თავის თავზე ვერ ამადლებულან; თავისი პიროვნული ნაკლი ვერ დაუძლევიათ, (რადგან, სოფლიდან ფეხი არ მოიცივალეს.—ნ. გ.) მათ ნათქავს ცხოვრების ორომტრიალი, მათი რიგებიდან გამოიყვანა ნ. წულეისკირმა თავისი რომანის პერსონაჟი და გვიჩვენა მისი ცხოვრების გზა“ (გვ. 50). კრიტიკოსს ავიწყდება, რომ შრომა ყველგან საპატიოა, ყანაშიც და დიდ მშენებლობაზეც. ხოლო ადამიანის პიროვნებად ქცევას მშენებლობის მასშტაბი არ განსაზღვრავს.

ხოლო წულეისკირმა კარგად უწყის, რა უნდა აქციოს თანამედროვე ადამიანის ფიქრისა და განსჯის საგნად, სად ფეთქავს ის ნერვი, რომელსაც მკითხველი გულისთქმას აუწყობს.

აი, ენგურჰესის მშენებელთა შორის შეყვარებული ქალიშვილი ცხოვრობს. ჩვეულებრივი გოგონას თვალებში მწერალმა არაჩვეულებრივი ნათელი დაინახა. ეს „ნათელი“ დაედო საფუძვლად რომანს „ზესნახესა და ბუძგურაის სიყვარულის ამბავი“. წინათქმა გვამცნობს, „ზესნახესა და ბუძგურაის სიყვარულში, როგორც სარკეში, ჩანს ცხოვრება, ჩანან ადამიანები სრულად; თავიანთი აკვარგით“. რომანის სიუჟეტური მდინარება ამ აზრის მხატვრულ ხორცშესხმად გვევლინება.

„იღუმალ სიჩუძემში ხმელი ფიჩხი გატყდა, ორღობემი ვიღაც აიღანდა. ეს ამირან დარასელია იქნება, მეტსახელად ბუძგურია, ჯაგარივით აშლილი და მუდამ გაბურძგნული ქოჩრის გამო სოფელმა შეარქვა ბუძგურია.

ბუძგურია შეყვარებულია. ზესნახე უყვარს, უყვარს კი არა მზე და მთვარე ამოსდის და ღღეცა და ღამეც მის სახლს გარს უვლის, სულ იქაა, იმ არემარეში, ზესნახესთან ახლოს, ყოველ წუთს უნდა მისი ნახვა. ძილშიც სულ თავისი მზეთუნახავი ესიზმრება, ზესნახე რომ მზეთუნახავს ნიშნავს.

თუთარჩელაში ზესნახეს სახლის უკან სხვა ვინ იქნება თუ არა ბუძგურია.

მოკრიან ღაძეში ბუძგურიას რა დააძინებს. არც ზესნახეს



სძინავს“, — ასეთი ნაზი, სათუთი, ულამაზესი გრძნობით აღვსილნი ვართ. ბაღ წარმოგვიდგინა მწერალმა რომანის დასაწყისში თავისი გმირები. ჩვიდმეტ-თვრამეტი წლის ახალგაზრდები ერთმანეთის სიყვარულით ილამაზებენ ცხოვრებას. სამყაროს დასაწყისიცა და დასასრულიც მათთვის ამ სიყვარულშია ჩატეული, დავანებული. სიყვარულის ნებას აყოლილი წყვილი სოფლიდან იპარება. ვაჟს მინდობილი ზესნახე ჩეღალუდან ენგურჰესის მშენებლობაზე მიდის. წმინდაა მათი სიყვარული, პირველი თოვლივით სუფთაა ზესნახეს უმანკო გული.

გავიდა დრო, გავიდა თვეები. თითქმის მთელი წელი, ენგურჰესის საერთო საცხოვრებელში გვერდიგვერდ მცხოვრები შეყვარებულებისათვის უსამანოდ დიდი დრო გავიდა იმისათვის, რომ ზესნახესა და ბუძგურისას სიყვარული „უბოწო ცოლვით“ დაგვირგვინებულიყო. იმ დღიდან დაიწყო ზესნახეს ახალი, საშინელი ტრაგედიით აღსავსე ცხოვრება. ბუძგურია არ აღმოჩნდა სიყვარულისთვის დაბადებული კაცი. პირველსავე დღეს გულა-ნაბადი აიკრა და ბედს შეატოვა ქალი. პირველყოფილი უბრალოებითა და სიწმინდით, სიკეთითა და სათნოებით გულსავსე ზესნახეს პირველი და საშინელი დარტყმა აგემა ცხოვრებამ.

ზესნახე არც კი იყო გამორკვეული, არ სჯეროდა, საყვარელ ადამიანს ასე უბრალოდ თუ შეეძლო მისი განწირვა, რომ უბედურებას უბედურება მიესართა. ბარაკებში, ნახევრად დანგრეულ ოთახში, სადაც გაუბედურებულ გოგოს შეეფარებინა თავი, ბუძგურია გამოცხადდა ახალ „შეყვარებულთან“ ერთად. ზესნახეს კიდევ ერთხელ მოუტკლეს გული. ქალი, რომელიც ბუძგურისას ახლდა, ლენა ბელოვა, მისი მეგობარი იყო... „ზესნახეს სულში რა ქალიკონიცი ტრიალებდა, რა ტანჯვა აღბეჭდოდა გოგონას სახეზე, ღამის სტუმართა თვალი ამას ვერასოდეს დაინახავდა. ამის არც უნარი გააჩნდა და სურვილიც არ ჰქონდათ“.

„ბუძგურია, სულ არ გრცხვენია?“ — სუსტი ქალური ხმით თქვა ზესნახემ. შეურაცხყოფილი ქალის ხმა იყო ეს, მაგრამ იმ ქალისა, რომელსაც სჯერა, რომ მის წინ ადამიანი დგას. რომ ადამიანობა არსებობს ქვეყნად, მაშასადამე, სიყვარულიც არსებობს. „კვლავ მიყვარხარ“, — ამას გულისხმობდა ბუძგურისა დამუნათებით. „გაპატიებ“, — ესეც ითქვა იმ ერთ ფრაზაში. ზესნახეს ჯერ



კიდევ აქვს რწმენა სიყვარულისა, ზესნახე შეურაცხყოფილი და
 საგრამ ჭერ კიდევ არ არის ბოლომდე უბედური აღამიანი. ზესნა-
 ხეს კვლავ შეუძლია იოცნებოს, შეუძლია იცხვროს სიკეთის მო-
 ლოდინით. გოგონას სჯერა, რომ საქმრო საბოდიშოდ არის მოსუ-
 ლი. ბედი კი ახალ საშინელებას უმზადებს ქალს. ბუძვურია და ლე-
 ნა ბელოვა ძალივით გარეთ გააგდებენ გოგონას.

შუალამისას, ქარსა და წვიმაში ღარჩენილი, თავშესაფრის ძებნას
 იწყებს ზესნახე. მას ბუძვურიას მეგობრები, თანამშრომელი ბიჭე-
 ბი შეიფარებენ — გეგი, ლუდა და ვური არქანია. ოთახში, სადაც
 ზესნახე მოათავსეს, იმ ღამეს სიკვდილი დატრიალდა. ზესნახე ზნეობ-
 რივად მოკლეს. ლიტერატურაში ქალზე ძალიანობის არაერთი ფაქ-
 ტი ასახულა, მაგრამ იშვიათია ისეთი საზარელი და გულსმომკვლე-
 ლი სურათის ანალოგია, როგორსაც ნოდარ წულეისკირი გვიხატავს.
 საილუსტრაციოდ ცოტა ვრცელ ციტატას ამოვიწერ: „გულშედონე-
 ბული ეგდო ქალი ჭუჭყიან ქვეშაგებში და ფხრეწისა და გლეჯის
 ხმა ჩაესმოდა... გვამში ჩარჩენილი იღუმალი ძალით, მისდა უნებუ-
 რად, მოძალადეს ალბათ მაინც არ ემორჩილებოდა, რადგან ვრძნობ-
 და რომ მკლავებს უგრეხდნენ, წელში ტეხდნენ, კბენდნენ კიდევ...“

არ იყო ეს გური არქანია; ვისთანაც თითქმის მთელი ერთი წე-
 ლი ნუშაობდა, კეთილად ესაუბრობდა და ხანდახან ქათინაურსაც კი
 იმეტებდა... დაუმორჩილებელს როცა ის ერთი გარტყმა არ ეყო.
 ზესნახემ ყელში მამაკაცის მძლავრი ხელის წაჭერაც იგრძნო.
 „ღმერთო, ნუთუ მახრჩობს“... წამით გაივლო გუნებაში, იმის გა-
 ფიქრებაც მოასწრო „რა დაუშავეო?...“

დაბნელდა მთლად, საბოლოოდ დაბნელდა... შემდეგ არაფერი
 ახსოვს რა მოხდა... არც გლეჯისა და ფხრეწის ხმა გაუგონია და
 არც არავითარი ხმა მიწიერი.

ასე ეგონა, მთელი საუკუნე იწვა უკუნეთსა და სიმწუხარეში.
 შეიძლება რამდენიმე მკვდარული წუთი მოეჩვენა საუკუნედ, რად-
 გან საზარელმა ხმაურმა გამოაღვიძა და კვლავ მიწაზე ჩამოიყვანა,
 კვლავ იქ, იმ ოთახში, იმ საწოლზე იწვა, ოღონდ ამ სახლისაკენ და
 ამ ოჯახისაკენ ჯოჯოხეთური ხმაურით ტანკი მოჰქროდა, გარშემო
 ყველაღერს ლეწავდა და პირდაპირ ზესნახეს საწოლისაკენ მოექა-
 ნებოდა. აჰა, კარიც შემოანგრია და კედელიც, ჭერიც ჩამოაქცია,
 იატაკიც ვავლიჯა, საწოლზე გულადმა მწოლ შიმშველ ქალს მიადგა



რკინის შავი მუხლუხებით, წამით შეყოვნდა, თითქოს ძალა მისი რიბაო, მეტისმეტი ძალით იგრიალა და თეთრ ბარძაყებზე შავი მუხლუხები შეაყენა.

წყველიადში ჩაინთქა ზესნახე, გრიალ-გრიალში, ჯოჯოხეთურ ხმაურში გარკვევით გაიგონა გური არქანის ხმა: „ბუძგურის ხომ კარგად დაუწიქი“.

ამ სიტყვებმა ჩაინთქა წყველიადში, ყოველგვარ ტანჯე უფრო დიდი ტანჯი იყო ეს გესლიანი სიტყვები.

გადიგრიალა ტანკმა. დაგლეჯილ-დაფლეთილი ქალის სხეული და სული დატოვა საწოლზე.

„ბარაკები ხომ გააძღე, მე რას მიძალიანდები!...“

კვლავ ჩაესმა ზესნახეს გრიალ-ზრიალში, ეს ღუდას ხმა იყო!... გველურ სისინს უფრო ჰგავდა, ვიდრე მამაკაცის ჩურჩულს ყურთან.

ტანკი კვლავ ბრდღვინავდა და ბობოქრობდა ოთახში, ლეწავდა გარშემო ყველაფერს, საწოლზე უსასოოდ მიგდებულ გოგოს დაუნდობლად თელავდა შავი მუხლუხებით.

„ვითომ ანგელოზი ხარ, ვითომ ახლა, აქ ჩემს თვალწინ, გურისთან და ღუდასთან არ წოლილხარ!“ — ეს გვეის ხმა იყო.

გათავდა, დაღამდა საბოლოოდ, დაიბურა მთელი ქვეყნიერება, წყველიადში ჩაიძირა ყოველი“.

შეძთხვევით არაა რომანის მთავარი გმირის სახელი შერჩეული. (ზესნახე-მწეოტუნახავი). ზესნახე გამორჩეული პერსონაჟია. განსხვავებული ყველასაგან თავისი სილამაზით, სულის სიდიადით. ზესნახე ზნეობის ხორცმესხმული ხატებაა. მის გარშემო კი უზნეო ადამიანები ცხოვრობენ. უზნეობამ გათელა, მიწასთან გაასწორა ზნეობა. ზესნახე ან უნდა შეეგუოს ყოველივე იმას, რაც თავს ძალადობით გადახდა, ანდა სიცოცხლე მოისწრაფოს. ზესნახეს წინაშე არჩევანი არ დამდგარა, მას არ შეუძლია იცხოვროს მის გარშემო მყოფ ადამიანებთან, არ შეუძლია შეუთრიდეს ბედს და ცხოვრებას, რომელმაც ასე უდანაშაულოდ დასაჯა იგი. ზესნახე ცხოვრებას ღირებულებადაქარგულად თვლის, რადგან შეუთრინეს, გაუთელეს ის, რაც მისი ცხოვრების საფუძველს წარმოადგენდა — ზნეობა. სიცოცხლე მისთვის უაზრო ხდება, მაგრამ აქ იფეთქებს შერისძიების დაუოკებელი წყურვილი, რაც საზრისს აძლევს მის შემდგომ ცხოვრებას.



აქაც დამარცხდა ზესნახე. ენგურჰესის უდიდეს მშენებლობაზე ერთ-
 თი გაუბედურებული გოგოს „სადევნად“ არავის ეცალა. გულთან
 (ფრიდონ ფიფიას გარდა) არავინ მიიტანა მისი ტკივილი. თვითონ
 გადაწყვიტა სამართლის აღსრულება. ვერ მოახერხა. მუშტად შეკ-
 ირული ბოროტების წინააღმდეგ უძლური აღმოჩნდა ზესნახე. ზნე-
 ობამ უზნეობის წინააღმდეგ ბრძოლაში ვერაფერი გააწყო. ერთ
 მხარეს დარჩა ჩელალუელი გოგონა, მეორე მხარეს — „მთელი ქვე-
 ყანა“. სიცოცხლის დიდ ნადიმზე ზესნახესათვის ადგილი არ დარჩა
 და მან თვითმკვლელობა გადაწყვიტა. ერთადერთი გამოსავალი, რი-
 თაც მთელს ქვეყნიერებაზე შურისძიება შეეძლო გოგონას, თვით-
 მკვლელობა იყო. ეს აზრი მოეწონა, გაიშინაარსა, სიკვდილს ღირე-
 ბულება მიეცა მისთვის.

ბარაკებში, ჩამონგრეულ ოთახში, უქვეშაგებო რკინის ცივ სა-
 წოლზე ცხოვრებისაგან გათელილი მზეთუნახავი იწვა და ფიქრობ-
 და: „შიშნით მოვკვდები და ბუძგურთას ამით მაინც დავსჯი“. „არა
 მარტო ბუძგურთას, ყველა ენგურჰესელ ბუძგურთას გამოვუტან სა-
 შინელ განაჩენს: მკვლელები ხართ თქვენ, ავერ, ბარაკებში, უდა-
 ნაშაულო გოგო თქვენ მოკალით“... „მაშ, შიმშილით სიკვდილი
 მთელი მსოფლიოს ბუძგურთების დასასჯელად!“...

„რახან სიკვდილს აზრი მოუძებნა, გულზე მოეფონა, სიმწიდე
 მოჰგვარა და ბედს დამორჩილდა“. მაგრამ ამ უკანასკნელმა გაბრ-
 ძოლებამაც ამაოდ ჩაიარა. ზესნახეს თავგანწირვამ ვერავის გაუდნო
 გულში ყინული. თვითმკვლელობა არავის აღუქვამს უმწეო ქალის
 პროტესტად და შურისძიებად. „ბუძგურთას ზესნახეს სიკვდილით
 წარბიც არ შეტოვებია“. — ეს არის რომანის ყველაზე სევდიანი
 აკორდი. მაგრამ აქ არ მთავრდება ნაწარმოები. ზესნახეს გულ-
 მკვდარი დედა და ჩელალუელი გლეხკაცები მკვდრის სულის „წასა-
 ყვანად“ ჩავლენ ენგურჰესში. ზესნახეს სული არ გაეკარება ადამიან-
 ნებს...

მიუხედავად იმისა, რომ რომანს სათაურად ჰქვია „ზესნახესა
 და ბუძგურთას სიყვარულის ამბავი“, მიუხედავად იმისა, რომ ნო-
 დარ წულებისკირი ნაწარმოებში თითქმის სულ ზესნახესა და ბუძგუ-
 რთას „სასიყვარულო“ ურთიერთობის შესახებ მოგვითხრობს, ეს
 თემა მხოლოდ ფონად შეიძლება ჩაითვალოს ნაწარმოების მთავარ
 სათქმელის გამოსაკვეთად, რაც სქემატურად ასე შეიძლება



ათქვას: ადამიანები, დიდ საქმეებს, დიდ მშენებლობებს შექმნიდა ბულნი, ზოგჯერ ვივიწყებთ იმას, ვისთვისაც ყოველგვარი მშენებლობა წამოწყებულია ამქვეყნად, — ადამიანს, ინდივიდს.

*

* * *

ეს წერილი ერთი ფრანგი მწერლის სიტყვებით მინდა დავასრულო: „ჩვენი სიტყვა, ჩვენი საქმე უკვალოდ არ ქრება, მეტნაკლებად ღრმა კვალს ტოვებს, ამიტომ უნდა ვეცადოთ, რომ ჩვენს შემდეგ ადრინდელზე ცოტა უფრო ნათელი, ცოტა უკეთესი სამყარო დავტოვოთ. მაშინაც კი, თუ ეს სამყარო ეზოს უკანა მხარეა, ანდა საკუჭნაოა. თუ „სახუკვარი მოგონებების“ პასაჟმა გაუღეტილ სპილოებზე ერთ მდიდარ უსაქმურს მაინც გადააფიქრებინა აფრიკაში სპილოებზე სანადიროდ წასვლა, ან ერთ ქალს მაინც ათქმევინა უარი სპილოს ძვლის სამკაულის შექმნაზე, მიმაჩნია, რომ ამ ნაწარმოებმა გაამართლა“.

ღრმად მწამს, ნოდარ წულუკისკირის ახალი რომანი, უბედური შესნახეს დაუფიწყარი ხატება, მრავალ ადამიანს იხსნის არაადამიანურობისაგან. „ამაზე მეტი, წესით და რიგით, ერთ მწერალს აღარ მოეთხოვება“.

□ □



განცხადების სილიონი

□
ალეკო გაგალოია
 □

„ინტელექტუალურ სფეროში არ არსებობს უფრო ამაღლებული ტრაგიზმით აღბეჭდილი სანახაობა, ვიდრე ჰერეტა იმისა, თუ როგორ მიდის ცნობიერების ყველა უნარი... არყოფნასა და თვითუარყოფამდე, სწორედ აქაა სიმარტოვისა და გამოუვალი სიცხადის ჰეშმარიტი საუფლო“, — წერდა პოლ ვალერი. ამ სიმარტოვისა და გამოუვალი სიცხადის ჰეშმარიტ საუფლოში იწყება ინდივიდის არსებობის მედიტაციური კრიზი და ცნობიერებაში იწყება მთელი გახვლილი გზის ხელახალი გადაფასების ეფემერული წარღვნა. ამ კრიტიკულ სიტუაციაში ამკარად გლინდება უფსკრული ნაღდსა და შესაძლებელ არსებობას შორის.

ასეთ ვითარებაში ვხვდებით გურამ ფანჯიკიძის მოთხრობის გმირს აკადემიკოს დავით იაშვილს („ქვიშის სხათი“). სიკვდილის სარეცელს შიჯაჰვული აკადემიკოსი ბურუსისა და წყვედიადის სიბლანტეში, როგორც „შუქჩამქრალ ფოტოლაბორატორიაში წევს, ხოლო გარე სინამდვილის გიგანტური სტერეონეგატივები ლახდებივით უჩინარდებიან ირგვლივ: „დავითმა ჩათელიმა. უფრო სწორად, ძილი მოერია, ორიოდე წუთით თითქოს გამოეთიშა კიდევ საყაროს, მაგრამ შემდეგ კვლავ ფიქრები შემოესია. იგი თითქოს ხედავდა კიდევ რუხ ფიქრებს, მგლებივით რომ მოისწრაფოდნენ ყოველი მხრიდან“.

ეს წყვედიადი უკვე სიცარიელისა და არყოფნის ზღვარია, საიდანაც იწყება სუბიექტის ყოფიერებისა და არყოფნის ყველაზე დიდი გზაჯვარედინი, სადაც ნათლად იკვეთება პიროვნების არასრულყოფილება, მისი უიმედობა, საერთოდ, ადამიანური ყოფის უმწეობა და არამდგრადობა.

მარცხი, ხელმოცარვა, იმედის მსხვრევა, შეცდომა, დაცემა და



ა. შ. — გარდასულ სინამდვილეთა კორექტივებია სიკვდილის წინაშე მდგარი დავით იაშვილის ბოლო წუთები მარტოოდენ განსჯა და შეფასება განვლილი სიცოცხლის, ანალიზი და ფიქრია წარსულზე. მაგრამ... „ღირს კი წარსულზე ფიქრი?“

სიკვდილის ზღურბლიდან აშკარად ჩანს დაშვებული შეცდომები: „ფიქრი ფიქრს ენაცვლებოდა. ენაცვლებოდა საშინელი სისწრაფით. თავისი ცხოვრების შორეულ ეპიზოდებსაც კი ნათლად ხედავდა, დაშვებული შეცდომები ახლა, სიკვდილის წინ საოცრად გამოკვეთილად და ნათლად მოჩანდა“. ტრაგედია ხომ ერთადერთი შესაძლებელი ფორმაა, სადაც მკაფიოდ იკვეთება ადამიანის პიროვნული ღირებულება. რამდენადაც ინდივიდის არსებობა პიროვნული „მე“-ს შექმნა, სრულყოფა და დამკვიდრებაა, ამდენად მისი აბსოლუტური სრულყოფა აუცილებლად ორი — როგორც მატერიალური, ისე სულიერი მხარეების გათვალისწინებით უნდა მიმდინარეობდეს.

ძწერალი გურამ ფანჯიკიძე მოთხრობაში „ქვიშის საათი“ თავისი გმირის ამ ორ მხარეს სიმბოლურად ორ — ბიოლოგიურ (მატერიალურ) და სულიერ მეგვიდრეთა პლანით ხსნის. მიუხედავად საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიღწეული მდგომარეობისა, სიკვდილის წინ ნათლად შევსდებოდა აკადემიკოსის როგორც ერთი, ისე მეორე მხარის არასრულყოფილება და სილატაკე. ცნობილია, რომ არასრულყოფილების გრძობა აიძულებს ადამიანს მუდმივი ალტერნატივის წინაშე დგომას. ეს უკეთესობისაკენ სწრაფვასაც ნიშნავს. დავით იაშვილიც, როცა გაიცნობიერებს შვილის უნიათობასა და უხერხემლობას, ხარაიშვილის (სულიერი მეგვიდრის) მლიქვნელურ, ფლიდ, უკეთურ ბუნებას, სულიერ სილატაკესა და დაცემას, ხვდება, რომ მთელი სიცოცხლე, რომელიც საკუთარი თავის სრულყოფას შეაღია, დაიმსხერა, იგი არასრულყოფილებიდან ისევ არასრულყოფილებაში აღმოჩნდა და მთელი გზაც მხოლოდ ამ მონაცვლეობის ნარადიული შეკუმშვა-განფენილობა ყოფილა თურმე... მაგრამ... „ღირს კი წარსულზე ფიქრი“ — ფიქრი იმ წარსულზე, რომლის იმანენტურ რეალობას მხოლოდ დევალვირებული და გაყალბებული ღირებულებები წარმოადგენენ? თუძცა... უკვე ვციანაა მორიგი არჩევანის წინაშე დგომა და წარმოადგენელი სიცოცხლისათვის ბრძოლის ხელასალი და-



წყება. ეს შესაძლებელი რომც გამხდარიყო. თვით მას და მის ბუნებას უნდა განეცადა მეტამორფოზა და თავად ემპირულ სინამდვილეშიც უნდა შეცვლილიყო ყოველივე. რადგან ეს შეუძლებელი გახლდათ, მანაც უბრალოდ დათმო, გულწრფელად შეუნდო და აპატიო ერთსაც და მეორესაც. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, საკუთარ თავს შეუნდო და აპატიო, რადგანაც თავად იყო ამ ღირებულებათა ერთადერთი და რეალური შემოქმედი, მათში განსახიერდა საკუთარი „მე“-ს კემპარიტი, მაგრამ შენიღბული სულიერი ღვრიტა.

დავით იაშვილი აგონიაშია. თითქოს აგონიას უნდა დაესრულებინა მისი სულიერი ტანჯვა და მარტვილობა. და რომელიღაც მომენტში მართლაც იგრძნო რაღაც შინაგანი, აუხსნელი სიმწვიდე და სულიერი წონასწორობა, თითქოს თვით სიკვდილსაც დაჰპარგოვდეს თავისი საზარლობის კომპარტული სიდიადე; დაბლაგვებული-ქოს შიში გულგრილი, ნიველირებული წარსულისა და აუხსნელი მომავლისაც. „ნუთუ სულ ეს არის სიკვდილის მოლოდინი?“ მის (დავით იაშვილის, — ა. გ.) გონებაში ელექტრონაპერწყალივით გაიტკაცუნა ამ სიტყვებმა! „არა, ამ მოლოდინს ჩემი უძლურება აიოლებს, ფეხზე ადგომის, მოძრაობის, მუშაობის თავი რომ აღარა მაქვს, ის აიოლებს... ტკივილი აიოლებს“.

„იმდენად უმწყო ვარ, რომ საშინელების შეგრძნების უნარიც კი დამიქვეითდა. იმის თავიც აღარა მაქვს, წარმოვიდგინო, რა მელის“

ერთ აღმოსავლელ ბრძენკაცს უთქვამს: „ვინც აღივსო სიცარიელით: აღივსო უდიდესი სიმშვიდით. ყოველი არსი მშვიდად იწვის. მშვიდად შეერთვის თავის დასაბამს“ (ლაო ძი).

მაგრამ აგონია ჯერ ხომ არ ნიშნავს დასაბამს? იგი დასაბამია დასაბამისა, ზღვარი ზღვარისა, საწყისი საწყისისა. დავით იაშვილის ერთი სინამდვილე ჯერ არ გასრულებულა და სიკვდილი, დასაბამთან შერწყმის ეს უკანასკნელი ფაზა, კიდევ ერთ საზარელ კითხვას სვამს: რა იქნება შემდეგ? რა ტკივილს ტოვებ აქ? და გმირისეული გაურკვეველი სიმშვიდეც თანდათან „მომდევნო დროის“ გაცნობიერებულ ტანჯვაში გადადის: ნეტავ გულწრფელად ვის ეწყინება, ან ვის გაეხარდება მისი სიკვდილი?...

„ამ შეკითხვისა ეშინოდა. იგი დიდი ხანია ტრიალებდა დავითის

ორგვლივ. თითქმის იმ დღიდან, საავადმყოფოში რომ სასწრაფო დახმარების მანქანით მოიყვანეს, მძიმე, მოშავო და სველი ფიქრი ჯიუტად ცდილობდა დავით იაშვილის სულსა და გონებაში შეეღწია. აკადემიკოსი ებრძოდა ამ ფიქრს, გონებამდე არ უშვებდა. იცოდა, ამ თემაზე ფიქრი უკვე სიკვდილთან შეგუებას უდრიდა. მას კი თავდაპირველად ერთი წუთითაც არ გაუვლია აზრად, რომ შეიძლება მომკვდარიყო“.

ახლა კი სასიკვდილო სარეცელს მიჯაჭვული აკადემიკოსის სული გარდასულ სინამდვილეთა მარტოოდენ ნანგრევებია. იქნებ ჯერაც შეიძლება ამ ნანგრევებიდან ხელახალი ტანის აგება? ეს წარმოუდგენელია, რადგან ფიზიკურ სიკვდილამდე რამდენიმე ხნით ადრე, ღირებულებათა გადაფასების კრიტიკულ ზღვარზე, აუღერდა მისი დაკოდილი სულის უკანასკნელი რეკვიემი: „ცხოვრება აღარ განმეორდება, რაც მოხდა, მოხდა“.

როგორც ამბობენ, ტანჯვის შეწყვეტა ბედნიერების, მოძრაობის, სიცოცხლის წყურვილის შეწყვეტაა, ყოველგვარი ვნების დაოკებაა, სურვილთა აღკვეთა და უარყოფაა. აკადემიკოსისათვის ჯერ არ შემწყდარა წყურვილი სიცოცხლისა, ჯერაც იბრძვის მასში სურვილის დემონი. შექმნილი სიტუაციის ნათლად წარმოჩენისათვის გვინდა ერთი ასეთი ფაქტი გავიხსენოთ. უილიამ ფოლკნერი „ხმაურისა და მძვინვარების“ თაობაზე გამართულ საუბარში აღნიშნავდა: „... რადგან ქვენტინმა იცის, რომ უნდა მოკვდეს, მოვლენებს მაშინაც კი ანიჭებს დიდ მნიშვნელობას, მას სრულიადაც რომ არ ეხებოდეს“. აკადემიკოსიც დარწმუნებულია, რომ მისი სიცოცხლე უკანასკნელ წამებს ითვლის. მაშ რაღა აზრი აქვს, დაკრძალვის დღეებში გაიმართება ფეხბურთი თუ არა, იწვიმებს თუ დარი იქნება, ინსტიტუტის დირექტორად ვინ დაინიშნება, ვინ მოვა დაკრძალვაზე, ვის ეწყინება გულით ან ვის გაეხარდება მისი სიკვდილი, ვინ მოაწერს ხელს ნეკროლოგს? იქნებ, სწორედ ეს გახლავთ წარმავლობასთან უგონო კიდილი და მარადისობის კარიბჭეზე საკუთარი არსებობის შესახებ ორსიტყვიანი, მშრალი ინფორმაციის ამოკვეთა — „ამ წლიდან ამ წლამდე...!!!“

ეს ბუნებრივიცაა! უკვდავებასა და მარადისობაზე ყველაზე მეტად მაშინ ვფიქრობთ, როცა სიკვდილთან პირისპირ ვრჩებით. მხოლოდ ამ მომენტში ვუყურებთ საკუთარ თავს როგორც კაცს, რო-



გორც ადამიანს. აკადემიკოსი იაშვილი კი ამ წუთამდე თვის სახეს უყურებდა არა როგორც უშუალოდ კაცს, — თუ რა იყო იგი, — არამედ, როგორც რაღაცის საფუძველს და რაღაცის მიზანს. მას ვერ წარმოედგინა, მის გონებას ვერ შეეგნო, რომ ერთ მშვენიერ დღეს უნდა მოძვედარიყო; ვერ ვაიცნობიერა ის ფაქტი, რომ იგი მხოლოდ უმნიშვნელო დეტალი ყოფილა იმ ცხოვრებისა, რომელმაც ჩაიარა და რომელზეც ახლა ფაქტიც კი ზედმეტი გახლდათ.

თვით მოთხრობის სათაური — „ქვიშის საათი“ აკადემიკოსის მთელი სიცოცხლის სიმბოლო და ფარული მინიშნებაა. ქვიშას ამ შემთხვევაში, როგორც კობო აბესთან (რომანი „ქალი ქვიშრობში“), თავისებური ფილოსოფიური და სიმბოლური გაცემა აქვს. იგი გაცემატულია, როგორც სასტიკი ცხოვრება და უსახო საზოგადოებრივი ძალები. იგი მარად მედინია, ეუფლება და შლის ყოველივეს, ერთ ფორმაში კვეთს ყველაფერს, ყველაფერს, რასაც აქვს ინდივიდუალური სახე, ამპლუა, სტილი. ქვიშა აქ, თავისთავად, ატროფირებული, უსახო საზოგადოებისა და უფორმო, უნაყოფო სიცოცხლის სახეა. უფრო მეტიც: აქ თვითონ სიცოცხლეა გაიგივებული უდაბნოსთან. მოძრაობა, ქმნადობა, დინამიკა — თუნდაც უაზრო და უმიზნო — არსებობის უპირველესი, ძირითადი ბირობაა. უმოქმედობა და უძრაობა სტატიკურ ერთსახეობაში გაქრობის საშიშროებას ქმნის. დინამიკური სუბტრატიდან სტატიკურში გადასვლის მომენტში გონება ამაოდ ეძებს გამოსავალს — გადარჩენის შანსი ამოწურულია, რადგან აღმოჩნდა, რომ თვით სიკვდილა ყოფილა მოძრაობით, მოქმედებით განპირობებული; — ხოლო რაისფერ ნისლში, დეფორმირებულ სახეებს, უსახურ ლანდებსა და ნეგატივებს შორის, სადაც წაშლილია ზღვარი დღისა და ღამის, ობიექტურ რეალობასა და სუბიექტურ სინამდვილეს შორის, უდაბნოში დაცემული მოციქული დაბნეული უსმენს ირონიის ღმერთს: გვიანია ნანგრევებიდან ხელახალი ტაძრის აგება — „რაც მოხდა, მოხდა“!...

* * *

თუ მოთხრობაში „ქვიშის საათი“ მწერალი სიცოცხლის ფილოსოფიური საზრისის ანალიზს აკეთებს, მოთხრობა „რეკვიემი“ ცხოვრების წმინდა ფსიქოლოგიური ჰერეტიკა (არ შეიძლება ვიდავოთ



სიცოცხლისა და ცხოვრების ცნებათა იგივეობაზე. სიცოცხლე სხეულ
 ცნებაა და ცხოვრება — სხვა, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ პირველი
 უქვეყლად, მოიცავს მეორეს, მაგრამ მეორე კი ზოგჯერ არ მოიცავს
 პირველს. ამის გარკვევა არ არის ჩვენი წერილის მიზანი).

ხშირად მსმენია: „რეკვიემი“ ფანჯიკიძის ერთ-ერთი თვალსაჩინო
 ნაწარმოებია, რადგან მასში ომგადახდილი ადამიანის ფსიქიკააო
 ნაჩვენები. არადა ნაწარმოების ყოველი ახალი წაკითხვის შემდეგ
 ომი, მკითხველის წარმოდგენაში თანდათან უკანა პლანზე იწევს.
 აქ არ არის ომის შიშველი სინამდვილის, მისი ტრაგედიის ანალიზი;
 ომი აქ უამრავი პათოლოგიურ გადახრიდან მწერლის მიერ შერ-
 ჩეული ერთ-ერთი სინამდვილეა, რომელსაც შეუძლია გამოიწვიოს
 ყველაზე საშინელი რამ — ტრაგედია „ისტორიული“ და „კონკრეტ-
 ტული“ მორალის დაპირისპირებისა. სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ ნა-
 წარმოების ცენტრალური აზრობრივი სიღრმე და თვით გმირის
 ცხოვრების ტრაგიზმის პირველი საწყისებიც.

ბიბლიიდან დღემდე საყოველთაო მორალი ღაღადებს: „არა კაც
 კლა!“ — ეს შეგონება ისე გაჯდა ფსიქიკაში, რომ ადამიანის კვლა
 ყველაზე დიდი ცოდვა და ბოროტებაა. ამიტომაცაა, ადამიანის
 მკვლელს ყველაზე დიდ მორალურ და ფიზიკურ სასჯელს რომ უზ-
 ლავენ ხოლმე.

თორნიკე გელაშვილიც მკვლელია!

მკვლელი, მაგრამ... ცხოვრობს უშფოთველად, ყოველგვარი
 ბიროვნული და საზოგადოებრივი მორალის, სინდისის ქეჯნის, ყო-
 ველგვარი პასუხისმგებლური გრძნობის გარეშე. არა და მკვლელია
 საყოველთაო, „ისტორიული“ მორალის თვალსაზრისით, მაგრამ
 ომის ფსიქოლოგია სხვანაირად საზღვრავს და ხსნის ამ დიდი, განუ-
 საზღვრელი დანაშაულის ისტორიულ გაგებას:

„ომში კაცს არ კლავენ, შვილო! — დაიწყო უცებ მოტეხილი
 ზმით თორნიკე გელაშვილმა, — როცა შენი მამა-პაპის სისხლით
 მორწყულ მიწას იცავ, როცა შენი წინაპრების ძვლებს იცავ, მაშინ
 არ ხარ კაცის მკვლელი, კაცს ის კლავს, გინც სხვისი ქვეყნის დასა-
 პყრობად მიდის...“

თორნიკე გელაშვილის ეს სიტყვები არც თვითდამშვიდება და
 არც ცოდვილი სულის კათარზისითაა გამოწვეული. იგი ომის მიერ
 შექმნილი „მომენტალური“ მორალია. აქედან გამომდინარე, იმ დას-



კენამდე მივდივართ, რომ მორალს აუცილებლად გარკვეული სიტუაციები და განსაზღვრული ვითარებები ქმნიან. ამდენად, იბადება მორალის ფარდობითური პრინციპიც, თუმცა ზოგად მორალთან მიბრუნებით, სადღაც, „ისტორიული“ და „მომენტალური“ მორალის შეჯახების ზღვარზე, იწყება სუბიექტის ტრაგიკული ყოფნა, ცხოვრების გარკვეული მონაკვეთის უარყოფა და მისგან გაქცევა. პრინციპში ეს არ არის ადამიანის ეკზისტენციის ჯანყი, იგი მორალის, ზნეობის, სინდისის ამბოხებაა საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული და გაბატონებული ფსიქიკის უეცარი რღვევისა და გადახრის წინააღმდეგ.

როგორ და რა სიტუაციაში ხდება პიროვნების მიძინებული „ისტორიული“ მორალის გამოფხიზლება?

რა თქმა უნდა, თორნიკე გელაშვილი თავად ვერ შეძლებს ამას, რადგან მან თვითონ შექმნა ეს „მომენტალური“ მორალი და თავადაც ამ პათოლოგიური გადახრის უშუალო მონაწილე. ვერც მისი შვილი და რძალი შეაძლებინებს მას საყოველთაო მორალისაკენ მობრუნებას, რადგან ისინიც ამ „სერობაში“ ვაიზარდნენ და ჩამოყალიბდნენ. მაშ, სად არის ის ძალა, რომელიც ამ გადახრებს გაასწორხაზოვნებს და ყველაფერს ისტორიულ ადგილს მიუჩენს?

მოგეხსენებათ, ახალი გზაჯვარედინით, საერთოდ, ყოველგვარი სიახლით იწყება ძველი, ყოველგვარი ღირებულებების გადაფასება. აქ, მწერალი გურამ ფანჯიკიძე ნაწარმოების ფილოსოფიური და მხატვრული გადაწყვეტის შესანიშნავ არჩევანს აკეთებს. შემოჰყავს პავში — ყოველგვარი სიახლის დასაწყისი და სიმბოლო. ხოლო კითხვა მისი ანაზღეული, გარდასული ცხოვრების ზარზე უნებური შემოკვრავს და მთავარი გმირის, თორნიკე გელაშვილის, რეკვიემის თავისებური აღწერებაც:

„— ბაბუ, რამდენი კაცი გყავს მოკლული? — ჰკითხა თორნიკეს პატარა შვილიშვილმა და ნაჭრილობეგ სახეზე ხელი ჩამოუსვა. თორნიკემ იგრძნო, მილიონმა წვრილმა და ყინულივით ციგმა ბურღმა როგორ გაუხვრიტა გული. სახეზე მწვანე ფერი დაედო, თვალები ჩაულამდა. ჩანგლიანი ხელი ჰაერში გაუშეშდა.

...მძიძე სიჩუმე ჩამოწვა. დავითსა და მის მეუღლეს (საუბარია მთავარი გმირის, თორნიკე გელაშვილის რძალსა და შვილზე — ა. გ.) პოზა არ შეუცვლიათ, ისევ ისე იყვნენ გაშეშებულნი, როგორც



პირველსავე წამს, პატარა თორნიკემ რომ ჰკითხა ბაბუას, რა მადლიანი იყო, აცვი გყავს მოკლეულიო.

სიჩუმეში თითქოს საგანგებოდ გამოიკვეთა ძველებური საათის ხმა, თორნიკეს პირდაპირ მხარეს რომ ეკიდა. მისი გრძელი და მრგვალობლოიანი ენის რიტმული ხმა თითქოს შეერწყა თორნიკეს გულისცემას, მერე როგორც მწყობრში აირევა ხოლმე ფეხი, თავისუფლად სიარულის ბრძანებას რომ ვასცემენ, ისე აირია საათის ეხასთან შეწყობილი გულისცემის რიტმი, თორნიკეს მოეჩვენა, რომ გული ჩამორჩა საათს. იგრძნო საათი მისი სიცოცხლის წუთებს ითვლიდა“.

ბავშვი! საათი!

სრულდება ერთი, იწყება მეორე! შესაბამისად ქვეცნობიერში მედუზასავნით შეირხევა „ისტორიული“ მორალი და იწყება „კონკრეტული“ მორალის მეტამორფოზა. მთავარი მოქმედი პირობა სრულიად რეალური ვარე სინამდვილიდან იწყებს ილუზიის რეალობაში გადასახლებას და მთელი მოთხრობაც ამ პირობითი სინამდვილის ხგრევისკენ სწრაფვა და მისი დილემის დაძლევის კომპარია.

რამდენადაც ადამიანის მთელი ცხოვრება და გზა სუბიექტურია და ობიექტურის ტრავიკული შერწყმა, იმდენად წარმოუდგენელი და შეუძლებელი რომელიმე მხარის იგნორირება. იგი ორივეს მოიცავს და ორივე მხარე მეტნაკლებად ტოლფასოვან როლს თამაშობს, მეტნაკლებად დომინირებს. თორნიკე გელაშვილიც გაორებულია და ერთნაირად განიცდის ორივე მხარის მოწოლას.

გმირის წარმოსახვის რადიკალური ტრანსფორმაცია თანდათან პალუცინაციურ ხედვაში გადადის და რეალობის ნიღბით იწყება ახალი გარემოს სასიცოცხლო პულსაცია. ეს ანგარიშგასაწევი სინამდვილეა, რადგან ცხოვრება, თავისი ბუნებით, წარმოსახვის თამაში-თაცაა განპირობებული. ამდენად თორნიკე გელაშვილის რეალობად ქცეული ილუზია უფრო მართალი და ნამდვილი ჩანს, ვინემ მისივე წარმომშობელი შიშველი სინამდვილე.

თორნიკე გელაშვილის ფსიქიკაში ადამიანის მკვლევლობით განმოწყეული მძინე სულიერი ტრავმა დრომ და ყოველდღიურმა უმტკივნეულო მოვლენებმა მიაძინეს. მიაძინეს სინდისს მოდარაჯე არგუსი, მხოლოდ არა სამუდამოდ. გარკვეული დროით კონსერვაციის შემდეგ ვარე მიზეზთა გამო მოხდა „აფეთქება“ და „მშვიდი“ სამ-



ჯაროს ანაზღეული დაქცევა. უკაცრიელ ქუჩაში გამოფხინლებულს განკითხვის ზარივით ფეხდაფეხ მისდევს ახალი სიცოცხლის შემადგოთებელი ხმა: „რამდენი კაცი გყავს მოკლული?!!“

იწყება სულიერი რყევა, ჰიდილი კოშმარულ ქაოსთან, სადღაც ერთმანეთში აირევა ნაღდი და მოჩვენებითი, ცხოვრება და მასში შემოჭრილი გარდაცვლილთა ლანდი — სადარბაზოს კიბეებთან შემოფეთებული სამი ჭაბუკი, უცნაურად ანთებული ხელებით, კაცი მერხზე — სქელმინიანი შავი რქის სათვალით, დასიებული უბეებით, საძინებელ ოთახში შემოტანილი კუბო ცხედრით. ყველაფერი ეს აღრჩობს, ხელ-ფეხს უბორკავს, სუნთქვას უშლის, აფიქვებს... იზადება გაქცევის საბელაყრილი და დაუოკებელი ყინი, ვერგაქცევის, ვერგაღწევის ჭკუის შემშლელი და გამანადგურებელი შიში. ბოროტმოქმედის ადაბტირებული ფსიქიკა პანტიკური შიშით აწყდება კედლებს, ჭერს, იატაკს... მხოლოდ ეს შიშია ერთადერთი ნიშანი ნორმალურობისა პალუცინაციურ სინამდვილეში და...

გასროლის ხმა! გაისროლეს ორჯერ, ზედიზედ, ერთიმეორის მიჯოლებით, თითქოს გრძელი, უსასრულო გასროლა ყოფილიყოს!...

საბოლოოდ კიდევ ერთხელ სცადა კოშმარიდან გამოსვლა, „კიდევ ერთხელ სცადა გაბრძოლება“, ჩასუნთქვა, წამოდგომა, დაყვირება... მერე „ერთი ღრმად ამოისუნთქა, ენით აუწერელი შგება იგრძნო, მთელი სხეული ნეტარებით ავესო და იატაკზე გაიშხლართა“.

სამი ჭაბუკი დაინახა თვალგახელილმა. „ისინი თრთოდნენ და უჩვეულოდ იწელებოდნენ, სახეებიც ებრიცებოდათ, მერე ისევ სწორდებოდნენ და კვლავ კუშტად იტკირებოდნენ...“

და უცებ იგრძნო, როგორ ჩაინგრა განსაცვიფრებელ ღუმილში მისი სახლის კედლები, მთელი შენობა, უხმაუროდ, უჩქამოდ.

„პირველად ეგონა, შენობის ჩანგრევის შემდეგ ფეხქვეშ იატაკი გამომეცალაო, ეგონა, თვითონაც უფსკრულში ჩაინთქმებოდა, მაგრამ უცებ მიხვდა, მაღლა მიფრინავდა და წინ ის სამი ჭაბუკი მიუძღოდა... ერთხელ კიდევ ჩაიხვდა, დაინახა რომ ჯერ ქალაქი, მერე მთელი პლანეტა საშინელი სისწრაფით მიექანებოდა უფსკრულისაკენ...“



არ აბატიეს, რა თქმა უნდა, არ აბატიეს — არგუსივით მოდარაჯე საკუთარმა სინდისმა, ბავშვმა — ახალმა ცხოვრებამ, „ისტორიულმა“; საყოველთაო მორალმა და არც წარსულმა გარდასული ლანდებით...

„არა კაც ჰკლა!“ — დაღადებს ადამიანთა უმადლესი მორალი, ზოლო მოთხოვნილებული კონცეფციით არ არსებობს არავითარი გამართლებული ქცევა, რომლის მაქსიმასაც დანაშაული წარმოადგენს. კეთილი იქნება მხოლოდ ის სურვილი, რომლის ზნეობრივი ქცევის განმსაზღვრელ მოტივს, სუბიექტურ პრინციპს არ გააჩნია სხვა შინაარსი გარდა იმისა, რომ თანხვედბოდეს კანონს, რომელსაც ყოველი დროის ყველა გონიერი არსებისათვის მკაცრი საყოველთაო მნიშვნელობა აქვს.

*

* *

ერთი შეხედვით, გ. ფანჯიკიძის მოთხოვნების მთავარი მოქმედი პირები — დავით იაშვილი და თორნიკე გელაშვილი სრულიად განსხვავებული ტიპები არიან. მათ მხოლოდ ერთი რამ აერთიანებთ — ნაღდი, რეალური ყოფისა და შესაძლებელი არსებობის მკაცრი გათიშულობა; რომ ცხოვრება სუბიექტური „ნდომისა“ და ობიექტური „აუცილებლის“ დაუძლეველი დილემაა. „განწმენდის ხიდთან“, ყოფნისა და არყოფნის ზღრუბლთან გამოჩნდა მათი ნამდვილი სახეები, რომ ისინი ვერ გახდნენ ისინი, რანიც უნდა ყოფილიყვნენ და მხოლოდ „აუცილებელის“ უმნიშვნელო დეტალები ყოფილან.

□ · □



თანამედროვე ქართული ლირიკული პოემა

□
ლაზა იმედაშვილი



(თეორიული ასპექტები)

თანამედროვე ქართული ლირიკული პოემა სამოციანი წლებიდან ვიდრე დღემდე არაა ერთგვაროვანი მოვლენა არც პრობლემის, არც გმირის და არც სტრუქტურის თვალსაზრისით.

იცვლება მოვლენათა დანახვისა და აღქმის კუთხე, მიმართება დროსთან და სივრცესთან, იცვლება ადრესატის ფუნქცია და მისი წვლილი მხატვრული ტექსტის რეალიზებაში. მოკლედ, პრობლემები ბევრია, წმინდა თეორიული პრობლემები, რომლებიც კვლევას სპირიტობს, დასმულია კითხვები, რომლებზეც პასუხი უნდა გაიცეს.

ამჯერად ორ პრობლემაზე შევჩერდებით—დროისა და სივრცის საკითხზე ლირიკულ პოემაში და მხატვრული ტექსტისა და ადრესატის ურთიერთმიმართებაზე.

დრო და სივრცე ლირიკულ პოემაში

რა არის დრო და რა მიმართებაშია ილემინი მასთან, საათითა თუ წლით განსაზღვრული დრო თანხვდება თუ არა სუბიექტურ დროს და რა განსხვავებაა მათ შორის, და ბოლოს, როდის მთავრდება რეალური ფაქტი (ე. ი. დროის რა მონაკვეთში), როდესაც მისი ხილული არსებობა შეწყდა, თუ როდესაც მისი არსებობა დაიწყო თუხდაც ერთმა სუბიექტმა? ეს რაული კითხვებია და მასზე ამომწურავი პასუხების გაცემა არცაა ჩვენი მიზანი, მით უფრო.

რომ კითხვებს ბევრი კუთხე აქვს და პასუხებიც სხვადასხვა დისციპლინის სპეციალისტს გულისხმობს.

ყოველი ადამიანი თავის ობიექტურ დროში ცხოვრობს, „აქ და ახლა,“ მაგრამ მისი მახსოვრობა, მისი შთაბეჭდილებანი, მისი ცოდნა, არაცნობიერში დაღეჭილი ფრაგმენტები უკვე მომხდარისა თუ განცდილისა, გამონაგონისა თუ წაკითხულისა სუბიექტის აწმყო დროში არსებობენ, სწორედ სუბიექტის დროში შეიძლება „გადაიკვეთოს“ პარალელური ხაზები და, თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ დროს, სუბიექტურ დროში იგი მუდმივია და უკიდევანო სივრცეში განფენილი.

სანამ სიტყვა გრაფიკულად გაფორმდება ან ითქმება, მისი შინაარსი ობიექტურად უკვე მოაზრებულია, ამდენად—წარსულია, მაგრამ მხატვრულ დროს თავისი კანონები აქვს, წარსული, აწმყო და მომავალი მასში ობიექტური სინამდვილის კანონებს არ ემორჩილება. ყოველ შემთხვევაში, თანამედროვე მწერლობა სავსებით სამართლიანად მკვეთრად არ გამოყოფს დროის ამ მონაკვეთებს ერთმანეთისაგან, რადგან ადამიანში ყოველივე ეს ერთმანეთის გვერდით არსებობს. აქ ბევრსა ხსნის უილიამ ფოლკნერის დაკვირვება (თუმცაღა, მკვეთრად ინდივიდუალური) იმის თაობაზე, „რომ არ არსებობს „იყო“, რომ დრო „არის“ და თუ არსებობს „იყო“, მაშინ არ იარსებებს ისეთი რამ, როგორც „იქნება“. დრო არაა გაყინული, დრო არის ერთგვარი არსი ყველა ადამიანის გაერთიანებული სიბრძნისა, ყველასი, ვინც იმ წუთს სუნთქავს.“¹

ხელოვნება და, განსაკუთრებით, სიტყვაკაზმული მწერლობა იძლევა საშუალებას დროის ქრონოლოგიის ნაცვლად წარმოსახულ იქნას ცოცხალი დრო და სწორედ ამიტომაც, რომ დროის პრობლემა ყველა ნაწარმოებში დგას (როგორც სტრუქტურის მაწესრიგებელი კომპონენტი — ყოველთვის, ხოლო როგორც კონცეფცია ავტორისა თუ გმირისა — ზოგჯერ). მხატვრულ ტექსტში დროის ორი დერძი კვეთს ერთმანეთს: ერთი, რომლის დროსაც აღიწერება მოვლენები და მეორე — რომელშიც განფენილია მხატვრული რეალობა ანუ მხატვრული დრო. ყოველივე ეს მთლიანდება იმ დროში, როცა აღიქმება ტექსტი, რაც ქმნის რეცეპციის სამ განზომილებიან დროს: დრო შექმნისა — დრო მოქმედებისა — დრო აღქმისა. დრო



აღქმისა, რა თქმა უნდა, ტექსტის გარეთ ძევს, მაგრამ მხატვრული ტექსტის პოტენციის სრულად გამოვლენისთვის, ტექსტის მხატვრული დასრულებისთვის მას უდავოდ აქვს მნიშვნელობა.

ნუ დაგვავიწყდება, რომ ადრესანტი და ადრესატი ორივე ადამიანია თავისი სუბიექტური დროით, ეს კი ვლინდება როგორც ტექსტის შექმნის დროს, ისე მხატვრული ტექსტის აღქმის დროსაც.

„მწერლები, ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები, ლიტერატურის, ხელოვნების თეორეტიკოსები ერთხმად აღიარებენ, რომ მეოცე საუკუნის აწროვნებაში მეტისნეტად დაშორდა სუბიექტური, ადამიანური, პირადი განცდის დრო ობიექტურ, რეალურ, ფიზიკურ დროს.“² მკვლევარები („დროის) ყოვლისმომცველ სუბიექტივიზაციის“ მიზეზს „ფიზიკაში დროის კონცეფციის ახალი განსაზღვრების, ე. წ. „მეოთხე განზომილების“ ზეგავლენითაც კი ხსნიან, თუნცა ეს ფენომენი, „დროის სუბიექტივიზაცია“ მეოცე საუკუნემდეც შეიხიზნება ლიტერატურაში, კერძოდ, რომანტიზმის ლიტერატურაში, რომელიც, როგორც ცნობილია, პიროვნებასა და ყოველივე პიროვნულს აყენებდა წინა ადგილზე. გასაღებიც დღევანდელი „დროის ყოვლისმომცველი სუბიექტივიზაციისა“ ეტყობა აქ უნდა ვეძებოთ: პიროვნებისადმი, სუბიექტისადმი გაძლიერებულ ყურადღებაში, და იქნებ, არცთუ იშვიათად პიროვნების დეპერსონალიზაციაში, შეექვებაში, სამყაროს მოდელის სუბიექტური აღქმის ფრაგმენტულობაში და ა. შ. რაც შენიშნული აქვს კიდევ ზემოთ დამოწმებულ წიგნის ავტორს. მაგრამ ტენდენციას — დროსთან და სივრცესთან თავისუფალი დამოკიდებულებისა — უშუალო ტრადიცია, ვიმეორებთ, რომანტიზმში აქვს. რაც აღნიშნული აქვს კიდევ ბ. მეილახს თავის შრომაში.³

რეალიზმმა აითვისა და გაითავისა რომანტიზმის კონცეფციები და სტილისტური მიჯნებანი დროისა და სივრცის ინტერპრეტაციასა და ასახვაში. მეტიც, მეოცე საუკუნის მწერლობამ არათუ განაავითარა რეალიზმის ზოგი მონაპოვარი, არამედ ბევრ რამეს სრულიად ახალი კუთხით შეხედა, როდესაც არაცნობიერებისადმი გაზრდილი ინტერესის გამო მთელმა რიგმა სკოლებმა, „განსაკუთრებით ფსიქოანალიტიკურმა თეორიებმა ყურადღება გამამხვილეს განცდის, მეხსიერების, ფსიქოლოგიურ დროზე და გამოიწვიეს ობიექტური დროის კონცეფციის რღვევისაკენ მისწრაფება“⁴. ამ თეორიე-



ბის თანახმად, არაცნობიერი-გამოვლინებანი არ ემორჩილებათ ადრინდელის დინების ობიექტურ კანონზომიერებას, არ ლავდება სწორხაზოვნად, არ იცვლება, არ ვითარდება დროის დინების მიხედვით“ (იქვე, 55).

მეოცე საუკუნის დიდი მწერლები, რომლებიც ობიექტური და სუბიექტური დროის თავის მოდელს ჰქმნიან, იქნება ეს მარსელ პრუსტი („დაკარგული დროის ძიებაში“), თომას მანი („ჯადოსნური შთა“), ჯემს ჯოისი („ულისე“), ვირჯ ნია ვულფი („ორლანდო“), თომას ელიოტი („ოთხი კვარტეტი“), ფრანც კაფკა („პროცესი“) უილიამ ფოლკნერი („ხმაური და მძვინვარება“) თუ ეგზისტენციალისტები, — ყველგან და ყოველთვის სუბიექტის პოზიციას ითვალისწინებენ. ზოგჯერ ეს პიროვნება დარღვეული და გასრეხილია დროის მიერ, ზოგჯერ მრავალგანზომილებიანი, მრავალმხრივი და წორსმიმსწრაფი, მომავლის მქონე, მაგრამ დრო სუბიექტისა არასოდეს არ რჩება მათი ყურადღების გარეშე.

სუბიექტური დრო და დროის პრობლემის რელიეფურად წარმოჩენა სოციალისტური რეალიზმის მწერლობისთვისაც ერთ-ერთ აქტუალურ პრობლემად რჩება. ამ ტენდენციამ განსაკუთრებით იჩინა თავი სამოციანი წლებიდან, რაშიც თანამედროვე ადამიანის ყოფა და შეხედულებანიც გამოვლინდა. მართალია, ჩვენთან ბევრი რამ სხვა იდეოლოგიური პოზიციებიდან არის შეფასებული და წარმოსახული, მაგრამ პრობლემა იმდენად აქტუალურია და საერთო, რომ ჩვენი მწერლობა მსოფლიოს ხელოვნების ამ ტოტალური ტენდენციის მიღმა არ დარჩენილა. არ დარჩენილა ამ ტენდენციის მიღმა არც 60-80-იანი წლების ქართული ლირიკული პოემა, მით უფრო, რომ მისი ყურადღების ცენტრში პიროვნების-მიმართება დგას გარე სამყაროსთან, ამდენად, დროის სამივე განზომილებასთან, როგორც სასრულ, ისე უსასრულო დროსთან. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ დროისა და სივრცის პრობლემის კვლევა მხატვრულ ტექსტში, რაც დღეს მეტად ინტენსიურად წარმოებს, მეთოდისა და კვლევის ხერხების სიმრავლითა და პოზიციითა ხშირად დიამეტრალური სხვადასხვაობით ხასიათდება, იქნება ეს სტრუქტურალისტური მიდგომა ტექსტისადმი თუ კომპლექსური კვლევა ტექსტისა. მართალია, ყველაფრის გაზიარება შეუძლებელია და არავინიერუ-



ლი, მაგრამ ასევე შეუძლებელი და არაეფექტური იქნებოდა ველივეს ხელაღებით უარყოფაც.

დროსთან მიმართების თვალსაზრისით ლირიკულ პოემაში ორი ასპექტი უნდა გამოვყოთ: 1. დროის ადრესანტისეული კონცეფცია და 2. თავად ტექსტში განფენილი დროის გაგება.

თეორიული თვალსაზრისით, უფრო მეორე ასპექტია ჩვენთვის საინტერესო, მით უფრო, რომ იგი ტექსტის სტრუქტურაში ვლინდება. გაგლენას ახდენს ლირიკული პოემის სიუჟეტურ აღნაგობაზე, გარკვეული თვალსაზრისით სიუჟეტადაც კი წარმოგვიდგება.

სამწუხაროდ, ლირიკულ პოემაში დროის პრობლემის რაობა და ფუნქცია სპეციალურად ჯერ არაა გამოკვლეული, მკვლევარები, როგორც წესი, მხოლოდ ეპიზოდური შენიშვნებით კნაყოფილდებიან, მაშინ, როდესაც პროზაში დროის ფუნქცია საკმაოდია შესწავლილი. ეს გასაგებცაა, იგი უფრო დიდ და რთულ მასალას იძლევა, მაგრამ ერთი რამეც ნუ გამოგვრჩება მხედველობიდან: ლირიკულ პოემაში აქცენტირებული პროვნებისეული შეფასება ობიექტური რეალობისა, განსჯა, მედიტაცია, ცნობიერისა თუ არაცნობიერის დონეზე სამყაროს ფრაგმენტულ სურათთა გამოლიანება, ლირიკულ პოემაში დროის მეტად საინტერესო ასპექტებს წარმოაჩენს, მხატვრულ დროს მეტად რთულ და საინტერესო ფენომენად წარმოგვიდგენს.

თუმცა ერთი კია, მართალია, თანამედროვე ქართული ლირიკული პოემა ერთ დროსა და ერთ ადგილზე იქმნება, მისი წარმოქმნი უმთავრესი მიზეზი ერთია, ავტორები ხომ მაინც სხვადასხვანა არიან, ამდენად პოზიციაც დროის მიმართ, მხატვრული დროის წარმოსახვისა ხომ სხვადასხვა იქნება. ვანა შეიძლება ამ დროს ვილაპარაკოთ ლირიკული პოემის ქრონოტოპზე? შეიძლება, რადგან დამოკიდებულება სუბიექტთან, სუბიექტურ დროსთან, დამოკიდებულება ობიექტურ დროსთან და სივრცესთან და შექმნის დრო და ადგილი ქმნის იმ საერთოს, რაც ახასიათებს ყველა ლირიკულ პოემას, მათ შორის არსებული სხვაობის მიუხედავად.

დროის ავტორისეული კონცეფცია რელიეფურად არის წარმოჩენილი ითარ ჭილაძის ლირიკულ პოემებში (ხოლო შემდეგ — რომანებშიც), რაც ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე სვამს მეტად საინტერესო პრობლემას, რომ ამ კუთხით იქნას შესწავლი-



ლი როგორც პოეზია, ისე პროზა ამ მეტად მნიშვნელოვანი თანამედროვე შემოქმედისა. ამჯერად ჩვენ მხოლოდ ლირიკულ პოემებზე შევიჩერდებით.

დრო ოთარ ჭილაძისათვის სუბიექტურია:

„ხოლო ის წელი, ის ერთი წელი,
რომელიც უკვე უკუნეთს ერთვის,
ჩემთვის გავიდა ძალიან ნელა
და ღმერთმა იცის, რა იყო შენთვის“ —

წერს იგი პოემაში „სინათლის წელიწადი“ (1965). სხვათა შორის, ამ პოემაში გაცხადებულია დროის ამა თუ იმ ასპექტის ავტორისეული ინტერპრეტაცია, დროისა და სივრცისა, რომელთა მიმართაც ადამიანი შეიძლება უგრძობელიც იყოს, ვერ აღიქვას იგი: „მე კედლებს შორის აღმოვჩნდი ისევ და დაიბრუნა სხეულმა წონა და უგრძობლობაც დროის და სივრცის გაქრა უკვალოდ.“ თუმცადა იგივე გარემო აქტიურად ზემოქმედებს სუბიექტზე („ზღვა კი თანდათან შეც მალფივებდა“).

მაგრამ სივრცე ჩარჩოც არის სუბიექტისთვის, მისი არსებობის შემზღუდავი: „ის მთელი წელი ბრმა ფრინველივით ეხეთქებოდა უცნაურ კედლებს სიმარტივისა და სიცივისა.“ „და მთელი წელი ბრმა ფრინველივით ეხეთქებოდა უცნაურ კედლებს უძღურებისა და დუბილისა.“ „შერე კედლებმაც გამოიღვიძეს, ჩემკენ გადმოდგეს თითო ნაბიჯი“ „ვერც დაგვიტევდნენ აღბათ კედლები“ „ჩვენ გამოვედით ისევ ქუჩაში და ისიც დაგვხვდა კვლავ ცარიელი და შეთქმულივით ჩუმი და ბნელი“, „ხოლო სამყარო თავისთვის იყო და ცივი იყო, როგორც ნილაზი“.

სუბიექტი აკავშირებს ერთმანეთთან თითქოს დაუკავშირებელ მოვლენებს, ამდენად აძლევს დროისა და სივრცის არსებობას აზრს:

„მე ვანათები და ჩემს სინათლეს ვაფენდი
ორგვლივ გარინდულ საგნებს და საგნებს შორის
კვლავ მყარდებოდა მტკიცე კავშირი, რაც და —
ერღვია დროებით წყველიადს“.

სუბიექტი აერთებს სხვადასხვა დროში განდგენილ მოვლენებს სუბიექტურ აწყობაში: „და ყველაფერი თავს იყრის ერთად, რაც

განვიცადე ათი წლის ბავშვმა“. „შენ მოიგონე და მეთაურობ ამ დიდ სიმშვიდეს და სიჩუმესაც“.

მადრამ სუბიექტს შეუძლია ჟარყოს სივრცე, გაჩეროს დრო (აქ შეიძლება პარალელი გავავლოთ სინამდვილის კინემატოგრაფიულ ხედვასთან):

„მხოლოდ მე და შენ ვიყავით მაშინ. არ არსებობდა სხვა არაფერი. დაცარიელდა თითქოს ქალაქი, ან თითქოს უცებ გაქვედა შურით“.

მეტიც, დათრგუნოს იგი: „თითქოს შეშინდნენ და თეთრ თაროებს ამოეფარნენ შავი კედლები“.

სუბიექტური თვალსაზრისით „დრო ჩვენ შეგქმენით, რათა გავგვეგო რამდენ ხანს გასტანს ეს განშორება. ხოლო ცხოვრების ასაჩქარებლად დავაქუცმაცეთ იგი წამებად.“

დრო ჩვენ ვართ თვითონ, რადგან ჩვენს მერე ისიც გაქრება, ან გაჩერდება“.

დრო, სივრცე, სუბიექტი არის მხოლოდ ნაწილი ბუნებისა, რომელიც არის საწყისიც და დასასრულიც, იგიც კვდება, როგორც ყველა მოკვდავი, მაგრამ მას ძალუძს აღსდგეს მკვდრებით, სიკვდილ-სიცოცხლე მისთვის ერთია, ადამიანი მხოლოდ ნაწილია მისი, მაგრამ ადამიანის გარეშეც იგი ვერ იქნება ყოვლისმომცველი და სრულყოფილი, ერთადერთია იგი და ყველაზე მაღლა მდგომი, ყოვლისმომცველი ბუნება.

ამავე პოემაში არის სიმბოლო სამარადისოდ გაჩერებული ობიექტური დროსი (როგორც გაუქმებული და არასაჭირო რაიმესი, რადგან ირგვლივ სუბიექტური დრო აძლევს ყოველივეს აზრს), ამურებაანი საათი, რომელიც შემდეგ ოთარ ჭილაძისავე პროზაში შესარულებს სიმბოლურ ფუნქციას:

„მე ვერ შევნიშნე დიდი საათი, სამარადისოდ დადუმებული. საათის თავზე იჯდა ამური და მარმარილოს თეთრი სხეული წამოეგდო და გვილიმოდა მართლა ბავშვური გულუბრყვილობით“.

სუბიექტი არა მხოლოდ წარმოსახულ დროში აერთიანებს დროსა და სივრცეს, აკავშირებს ერთმანეთთან წარსულს, აწმყოსა და მომავალს, არამედ ობიექტურ სინამდვილეშიც:

„გზა დაწყებული წინაპრის ქობთან,
დღეს შენი გზაა და შენთვის მოდის,
შენ არ გეხება, რაც ადრე მოხდა:
დრო მდინარეა,
ქალი კი — ხიდი“

(„თაკო და ზაზა“)

აქვე, ამავე პოემაში დროთა კავშირი წარმოსახულ სინამდვილე-
შიც მოჩანს, სუბიექტის განცდაში:

„და რაკი ერთხელ ჰქონდა ნაკისრი,
გადაიტანა ბევრი ანისი,
ბევრი დმანისი,
ბევრი კრწანისი,
ბევრი ქელეხი და პარაკლისი“.

დროის ასეთივე განცდა მოჩანს შოთა ნიშნიანიძის „რიკოშეტის
ფილოსოფიაში“:

„წინაპრისათვის ნაძგერი შუბი
მეც ნომხედრია არაპირდაპირ.
ყველა მარაბდას, გარნისს თუ უბისს
ისე განვიციდი, ვით ხე ბირდაბირს“.

შოვლენები განმეორებადია.

„რაც უნდა მოხდეს დიდი ხნის მერე, ბევრჯერ მომხდარა დი-
დი ხნის წინათ“ („თიხის სამი ფირფიტა“), „მე ერთხელ უკვე ვიყა-
ვი ქვეყნად“ („იტალიური რვეული“). მართალია, „იცვლება კაცო
და თავის გზაზე ყველაფერს უცვლის სახეს და სახეს“ („იტალიური
რვეული“), მაგრამ ყოველივე ეს მაინც ერთ მარადიულ, დაუსაბა-
მო და უსასრულო სამყაროში არის განფენილი, მართლა ობი-
ექტური დრო შეუბრალებლად ებრძვის ყოველივე წარმავალს („რი-
თაც ოდესღაც იყავ მდიდარი, — დროს წაეშალა უკვე სრულებით“
 („თიხის სამი ფირფიტა“), მაგრამ მაინც არის მარადიული და აუცი-
ლებელი სიდიდეები, რომელსაც დრო ვერ ეხება: „და აი, დიდი წი-
ნაპრის ლანდი დღესაც ჩვენს შორის ცოცხლობს და დადის: (მა-
რადიული სინათლის სვეტი,) მარადიული სიმართლის წვეთი,
(შეძრწუნებული გონების ბედით,) შეწუხებული სულის ჭრილო-



ბით, (გესლით, სიბნელით და გულგრილობით...) და მაინც მდგრადი — „სიყვარულის პოემა“.

დროის ჭილაძისეულ კონცეფციას ბევრი აქვს საერთო მითოპოეტურ დროსთან, თანამედროვე თუ ისტორიული სუბიექტი თითქოს ებრძვის სივრცისა და დროის შეზღუდულობას, რაც ფაქტიურად ადამიანის ინდივიდუალური არსებობის შეზღუდულობის დაძლევის ცდაა, არცთუ ხშირად წარმატებითი, მიუხედავად იმისა, რომ უდიდესი, პრინციპული სხვაობა არის მითის შემქმნელსა და თანამედროვე ადამიანს შორის.

ემზარ კვიციანიშვილისთვის პოემაში „ზე ცხოვრებისა“ წარმოსახული სამყარო — დამარხული დროის სასაფლაო — მთხრობელის არაცნობიერის ფსკერზეა დალექილი. მთავარი სუბიექტური დროა:

„რაა საწყენი. ზღვამ იცის ასე
ჩემი დღეებიც გულდაგულ მარხა.
არ ვიხედე ნაბიჯის ხმაზე.
სხვა რა მოხდება; იყავი — არ ხარ“

პოეტი მიმართავს სივრცის და დროის მისტიფიკაციას: „ზემთ აღწერილი არ იყო მოჩვენება, დაბანგული გონების მირაჟი. არაფერი გადამიჭარბებია, დაკლებით ბევრი დავაკელი. ვაკლენ წლები (ეს მათი თვისებაა) და ვინმე კვლავ იხილავს ამ ულმობელ, მწუხარე პროცესიას“.

დაკარგული წარსული დაკარგული მომავლის ხატია, რადგან იგი მომავალში განქორტვება სხვა სუბიექტისთვის, მაგრამ ისე, როგორც უკვე იყო. ეს გარდუვალია:

„შენც მოგედება ტანზე გენია,
დაიფრთხლები, რა დაგრჩენია“.

ეს არაა მხოლოდ მოგონებები, ამდენად არც მხოლოდ წარსულია, თუმცა ილუზია ისეთია, თითქოს მომხდარს გვიყვებოდეს მთხრობელი, თუმცა ეს მომხდარი ობიექტურ სინამდვილეში კი არ მომხდარა, არამედ სუბიექტის წარმოსახვაში — ამიტომაცაა იგი ფრაგმენტული და მხოლოდ სუბიექტის პოზიციით დაკავშირებული ერთმანეთთან. წარსული და აწმყო აქ ერთ დროს ქმნის, ერთმანეთ-



„ში გადადის, რადგან მოჩვენებანი „ერთი წამითაც წუ გეგონებთ, რომ გაგვეცალონ. აქვე არიან. ლოდებით, რკინით ამოშენებულ კედლებში ატანს მათი გუგუნი“. დროსთან თავისუფალი დამოკიდებულება, მისი შეუზღუდველობა ხერხია ავტორის, რათა მოკლენათა ტიპიურობა და ზოგადობა მიგვანიშნოს, შენიშნავს კიდევ თვითვე:

„დამლლიდა და არც საპირო იყო მეტის მოწერა.
 იცოდეთ — განგებ არ დავაწერე დღე, მოსამართი,
 თავად ნორიგდით — რომელი რომელს შეგეფერებათ“.

გივი გეგეჭკორისთვისაც დრო და სივრცე თავად სუბიექტშია განფენილი, ამდენად ერთიანია და განუყოფელი („მზიანი დღე“ — 1962):

„ჩემს შუბლზე ფეთქავს ცისფერი ძარღვი და ყველაფერი იმ ძარღვში ფეთქავს, ხმაურობს სისხლის პატარა არხი და ეს ხმაური თავს იყრის ერთგან“...
 „...ის რუკავს, იბრძვის, ფეთქავს და არხებს მზეს, დედამიწას,
 დროსა და სივრცეს,
 იმ ძარღვში ფეთქავს იმათი ძარღვიც ვისაც მე ალბათ სიცოცხლეს მივცემ“...

შემთხვევითი არაა, რომ მითემა „მდინარე“ გივი გეგეჭკორის ამ პოემაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, სუბიექტის არსებობა მდინარის, მუდმივი და ცვალებადი მდინარის არსებობასთან არის გაიგივებული („მდინარე — სული“ გვხვდება ტარიელ ჭანტურიასთანაც — „თეთრი ლაბირინთი“):

„მე სხვა ვარ, მაგრამ მე მაინც მე ვარ და რაც ვიყავი, მე მაინც ის ვარ“...

აქედან მოდის უკვდავების, ამდენად დროის მარადიულობის გაგებაც, რომელიც ამ ცვალებად, მაგრამ მუდამ არსებულ სიცოცხლეს უკავშირდება, როგორც მისი თვისება: „მე ვარ უკვდავი“...

ასევე სუბიექტშია მოქცეული უკიდევანო სამყარო: „მე ვარ ნათელი და ჩემს მზერაში მოქცეულია მთელი სამყარო“.

თუმცა, გივი გეგეჭკორთან სხვა დროც ჩანს, ობიექტური, ანტი-გონისტური სუბიექტისადმი, მსწრაფლმავალი და ყველაფრის დამთრგუნველი („სეზამ გაიღე“):



„დრო მიდის. დრო!.. დიდხანს ვიცადე,
სიყრმემ დაშტოვა და თავს უშველა“...
...„დრო მიდის! ჩუმი და უბადრუკი
კვლავ ქამის ტყვე ვარ და ქამი მისწრებს“...
...„დრო მიდის. დრო!... ბარგი შევკარი,
ვარ მოლოდინის წამებით სავსე,
დროს უღმობელი საათის რეკვა
ყინულის თორნეტ ნაწილად ამსჯერებს“.

ასევე შეუცნობი და ბევრი კითხვით სავსე არის სივრცე („მე-
თხუთმეტე პალატა“): „რა გველოდება? რა არის იქით, სადაც მივ-
დივართ და რას გვიქადის? შეადარე ტარიელ ჭანტურიას — „სამ-
ჯარო — უცხოც და მახლობელიც — ვერ შევიცანი, ისე მივდი-
ვარ“). მაგრამ ეს შიში ვერშეცნობისა დაძლეულია სუბიექტის მიერ.
ჯებირი გაუცნობისა — გადალახული:

„თითქოს ნოვიდა და შემანჯღრია
და გამაღვიძა ქალაქმა ბუკით,
შემომანათა დიდი ფანჯრები,
ვით აღვზნებული თვალების შუქი“.

სივრცე ისევ ექცევა სუბიექტის გამგებლობაში და მთავარი
ძისი აღქმის სუბიექტისეული კუთხე ხდება:

„და არ ვფაქრობდი, რა თქვეს წინააღმდეგ, —
აღბათ ის მითხრეს, რაც მოვისმინე,
ან ის მაჩვენეს, რაც დავინახე“.

დროც გათავისებულია, ჩატეული სუბიექტის ცნობიერსა თუ
არაცნობიერში:

„წარსული ისევ მე მემხრობოდა
და ყველაფერი იყო უცვლელი“...
...„ნე ერთ ღამეში ათასწლეულის
ნახვის ვასწრებდი და ათასწლეულს
უდრიდა ღამე და იმ ღამეში
მისდოდა, დროისთვის რომ გადამესწრო“.

ოთარ ჭილაძის, ემზარ კვიციანიშვილის, გივი გეგეჭკორის პოე-
მები, მიუხედავად ინდივიდუალური სხვაობისა, ერთი ტიპის პოე-

გებია: მათში სამოქმედო არე სუბიექტის სული და გონებაა, ცნობიერსა და არაცნობიერში გათამაშებული დრამის ანარეკლი, ამდენად ასეთი პოემების ქრონოტოპი („დრო — სივრცე“ მ. მ. ბახტინის მიხედვით) ერთგვარია ტიპოლოგიური თვალსაზრისით — განსაზღვრული სუბიექტის შინა სამყაროთი, სუბიექტური დროით. მართალია, წარსული, აწმყო და მომავალი აქ ერთმანეთში გადადის, მაგრამ მაინც არსებობს ერთი ძირითადი დრო — აწმყო, როცა ხდება ყველა ხედვა, ყველა ვახსენება, სივრცეც სუბიექტურ თვალსაწიერს თანხვედება, სუბიექტური ჰორიზონტი საზღვრავს ამ სივრცეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას. და სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ადგილზე მოქმედი პერსონაჟები თავად ლირიკული გმირია, მისი ხასიათი დაშლილია ამ პერსონაჟებად, ხასიათი ინტერიორიზებულია, კობა იმედაშვილის ტერმინს თუ ვიხმართ: „სწორედ პიროვნების ეს გაორება, რაც ადამიანის მიერ საკუთარი აზრის, განცდის, სურვილისა თუ თვისების მოჩვენებით პერსონაზე გადატანაში გლინდება, მხატვრულ ნაწარმოებში გადმოცემა ხასიათის თავისებური სტრუქტურის შექმნით, მისი ექსტერიორიზებული (exterior — გარე) და ინტერიორიზებულ (interior — შიდა) პერსონაჟებად დაშლილი.“⁵

ქრონოტოპი ამ პოემებში სუბიექტის მიხედვით ორიენტირებული ქრონოტოპია, თუმცაღა იშვიათად, როგორც არაგანსაზღვრელი ფაქტორი, გვხვდება შერეული ქრონოტოპიც (გივი გეგეჭკორის „მეთხოთმეტე პალატა“ ნაწილობრივ, მურმან ლებანიძის „მამა, ბავშვობა, გოგოლის ქუჩა“).

პოლიფონიური პოემის ქრონოტოპი განსხვავდება ჰომოფონიური პოემის ქრონოტოპისაგან სწორედ ხასიათის ექსტერიორიზებით. ტიპური მაგალითი ამისა ჯანსუღ ჩარკვიანის პოემებია, სადაც, მართალია, ასევე სუბიექტის მიერაა განსაზღვრული დროცა და სივრცეც, მაგრამ ყოველივე ეს — პერსონაჟები, მათი სამოქმედო არე სუბიექტის გარეთაა გატანილი, უფრო მეტი ავტონომიურობა აქვთ „ხმებს“. ქრონოტოპი ასეთ პოემებში ხაზგასმით რთულია — სიუჟეტურია, მაშინ როდესაც ჰომოფონიურ პოემებში, თუ ერთხმობა პოემებში ქრონოტოპის ეს სირთულე მკვეთრად თვალში საცემი არაა.

პოლიფონიურ პოემებშიც ასევე უპირისპირდება სუბიექტური



დრო ობიექტურს, სუბიექტში ასევეა ჩამარხული წარსული და იწყება მომავალი. გარემოსაც ასევე უპირისპირდება სუბიექტი (ჯახსულ ჩარკვიანი, „მეექვსე დღე“), მაგრამ მისი სამოქმედო არე თითქოს უფრო ვრცელია, პორიზონტი უფრო შორს ჩანს, ერთი კია, პარალელური ხაზები ისევ და ისევ სუბიექტის დროში და სუბიექტის სივრცეში კვეთენ ერთმანეთს, მოკლედ აქაც ქრონოტომი სუბიექტის მიხედვით არის ორიენტირებული.

დრო პოლიფონიურ პოემაში სიუჟეტის ორგანიზების ფუნქციას კისრულობს, იგი ხაზს უსვამს „ხმათა“ ანუ ტექსტის ავტონომიურ ნაწილთა კონტრაპუნქტულობას ჯანსუღ ჩარკვიანის პოემაში „პარალელური ხაზები“: იაკობი, პაატა, პომპეუსი და ა. შ. სხვადასხვა დროში არსებობენ, როგორც ამ ტექსტში, ისე ცხოვრებისეულ სინამდვილეში, ისინი ხომ ყველასათვის ცნობილი და გარკვეული აზრის მქონე სიმბოლოებია. მაგრამ პოემის ტექსტში ისინი თანა-არსებობენ ერთმანეთის გვერდით - აქ და ახლა, რაც ხაზს უსვამს იმ აზრთა მდგრადობას, მუდმივობას, რაც მათთვის საერთოა.

ეს გადაძახილი ხერხია ადრესატის გამომწვევი და თავის მხრივაც, სწორედ დროის გადამლახავი. ასე მხატვრული, წარმოსახული დრო უპირისპირდება რეალურ დროს, მუდმივობა სჯახანის წარმავლობას.

ჯანსუღ ჩარკვიანის პიროვნების დრო ეყრდნობა ერის დროს, დროის კონცეფცია ერის არსებობით არის განპირობებული, თუმცა ეს მხოლოდ ჯანსუღ ჩარკვიანისთვის არაა დამახასიათებელი, მაგრამ მის პოემებში მაინც უფრო მკვეთრად ჩანს.

სწორედ ეს თანაზიარობა ერის მუდმივ არსებობასთან, ამდენად კაცობრიობის მუდმივ არსებობასთანაც, არის უშუალო საწყისი შიოხოსურ-პოეტური დროის შემოქმედებითი ათვისებისა, რომელიც შეიმჩნევა ჯერ ლირიკულ პოემებში, ხოლო შემდეგ ქართულ პროზაშიც, მიუხედავად იმისა, რომ დროისა და სივრცის თანამედროვე კატეგორიებს ძალზე ცოტა აქვთ საერთო სხვა ეპოქის ადამიანთა დროისა და სივრცის აღქმასთან.

სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურაში მისი განვითარების თანამედროვე ეტაპზე, განსაკუთრებით კი 60-იანი წლებიდან, იგრძნობა პიროვნების ბედის თანაზიარობის გამოვლენა ისტორიულ პროცესთან, ერის ბედთან. პიროვნების ბედ-იღბალს ფატალუ-



რი აუცილებლობა არ განსაზღვრავს, მაგრამ იგი მნიშვნელოვან როლს
 განპირობებული ისტორიით: არა მარტო წარსულით, არამედ მო-
 მავლითაც. სწორედ ამიტომაც, რომ პოეზიასა და პროზაში წინა
 პლანზე დადგა ისტორიული ეპოქების, მითოსისა თუ ლეგენდების
 გადააზრება, წარსულის შეთანაბრება აწმყოსთან, მომავლის გან-
 ჭვრეტა სწორედ ამ ტრიადის ერთიანობით — წარსული — აწმყო —
 მომავალი. სხვათაშორის ამ ტენდენციამ, ეფექტობთ, პოეზიაში,
 ლირიკულ პოემაში უფრო ადრე იჩინა თავი, ვიდრე პროზაში.
 ეტყობა, სწორედ ლირიკის მოქნილობის, ოპერატიულობის გამო.
 გავიხსენოთ მითოსთან, ზღაპართან თუ ლეგენდასთან მიმართება
 ითარ ჭილაძის, ტარიელ ჭანტურიას, ემზარ კვიციანიშვილის პოე-
 მებში, წარსულისა და თანამედროვეობის გმირების ერთ სიბრტყე-
 ზე დაყენება ჯანსუღ ჩარკვიანის არაერთ პოემაში. ყოველივე ამა-
 ზე ღირს დაწვრილებით ლაპარაკი.

რა თქმა უნდა, თანამედროვე ადამიანი თვისებრივად განსხვავ-
 დება მითოსის გმირისა თუ კოლექტიური ავტორისაგან, მაგრამ,
 მიუხედავად თავისი ცოდნისა და სიძლიერისა, იგი მაინც დაუტყვე-
 ლია, მარტოა, ეშინია, დაბნეულია, და ესებს გამოწვდილ ხელს, იმ-
 ედოვნებს, რომ რადგან ყველაფერი ერთხელ უკვე იყო, სამყაროს
 არსებობას წერტილი დღეს არ დაესმის. სწორედ ამიტომ იგი „აც-
 იცხლებს“ მითს, მაგრამ პრინციპული განსხვავებით: მითოსური აზ-
 როვნება აქრონულ სინამდვილეში არსებობდა, მითოსის ეპოქის
 ადამიანი მართლა ვერ ასხვავებდა აწმყოს, წარსულსა და მომავალს
 ერთმანეთისგან. თანამედროვე აზროვნება დროთა გადაკვეთის სა-
 ზღვარზე არსებობს, დღევანდელი ადამიანი თბიერტური და სუბი-
 ექტიური დროის დაპირისპირებაში ცხოვრობს, თუ მითოსუ-
 რი აზროვნებისთვის სამყაროს ცენტრი გარკვეული იყო და
 საზღვრები ლოკალიზებული, თანამედროვე აზროვნებისთვის სამ-
 ყარო უსაზღვრო გახდა, ცენტრი სამყართსი — თავად პიროვნება.

მითოსურ აზროვნებას სჯეროდა სამყაროს მისეული მოდელის
 რეალურად არსებობა, თანამედროვე აზროვნებისთვის სინამდვი-
 ლის მისეული მოდელი მხატვრული რეალობაა, რომლისაც მას „ვი-
 თომ“ სჯერა, იქ რეალური იყო ყველაფერი, აქ ყველაფერი წარმო-
 სასულია. ეს პრინციპული სხვაობაა, რაც მითოსთან სიახლოვეს მე-
 ტად პირობითად ზღის.



რა შეიძლება ითქვას დასკვნის სახით?

ლირიკული პოემის ქრონოტოპი უპირატესად სიუჟეტური ქრონოტოპია, იშვიათად ვხვდებით მარტივ ქრონოტოპსაც, როცა სიუჟეტი და ფაბულა ერთმანეთს ემთხვევა, ბოლო ხანებში შეიმჩნევა ტენდენცია შერეული ქრონოტოპისა.

ქრონოტოპული დრო და ქრონოტოპული სივრცე ყოველთვის სუბიექტის მიხედვით არის ორიენტირებული, ამდენად გაბატონებული დრო ლირიკულ პოემაში აწმყოა, რომელიც მოიცავს თავის თავში წარსულსაც და მომავალსაც, როცა ლირიკული პოემის დრო თავის ახლობლობას ავლენს „მითურ-პოეტურ დროსთან“, იმ პრინციპული სხვაობით, რომ დროის ერთიანობა აქ გააზრებულია სხვა, მხატვრულ დონეზე და არა მითოსური აზროვნების დონეზე.

ასეთი პოემის აღქმის დროს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ადრესატის მზაობას, თავად რეცეპციის პროცესის სრულყოფილებას, რადგან ტექსტში განფენილი ობიექტური წარსული, აწმყო და მომავალი თავის მხატვრულ რაობას „ახლა“ ტექსტის აღქმის დროს იძენს, ადრესატის აწმყოში ავლენს თავის ფუნქციას. წარსული და მომავალი ერთ სიბრტყეზე არსებობენ, აწმყოში და არა ერთმანეთის მომდევნოდ, როგორც ეს ობიექტურ დროს ახასიათებს.

ტექსტი და ადრესატი

სანამ ლირიკული პოემის ანალიზს დავიწყებდე ტექსტისა და ადრესატის ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით, უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული ტექსტი ობიექტურად არსებული რეალობაა, მაგრამ თავის ფუნქციას იგი მხოლოდ სუბიექტთან მიმართებაში ავლენს, რადგან მხოლოდ რეციპიენტის აღქმაში ხდება ტექსტის, როგორც მხატვრული ფენომენის რეალიზება.

ერთი მაგალითი: რეალურად არსებულ ხელნაწერებში ასობით ჩაწერილი „ვეფხისტყაოსნის“ სიტყვები: „ნახეს შვისა შესაყრელად გამოეშვა მთეარე გველსა“ მხატვრულ ტექსტად იქცევა მხოლოდ მაშინ, როდესაც რეციპიენტის მიერ იგი მეტაფორად წაიკითხება და არა მისი ბუკვალური მნიშვნელობით. თუ რეციპიენტი ის ადრესატი არაა, რომელსაც ტექსტის შექმნის დროს გაც-



ნობიერებულად, თუ გაუცნობიერებლად გულისხმობდა ავტორი ტექსტი ვერ ამოიკითხება, ვერ მიაღწევს მხატვრულ ეფექტს.

თუმცადა, არსებობს მეტ-ნაკლები სირთულის მხატვრული ტექსტები, რეცეფციის შესაბამისი სირთულით და ადრესატის მეტ-ნაკლები მნიშვნელობით მხატვრული ტექსტის დასრულებაში.

ლირიკული პოემა რთული მხატვრული ტექსტია, რომელიც საკმაოდ ხშირად შინაგანი ფორმალური ლოგიკით ხასიათდება, ამ ლოგიკის მიკვლევა, შესაბამისი კოდის მოძებნა და ტექსტის ადეკვატური ამოკითხვა ადრესატს რთულ ამოცანას უყენებს წინ, იმდენად რთულს, რომ ტრიადაში ადრესანტი — შეტყობინება — ადრესატი (ან სხვა ტერმინოლოგიით: ავტორი — ტექსტი — მკითხველი) ადრესატს თანაშემოქმედის ფუნქცია ეკისრება. სხვათა შორის, ყოველივე ამაში მხოლოდ ლირიკული პოემის თავისებურება კი არ ვლინდება, არამედ, საერთოდ, თანამედროვე ხელოვნებისა: მუსიკის, მხატვრობის, კინოს, თეატრის, ლიტერატურის... იგულისხმება ის უცილობელი ფაქტი, რომ რეციტიენტი აღარ წარმოიდგინება პასიურ აღმქმელად. იგი არა მარტო „უფროს უგდებს“, „უცქერის“ თუ „კითხულობს“, არამედ იგი აერთიანებს სინამდვილის, ხშირ შემთხვევაში, ფრაგმენტულ სურათებს, ამოღიანებს „დაშლილ სამყაროს“.

პრობლემა ადრესატისა შემოქმედების ფსიქოლოგიისა თუ ლიტერატურის თეორიის ურთულესი პრობლემა გახლავთ, ქართულ სინამდვილეში ამ პრობლემის ერთი ასპექტი გამოკვლევულია აკაკი ვასაძის მეტად საინტერესო სადოქტორო დისერტაციაში, ხოლო რაც შეეხება ლირიკული პოემის აღქმაში ადრესატის ფუნქციას, იმაზე ფაქტიურად ცოტაა მასალა, მხედველობაში მაქვს რეიზ მიშველადის წიგნი⁶ და კობა იმედაშვილის წერილი ლირიულ პოემაზე,⁷ ამდენად ჩვენს თეორიულ კვლევაში უპირატესად რუს თუ უცხოელ მეცნიერთა ნაშრომებს უნდა დავყვარდნოთ.

ნებისმიერი მხატვრული ტექსტი მხოლოდ კითხვის პროცესში ავლენს თავის პოტენციას. მანამდე კი, ვიდრე მკითხველი აღიქვამდეს, მხატვრული ტექსტი მხოლოდ „პოტენციური სტრუქტურაა.“ მხატვრული ტექსტის აღქმის თავისებურების საკითხი უშუალოდ უკავშირდება მწერლის ჩანაფიქრსა და კითხვის პროცესში მისი რეალიზაციის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემას. იგი გულისხმობს მკითხველის შემოქმედებით დამოკიდებულებას ნაწარმოებ-



სადმი. ასევეა ლირიკულ პოემაშიც, სადაც ამგვარი თანავეტორობა ტექსტის აღქმის დროს კიდევ უფრო ნათლად ჩანს.

ადრესატს უნდა ჰქონდეს გარკვეული გამოცდილება, რათა შეაფასოს ტექსტი და უკეთ გახსნას ავტორის ჩანაფიქრი.

მეორეს მხრივ, ავტორი ითვალისწინებს თავის აუდიტორიას, მკითხველს. ისინი ან შეიტანენ ამ ნაწარმოებს თავისი მოლოდინის პორიზონტში ანდა უარყოფენ მას, რითაც იმოქმედებენ მისი შემდგომი ნაწარმოებების (ტექსტის) ხასიათზე, რადგან ავტორი ტექსტის შექმნის დროს მკითხველიც არის, რომელსაც მიემართება ეს ტექსტი, და ამიტომაც სამკუთხედში ავტორი-ნაწარმოები-პუბლიკა, უკანასკნელი სრულიადაც არ წარმოადგენს პასიურ მხარეს.

მეცნიერმა მაიკლ რიფარტერმა შემოიტანა ახალი ტერმინი — სუბერპკითხველი.⁸

სუბერპკითხვა წარმოადგენს საშუალო სტატისტიკურ ერთეულს, რომელიც გამომდინარეობს ნაწარმოების მრავალგზის წაკითხვიდან. იმ წაკითხვიდან, რომელსაც ადგილი ჰქონდა ნაწარმოების ისტორიული არსებობის მანძილზე და იმ წაკითხვიდან რომელიც არსებობს დღესაც. სწორედ ეს ერთეული გვიქმნის დასრულებულ წარმოდგენას ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულების შესახებ.

რა თქმა უნდა, ბევრია დამოკიდებული იმაზე, თუ რა გახწყობით მივა მკითხველი პოლიფონიურ თუ ჰომოფონიურ, ნებისმიერ მხატვრულ ტექსტთან. კონცენტრირებულია თუ არა მთელი მისი ყურადღება ტექსტის მიმართ. ფსიქოლოგიური ესთეტიკა ამ საკითხს განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა — ნაწარმოები მხოლოდ ფსიქოლოგიურ ფუნდამენტზე უნდა აგებულიყო. დომინირებულ როლს თამაშობდა გრძნობა, ამ გრძნობის ხასიათი კი აღმქმელი სუბიექტის წარმოდგენის შინაარსზეა დამოკიდებული:

ერთის მხრივ, ლაპარაკია თავად რეციპიენტის ემოციებზე, რომელსაც ამაღლებული გახწყობილება აქვს, განიცდის ძრწოლას, შგებას და ა. შ., ხოლო, მეორეს მხრივ, იმ ემოციებზე, რომელიც ეშუალოდ აღსაქმელ საგანს უკავშირდება.⁹

ამგვარად, ფსიქოლოგიური მომენტის გათვალისწინების გარეშე წარმოუდგენელია ავტორის, მხატვრული ტექსტისა და მკითხველის ერთიერთობა.

მხატვრული რეცეპცია მეტად რთული პროცესი გახლავთ, მისი



ქართული
ლიბრერი

რაობა ვიგოდსკის აქვს მნიშვნელოვნად გარკვეული: მისთვის ათ ელის წერტილი გმირია. გმირის მეშვეობით გვაცნობს ავტორი სხვა მოქმედ პირებს, გვიჩვენებს მომხდარ მოვლენებს. ავტორი (შექსპირი) ტრაგედიას ორ პლანში აღიქვამს. ერთის მხრივ, იგი ყველადფერს ჰამლეტის თვალთ ხედავს, მეორეს მხრივ, იგი თვით ჰამლეტს ხედავს თავისი საკუთარი თვალებით. ასე რომ ყოველი მათგანზელი ერთდროულად ჰამლეტიცა და მისი აღმქმელიც.¹⁰

ერთხმად ლირიკულ პოემაში სწორედ ამგვარი რამ ხდება, როდესაც მკითხველის თვალთახედვის კუთხე მერყეობს აღქმულსა და აღსაქმელს შორის. ამგვარ პოემებში ან გმირის ან ავტორის ხმა ისმის, ეს აღსარება მონოლოგია თავისი ხასიათით, ხოლო ერთხმიანი თავისი ფორმით.

ასეთი პოემა ოთარ ჭილაძის „კაცი ვახეთის სვეტში“. პოემა ქრონიკის ცნობით იწყება: „პანამის არხის ზონაში მომხდარი სისხლისმღვრელი შეტაკების დროს დაღუპულ ჯარისკაცთაგან ერთი თავისიანებმა მოკლეს. მან არ ინდომა მონაწილეობა მიეღო პანამელ პატრიოტების დასჯაში, გაზეთებიდან...“

ეს ცნობა მკითხველისათვის მხოლოდ „მკვდარ“ ინფორმაციად რომ არ დარჩეს, ავტორი მის გავრცობილ პოეტურ ვარიაციას გვაწვდის: „ამერიკელი ჯარისკაცი კრუს სიმენესი გუბეში ავდია პირქვე. ჯერ არ შემწყდარა ექო სროლისა და ირევიან ცაში ჩიტები, მავთულებიდან აფრენილები. ამერიკელი ჯარისკაცებიც და პანამელი პატრიოტებიც დაბნეულები არიან ოდნავ, მაგრამ ყველანი გრძნობენ გუმანით, რომ დიდი ამბის გახდნენ მოწმენი.“

მზეზე ბრჭყვიალებს პანამის არხი, არხზე — ბუქსირი, ხოლო ნაპირთან დგანან პალმები და ამწეები“.

ამ ორი ეპიგრაფით (რომლებიც იდენტურნი არ არიან, მეორეში ქრონიკა გაცოცხლებულია, შექმნილია შესაბამისი ფონი განცდილობის, მედიტაციისთვის) რეციპიენტი ლებულობს დასრულებულ ინფორმაციას „მომხდარი“ ამბის შესახებ. შემდეგ იწყება დაჭრილი ჯარისკაცის მონოლოგი. მაგრამ სანამ მკითხველი ნაწარმოების აზრსა და ღირებულებას ჩასწვდებოდეს, მასზე სხვა რამ მოქმედებს — კერძოდ, ნაწარმოების ინტონაციურ-ემოციური მხარე.

ასე რომ, ერთხმიანი ლირიკული პოემა ადრესატისთვის შედარებით „იოლ“ მხატვრულ ტექსტს წარმოადგენს. მკითხველის აზროვ-



ნების რიტმი, განწყობა, მზაობა მხოლოდ ერთი მიმართულებით არის წარმართული. იგი ყურადღებას არ ფანტავს სხვადასხვა ხმების შეკავშირებაზე, სივრცისა და დროის გამთლიანებაზე. შეიძლება ითქვას, რომ მკითხველსა და ავტორს შორის ერთი ნაბიჯია.

ერთხმიანი მონოლოგური ლირიკული პოემიდან შეგვიძლია ცალკე გამოვეყოთ ისეთი პოემები, სადაც ავტორისა თუ გმირის მონოლოგში დაუფარავად ჩანს დიალოგი ადრესატთან — დიალოგური ერთხმიანი ლირიკული პოემა.

„ვთქვი,
ვერასოდეს ვერ გავიყრებით,
მეძახი, მიხმობ
და გზებს მისახავ,
მეც უსახულო დღეებს მიყვები,
ზაჩესს ვაგებ თუ
ყამირ მიწას ვხნავ.
ახლა ჩემს ძვირფას
კოლხეთს დავჭირდი
მის უსახულო დღეებს ვჭირდები,
ოდონდ აყვავდი,
ოდონდ გამდიდრდი
თვით შეუძლებელს
შევუწიდე.“

„კოლხეთისაკენ ბიჭებო“ — ჩანსულ ჩარკვიანის პოემა მოწოდებაა (ერთხმიანი პოემა) და ამავე დროს, პოემა დიალოგია. დიალოგი კონკრეტულ ადრესატთან — რომელიც მთელი ნაწარმოების მანძილზე იგრძნობა, საშუალებას აძლევს მკითხველს თავად მიიღოს მოხაწილეობა ავტორის განსჯაში. მონზდარი ფაქტი სათაურით იწყება და... იქვე მთავრდება. ადრესატისთვის მთავარი ავტორისეული მითითება, ორიენტირება — გარკვეულობა გახლავთ. სწორედ ეს მითითება, ეს მიმართვა აძლევს საშუალებას ადრესატს არამარტო უკეთ აღიქვას მხატვრული ტექსტი, არამედ ცხოვრებისეული ორიენტაციაც განსაზღვროს.

„მიწა კი არა,
ლექსიც დატორეს,
დამრჩა ლირიკა

როგორც შისტია
 და ძრავასავეთ
 ექსკავატორებს
 ჩავუვდოდ ჩემი პუბლიცისტიკა*.

აქ განსაკუთრებულად, რელიეფურად ჩანს, რომ ავტორისეულ თვალთახედვის კუთხეს, განსჯის კუთხეს მხატვრული ტექსტის აღქმის პროცესში დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგან სწორედ იგი აქცევს ტექსტს მხატვრულ ტექსტად. ფაქტები ხომ მხატვრულ ტექსტში თავისთავად არ არსებობენ, ისინი ჩვენამდე (მკითხველამდე) გარკვეული კუთხით დანახული და აღქმულნი აღწევენ. ლირიკული პოემისათვის ამ ფაქტორს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, რადგან იგი არა მომხდარი ფაქტის გადმოცემი, არამედ მისი „შეფასების, განსჯის პოემაა. ერთხმიან ლირიკულ პოემაში ეს განსაკუთრებით თვალნათლივ ჩანს. ადრესატისათვის კი „თვალთახედვის კუთხე“ კიდევ ერთი დამხმარე საშუალებაა მხატვრული ტექსტის აღქმისა, ამოხსნისა და სწორად გაგებისათვის.

ტექსტი: ამბავი — განსჯა, მონოლოგის ფორმით გადმოცემული, რეციტიენტის პასიურ როლს გულისხმობს, იგი მხოლოდ „მსმენელია“ და არა თანაშემოქმედი, მაგრამ „როლი“ მნიშვნელოვნად იცვლება, როდესაც სტრუქტურა ტექსტისა პოემაში მრავალგზის შეორდება. ერთი მაგალითი: ემზარ კვიტაიშვილის „ხე ცხოვრებისა“, სადაც პოემის ნაწილებში პროზაული და პოეტური ტექსტი ენაცვლება ერთმანეთს: პროზაულში ამბავია გაცხადებული, პოეტურში კი ვაგრძელებული, გაცოცხლებულია ეს ამბავი, გამხატვრულებულია, მაგრამ მთავარი მაინც ადრესატის მიერ ამ ანტინომიის, პროზისა და პოეზიის ანტინომიის აღქმა და ამ ანტინომიისთვის მხატვრული ფუნქციის მინიჭებაა.

ადრესატისათვის რთულია იმ პოემის აღქმა, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდება პროზაული და პოეტური ნაწილი, ვლინდება პროზისა და პოეზიის ანტინომია. ეს ნაწილები ერთმანეთს უპირისპირდებიან არა მარტო ფორმალურად, არამედ შინაარსობრივადაც. აქ პროზის ფუნქცია შედარებით მეორე პლანის მოქმედების გამოხატვაა, ხოლო ლექსისა — ძირითადის და მნიშვნელოვანის.



„განათლებულ სცენაზე დაბალი, ჩასუქებული, შუა ნანს გა-
დაცილებული მამაკაცი გამოვიდა, გადასლექილ თმაზე ორივე ხე-
ლი გადაისვა და ხალხს ანიშნა, გაჩუმებულიყო, ჩაახველა, მიკრო-
ფონი შეაჯანჯღარა და საქმეს შეუდგა.

„მთავარი ადმინისტრატორი
არავითარი ოინი, ხრიკი...
მაყურებელი ბევრიდ მეტია,
ვიდრე ადგილი, თუმც იმედია,
ყველამ მონახა თავისი რიგი.“

ადრესატი ახალ, განსხვავებულ და მისთვის თავიდანვე ძნელად
აღსაქმელ მხატვრულ ტექსტს ღებულობს. მისთვის უცხოა ამგვარი
მოდელი, დასაკავშირებლად რთულია სხვადასხვა რითმით შესრუ-
ლებული ნაწილები. მკითხველამდე ჯერ არ მისულა ავტორისეული
ინფორმაცია, ამიტომაც მისთვის ძნელია შესაბამისი კოდის მონახ-
ვა.

„ცალკეულ მსახიობებსა და ნომრებზე სალაპარაკოდ, რასაკვირ-
ველია, ვერავინ მოიცლის, მაგრამ ზოგიერთი რამ მაინც უნდა ით-
ქვას. განსაკუთრებით შემეცოდა ერთი ქონდრისკაცი, რომელიც მო-
ულოდნელად ადელდა და პროგრამით გათვალისწინებული გზიდან
გადაუხვია; სასტიკად დაისაჯა.

„ერთად აინთო სანთელი სამი...
და პისტოლეტმაც დაიტკაცუნა
ზედიზედ, სამჯერ... დაუდგეს სკამი,
სკამზე ამაყად შედგა კაცუნა.“

ადრესატი მხოლოდ ნაწარმოების ბოლოს არკვევს, რომ მომხდა-
რი ამბები წარმოსახულ სამყაროში დანახული სურათებია. ასე რომ
პროზასაც პოეტური პირობითობა ახსნიათებს.

მაგრამ საბოლოო ჯამში ტექსტი მაინც ნაწილობრივად ამოკითხ-
ული რჩება /რადგან მხატვრული ტექსტის ამოწურვა შეუძლებელია/.
ერთი რიტმიდან /პროზა/მეორეზე/პოეზია/ გადასვლა მკითხველისა-
თვის სირთულეს წარმოადგენს, რადგან ყოველი მათგანი ცალ-ცალ-
კე შესაბამის კოდს და ახსნას მოითხოვს, ეს ართულებს ადრესატის



მხატვრულ ამოცანას, აღიღებს ადრესატის ფუნქციას ტექსტის მხატვრულ დასრულებაში.

ასეთივე ფუნქცია ენიჭება ადრესატს ოთარ ჭილაძის პოემის „თიხის სამი ფირფიტა“ აღქმის დროს. თუმცაღა იგი ადრესატისგან უფრო მეტ მომზადებას მოითხოვს, „სხვა ტექსტის“ ცოდნასაც.

პოემა წარმოადგენს სამ ვარიაციას სამ მოცემულ თემაზე. ყოველ ნაწილს წინ უდევს რიტმული პროზით შესრულებული გილგამეშის მოტივებიდან აღებული სტილიზებული თემა, შემდეგ მოდის ამ თემის პოეტური კომენტარი /ადრესატი უნდა იცნობდეს ბიოს — „სხვა ტექსტს“/

„ხალ შეიძლება განახლდეს ისევ,
რაც დღეს საოცრად ძველია უკვე
და ისევ გახდეს სიცოცხლის ღირსი
და გაახილოს თვალები უკეთ.“

ასიც უნდა ითქვას, რომ მიახლება მითთან დამახასიათებელია არამართო ლირიკული პოემისათვის, არამედ მთელი დღევანდელი ლიტერატურისათვის, რომელმაც ეპიკურობა შეინარჩუნა მხატვრული ეხის ინტენსიფიკაციის, მითოლოგიური და ისტორიული სიმბოლოების რეარანჟირებისა, სივრცისა და დროის საზღვრების წაშლის მეშვეობით. თავისთავად ამგვარი მხატვრული ტექსტი განსაკუთრებით მომზადებულ მკითხველს მოითხოვს, რომელმაც უნდა იცოდეს ამ მითემებისა თუ სიმბოლოების კანონიკური მნიშვნელობანი. მაგალითად, ჯანსუფ ჩარკვიანის „პარალელურ ხაზებში“ ყველა ისტორიული პირი, იქნება ეს გიორგი სააკაძე, იაკობ ჭულაშვილი, ალექსანდრე მაკედონელი და სხვანი, არა მართო გარკვეულ ისტორიულ ფაქტებთან დაკავშირებით არიან მოხსენიებული. არამედ ტექსტში გვევლინებიან როგორც სიმბოლოები. იგივე შეიძლება ითქვას ნიღბების შესახებაც, სადაც ისინი უსახელო, ანონიმური სიმბოლოებია, ხედვითი სიმბოლოები.

ასეთივეა ოთარ ჭილაძის პოემაშიც. ადრესატისათვის მკვეთრად არის განიჯნული მითოლოგიური და არამითოლოგიური პლანი. გამიჯნულია ევრსიფიკაციულად. გილგამეშის მონოლოგები თეთრი ლექსით არის დაწერილი, ავტორის სამი კომენტარი — გარიბთუ-



ლი ლექსით. მკითხველი გაორებულ მონოლოგს ისმენს და მკითხველ-
ლობს, ორ პოეტურ ხმას, რომლებიც თანაბარმნიშვნელოვანია.

„და რააკ ვიქრობ, ყველას აჩვენე
ან ვისთან რა გაქვს დისამილივი.
სიჩუმე ზოგჯერ სისუსტეს უდრის
და შენც გახსენი შენი ვიქრები,
რომ პატიოსნად, დიდხახს და მყუდროდ
იცხოვრო, როცა აღარ იქნები.“

მკითხველისათვის მოუხელთებელია ავტორი, იგი მხოლოდ პო-
ეტურ ხმას ისმენს /თუმცაღა, განა ამ „ხმის“ უკან ავტორი არ
დგას?/.

აღქმის მნიშვნელოვან დამხმარე მომენტს წარმოადგენს ეგრეთ-
წოდებული სინესთეზია—მხედველობის, სმენის და სხვა გრძნობადი
ელემენტების ურთიერთკავშირი. ლირიკული პოემის კითხვის დროს
ადრესატის ფუნქცია მართო „ხმების“ დაკავშირებით, მათი პოლი-
ფონური ხმოვანების „მოსმენით“ არ ამოიწურება.

ტაგუ მებუერიშვილს პოემაში „ხოლო რომელი ცხოველ არს
/ანუ ხანძარს გადაჩენილი. ლექსები/“ მსხედველობითი გრძნობადო-
ბა არა მართო დამხმარეს, არამედ განსაზღვრულ როლს თამაშობს.
რადგან იგი განაწყობს ადრესატს, პირველ ბიძგს აძლევს მას. მკითხ-
ველი თავიდანვე ხედავს, რომ ლექსი ისეა გრაფიკულად განლაგე-
ბული, რომ მას გარკვეული ადგილები აკლია. იგი თავიდანვე მზად
არის ამ გამოტოვებული ადგილების შესავსებად. თავიდანვე გამ-
ქვანებულია სერსი მხატვრული ტექსტის აგებისა, მკითხველმა
უკვე იცის რომელი კოდი უნდა მოარგოს მოცემულ ინფორმაციას.

ავტორის სიტყვებიდან ისიც ჩანს /მეორე მიხაწერში/, რომ პო-
ემა „სანახევროდ დახეული დაქუცმაცებული გამოვიდა“, რითაც
იგი მიუთითებს, პირდაპირ დავალებას აძლევს ადრესატს, რომ
1) მან უნდა „აღადგინოს“, იგულისხმოს „დაკარგული“, რეალურად
არსებული ტექსტი; 2) აღადგინოს, გაამთლიანოს მხატვრული
ტექსტი, ტექსტის გარეშე არსებული რეალური კონტექსტით. (ნაც-
ნობი ფრაზა, მხოლოდ ფრაგმენტით არის წარმოდგენილი. აღქმის
შომენტში იგი მოლიანდება, აესებს და ამთავრებს მხატვრულ

ტექსტს). იქმნება მხატვრული მოხვედებითობა იმისა, რომ თითქოს წკითხველს ავტორზე უკეთ უნდა ესმოდეს ნაწარმოები.

შლეიერმახერს ეყუთვნის გერმენეტიკული ფორმულა — ინტერპრეტატორმა უკეთ უნდა გაუგოს ავტორს, ვიდრე ის უგებდა საკუთარ თავს.

განვიხილოთ უშუალოდ პოემის ფრაგმენტი:

...შაჰთან ბეზღებით
 ...და თვალდათხრილი,
 ...და არც ლექსებით,
 ...ენით მახვილის.
 გარნისი უცხო მოტივზე მღერის
 ბოლნისის ვაზებს თათარი ხარდავს
 სხვა ვერაფერი მოარჩენს ერის
 წყლულებს — მტრის სისხლის მალამოს გარდა.
 სანამ ურემი...
 თითზე კბენანი...
 შართალი გითხრა...
 ყურდიან ბიზას...“

პირველი ოთხბჭკარედის დისაწყისი წკითხველმა არ იცის, მაგრამ მის მახსოვრობაში ცოცხლობს ამ ბჭკარედთან დაკავშირებული ისტორიული ანალოგიები. მაგრამ შემდგომი ამგვარი გაგრძელებით მხატვრული ტექსტი გაბუნდოვანდება, გაძნელება ან მთლად შეუძლებელი გახდება მისი ამოკითხვა. ამიტომაც მას მოყვება „შემდგომში“ აღდგენილი ოთხბჭკარედი, ერის ტრაგიკული ყოფის ამსახველი:

გარნისი უცხო მოტივზე მღერის,
 ბოლნისის ვაზებს თათარი ხარდავს,
 სხვა ვერაფერი მოარჩენს ერის
 წყლულებს — მტრის სისხლის მალამოს გარდა.

ეს ოთხბჭკარედი არის შედეგი პირველ ოთხბჭკარედში ასახული ძნელი ბრძოლისა, და რომ ისტორიული ტრაგედია ხელახლა აღარ განმეორდეს, შესამე ოთხბჭკარედი გაფრთხილებად ისმის.



სწორედ ამიტომ მისი ოთხივე ბჭარი ჩვენს მახსოვრობაში აღადგენს ერის ძნელბედობაში დაბადებულ ანდაწყებსა თუ ფრაზებს.

„სანამ ურემი...
თითზე კბენანი...
მართალი ვითხარ...
ყურიდან ბამბას...“

მკითხველი შიფრავს ამ სინტაგმებს (და ამდენად აქცევს ფიგურებად):

- 1) „სანამ ურემი“ (ვადაბრუნდება. „როცა ურემი ვადაბრუნდება გზაც მერე გამოჩნდება“).
- 2) „თითზე კბენანი“ (თორემ ვვიანლა იქნება თითზე კბენანი).
- 3) „მართალი ვითხარ“ („მართალი ვითხარი გული მოგიკალი“).
- 4) „ყურიდან ბამბას“ (შეკითხვა — „როდის გამოიღებო ყურიდან ბამბას?“).

როგორც ვხედავთ, აღნიშნული ტექსტის სრული აღქმისათვის. მისი მხატვრული დასრულებისათვის ადრესატმა გარკვეული შეხოქმედებითი მუშაობა უნდა გასწიოს. უფრო ნეტიც, მან უნდა იცოდეს ტექსტის გარეთ მდგომი სინამდვილე, ეს სინამდვილე და ის „სხვა ტექსტები“ [მოცემული მხატვრული ტექსტის გარეთ მდგომი]. რომელსაც გულისხმობს ავტორი, როდესაც მიმართავს ადრესატს. პირველ ოთხბჭარედში აღსადგენია მანამდე, შემორჩენილ სიტყვებამდე [უფრო სწორად, მთავრებამდე] არსებული ტექსტი, ხოლო მესამე ოთხბჭარედში აღსადგენია შემორჩენილი სენტენციების [უფრო სწორად, „სხვა ტექსტების“] დაკარგული ფრაგმენტები. ტექსტის გრაფიკას აქ ზუსტად განსაზღვრული მნიშვნელობა აქვს, ხოლო „დაკარგული ტექსტის“ ცარიელ ადგილს — მხატვრული ფუნქცია. აქ იგრძნობა შორეული მსგავსება „გრაფიკულ პოეზიასთან“.

ასე წარმართება ლირიკულ პოემაში დიალოგი ავტორისა და ადრესატს შორის. მექანიზმი ამ დიალოგისა შემოქმედების ფსიქოლოგიაშია საძიებელი, ტექნიკის კითხვის იმ თავისებურებაში, რაც გამოკვლეული აქვს თავის წიგნებში და წერილებში ა. მოლს.¹¹



რომელსაც ადრესატის მზარდმა ფუნქციამ მხატვრული ტექსტის დასრულებისას მისცა უფლება საკამათო დასკვნისა: დადგა დრო გამორკვეული იქნას ახალი შესაძლებლობანი ახალი ტიპის ნაწარმოებთა შექმნისა, რომელნიც მრავალჯერადი არსებობისათვის იქნებიან განკუთვნილნი, დადგა დრო ასეთი ნაწარმოებების საერთო სკემის შემუშავებისა.¹²

ურთიერთობა მკითხველსა და მხატვრულ ტექსტს შორის რთულია.

სტენლი ფიში თვლის, რომ ტექსტის ობიექტურად არსებობა მხოლოდ ილუზიაა და შემოაქვს ტერმინი — „ინფორმირებული და კომპეტენტური მკითხველი“, რომელმაც უნდა განსაზღვროს კონკრეტული ნაწარმოების ლიტერატურული დონე.¹³

ყოფი პულე არ ასხვავებს ავტორსა და მკითხველს, ავტორისა და მკითხველის შემეცნებას და შოითხოვს იდენტიფიკაციური ესთეტიკის შექმნას.¹⁴

არავისთვისაა ახალი ის ფაქტი, რომ ლიტერატურა გადმოსცემს ინფორმაციას, ინფორმაციას მეტ-ნაკლებად ორიგინალურს. ამ ინფორმაციას იგი გადასცემს ავტორის (ან ავტორთა კოლექტივის) მუშევრობით მკითხველს. მაგრამ გადის დრო, იცვლება ადამიანის მოთხოვნილებები, ცხოვრების რიტმი, იცვლება ადამიანის აზროვნება. წარმოიქმნება ახალი წრე, ტექნიკური პროგრესის გავლენით იცვლება ადამიანი. ლიტერატურა იძულებულია უპასუხოს ყოველივე ამას თავისი სიახლით.¹⁵ ამგვარ სიახლედ გამოიხსნა ქართულ ლირიკულ პოემაში ვერლიბრი.

„პირისუფლები მტკიცეხულ ტანზე

იოდის ჯვავილებს დამაყრიან

და ნარკოზის თეთრი ცხენები

წრის გადაღმა გამაქროლებენ

მისდღარში სადაც იზრდება მხოლოდ ბერწი ზეები,

ხოლო მიწაზე ვაშლის კაწკაშა ბირთვები ყრია...“

ეს ნაწყვეტი ღია სტრუქტურას პოემიდანაა. „არსენის წრეში“ — ასე ქვია ამ პოემას. სტრუქტურული თვალსაზრისით ეს ნაწარმოები — პოემა მონოლოგია, აღსარება პოეტისა, ერთხმიანი ურითმო რეჩიტატივი.



მკითხველი ღებულობს გრაფიკულად ლექსად ჩამოყალიბებულ პოემას, რომელშიც რიტმის ფუნქცია მეორადია და ამიტომაც მეტრიც არ აყენს რაიმე მდგრად კანონზომიერებას. მკითხველის მოლოდინი სხვა მიმართულებით იყო წარმართული. აქ კი მას ორმაგი სირთულე ელოდება. სირთულე მხატვრული ტექსტისა და სირთულე ვერლიბრისა. ზოგიერთ შემთხვევაში მას თვითონ უწევს ავტორის სახით გამოსვლა, მან თვითონ უნდა აქციოს ლექსად გარკვეული ნაწყვეტი.

„მოედნის წრეში მომწყვდელი პაერი
ღვინისფერი ფოთლებით აივსო,
ხოლო მახერხის ნიადაგზე ამოიწვერა სონეტის ტოტი,
ოქროსფერი და უზაკველი...“

ნუ დავივიწყებთ იმასაც, რომ ყველა შეტყობინება შეიცავს ვრთმანეთზე დადებულ ორ სხვადასხვა სახის ინფორმაციას. პირველი სემანტიკური ინფორმაცია გახლავთ, მას კი ყოველთვის ემატება ესთეტიკური ინფორმაცია.¹⁶

მაგრამ მკითხველის დროც და მოთმინებაც შეზღუდულია. მას არც ერთი ყოფნის და არც მეორე ესთეტიკური ინცორმაციის მისაღებად, რადგან მთელ თავის გამოცდილებას ხარჯავს სემანტიკური ინფორმაციის მიღებაზე.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ავტორი სპეციალურად, საეხებით შეგნებულად მიმართავს რამდენიმე პოეტური ხატის ვარიაციას — „ღვინის ფოთლები“, „იოდის ყვავილები“, „ნარკოზის თეთრი ცხენები“, „ოქროსფერი და უზაკველი ბახი“. მიმართავს რათა ხედვითი განადოს მხატვრული სახეები. ბგერის აღქმის ფერადოვანი ასპექტი ერთი დამხმარე ფსიქოფიზიკური მომენტია მხატვრული რეცეპციისა.

მაგრამ იგი დამხმარე მომენტია და არა განმსაზღვრელი, ყოველ შემთხვევაში, ხსენებულ მხატვრულ ტექსტთან მიმართებაში. უმეტეს შემთხვევაში კი, ვერლიბრული მხატვრული ტექსტის სირთულის გამო ბგერის ფერადოვნება ადრესატისათვის ბუნდოვანი და არაბოლომდე აღქმული რჩება.

მხატვრული ტექსტის, ავტორისა და მკითხველის დამოკიდებულება, როგორც გამოჩნდა, რთულია. რთულია, აგრეთვე აღქმის მე-



ქანიზმის გარკვევა, ამ პროცესის ფიქსირება. მაგრამ ერთი უდავოა, ავტორი ითვალისწინებს საკუთარი ნაწარმოების აუდიტორიას, პუბლიკას, ცალკეულ მკითხველს. თავისთავად მკითხველიც მომზადებული უნდა იყოს, ჰქონდეს სათანადო ცოდნა, კულტურული დონე და ინტელექტი. წარმოუდგენელია, რომ ყველა მკითხველი ერთნაირად იყოს მომზადებული. ზოგიერთისათვის მისაწვდომი იქნება გარკვეული მხატვრული ტექსტი, ზოგიერთისათვის შეტ-ნაკლებად, ზოგისთვისაც საერთოდ ვერა.

ხელოვნების ხალხურობა ხელმისაწვდომობის სინონიმი არ გახლავთ. ჰეშმარიტი ხელოვნება მარტო იმით კი არ ფასდება თუ რამდენად მიიღო იგი მასამ, არამედ იმითაც თუ პოტენციურად რამდენად იდგურა-მხატვრულ ღირებულებას შეიცავს იგი.

როგორც ზემოთ მოხმობილი მაგალითების განხილვამ გვიჩვენა, ლირიკული პოემის სხვადასხვა ფორმის კითხვის დროს (მრავალწმიანი თუ ერთხმიანი პოემის, კონვენციური ლექსითა თუ ვერლიბრით დაწერილი, მითალოგირებული თუ არამითალოგირებული ტექსტის) როლი ერთნაირი არ არის, რთული სტრუქტურის კაბზის დროს რეციპიენტი ავტორის თანაშემოქმედად გვევლინება. რაშიც თავს იჩენს თანამედროვე ხელოვნების (და არა მარტო მწერლობის) ტენდენცია „ჩაიჯიროს“ ადრესატი შემოქმედებით პროცესში. ბურჟუაზიული მკვლევარების მტკიცებების საპირისპიროდ ეს ნიშნავს არა ხელოვნების ელიტარულობისადმი მიდრეკილებას, არამედ რეციპიენტის კულტურის, ცოდნის, მზაობის, ნიჭიერების ხარისხის ამადლებას.

ტრიადაში — ავტორი — ტექსტი — ადრესატი, ადრესატი ლაპარაკობს რომ თანხაბარი წევრია, ყოველშემთხვევაში მის გარეშე ტექსტის მხატვრული რეალიზება შეუძლებელია, მხოლოდ ადრესატის აღქმაში ხდება იმ სუბერტექსტის შექმნა, რომელიც ავტორის მიერ მოაზრებულ ტექსტთან ავლენს იდენტურობას. ყოველივე ამისათვის კი ადრესატს უნდა გააჩნდეს შესაბამისი ცოდნა, განწყობა, ინტუიცია, მხატვრული აზროვნების უნარი, შემოქმედებითი ანუ ახლის შექმნის ნიჭი და თან პროცესი აღქმისა ხდებოდეს შესაბამის გარემოში და დროში. მაგრამ ყოველივე ეს უკვე მხატვრული ტექსტის აღქმის ზოგადი კანონზომიერების გამოვლენაა და არა მხო-



ლოდ ლირიკული პოემისა, თუმცა, ლირიკული პოემის აღქმის დროს ეს კანონზომიერებანი მაინც უფრო მეტი სიმძაფრით ვლინდება.

რეციპიენტის იდიოლექტზე — ესთეტიკურ ტეზაურუსსა, აღქმის მზაობასა და წინასწარ განწყობაზე დიდად არის დამოკიდებული ლირიკული პოემის ტექსტის მხატვრული დასრულება, მისი ცალკეული „ხმების“ გაერთიანება, სიმბოლოთა, არქეტიპთა თუ „საერთო ადგილების ინტერპრეტაცია, „ღია ტექსტის“ შევსება სქემის ფარგლებში.

ტრიადის, ავტორი — ტექსტი — ადრესატი, ბოლო წევრს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მაშინ, როდესაც ლირიკული პოემა პოლიფონიურია, მრავალგანზომილებიანი და მრავალპლასტიანი. ამ შემთხვევაში მკითხველი (თუ მსმენელი) ტექსტის იმ ინტერპრეტატორად გვევლინება, რომლის წარმოდგენაში ხდება ავტორის ჩანაფიქრის სრული რეალიზება.

ქმნადობის პროცესში ავტორი ცნობიერად თუ არაცნობიერად ყოველთვის გულისხმობს ასეთ აღმქმელს. ასე რომ რეციპიენტი არა მხოლოდ აღქმის დროს მონაწილეობს ტექსტის რეალიზაციაში, აღიქმე ტექსტის შექმნის დროსაც, რადგან იგი განსაზღვრავს ავტორის შესაბამის მოლოდინ-მოთხოვნას (ატიტუტს). იმაზე, თუ რამდენხად შეესაბამება რეალური რეციპიენტი ავტორის მიერ წარმოსახულ ადრესატს, დიდად არის დამოკიდებული მხატვრული ტექსტის შესაბამისი დასრულება, მისი პოტენციური ტენდენციების რეალიზება.

ტექსტის ამოკითხვა მხოლოდ ერთადერთი კოდით შეიძლება, ეს კოდი კი წამკითხველმა უნდა იცოდეს. კოდის შეცვლა იწვევს ტექსტის მცდარ წაკითხვას.

რეციპიენტის, როგორც მხატვრული ტექსტის დამამოაგრებლის ფუნქცია განსაკუთრებით გაიზარდა თანამედროვე ხელოვნებასა და მწერლობაში, გაიზარდა თვით რეციპიენტის მომზადების დონეც. ლირიკული პოემა თავისი ფრაგმენტულობითა, სიმბოლოების გამოყენებით, კოლაჟით, პროზაული და პოეტური ტექსტების ანტინომიით აუცილებლად გულისხმობს ასეთ მომზადებულ მკითხ-



ველს, რომელიც ამ სიორთულეში - კავშირებს დაძებნის, კანონს მოკვამობას რებას მონახავს და ტექსტს გაამთლიანებს.

მხატვრული ტექსტი ყოველთვის, თვით შექმნის პროცესშიც კი, გულისხმობს ადრესატის მოლოდინ-მოთხოვნას (ატიტუტს), თუმცაღა, ფუნქცია ადრესატისა ტრიადაში: ადრესანტი — ტექსტი — ადრესატი (ანუ, თუ მხატვრულ ლიტერატურას მივუსადაგებთ: მწერალი — მხატვრული ნაწარმოები — მკითხველი) სხვადასხვაა. ადრესატის ფუნქციის სხვადასხვაობის საფუძველია ტექსტის განრული თავისებურებანი, მისი მხატვრული დასრულებულობა-დაუსრულებლობა (რაც Non finito-ს პრობლემაში მკვლავნდება), მხატვრული ტექსტის ფუნქცია საზოგადოების თუ ადრესატის ცხოვრებაში... როდესაც ილია ჭავჭავაძე თავის ლირიკულ პოემაში „აჩრდილი“ ბრძანებს: „შრომისა ახსნა ეს არის ტვირთი ძლევაში... სილის ამ საუკუნის“, აქ ადრესატის ფუნქცია ერთია, მან უნდა ირწმუნოს თავისი წინამძღოლის მოწოდება, იგი პასიური მსმენელია და პოტენციური აღმსრულებელი ამ მოწოდებისა. ადრესატის ეს ფუნქცია სავსებით შეესაბამებოდა ილია ჭავჭავაძის მოლოდინ-მოთხოვნას (ატიტუტს) მკითხველზე. გავიხსენოთ თუნდაც მისი „პოეტი“ („ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ, რომ წარგუძღვე წინა ერსა“), ეტკობა, ეს ატიტუტი განსაზღვრა ისტორიულად არსებულმა მკითხველის მაწინდელმა ტიპმა, მისმა დონემ, მისმა საზოგადოებრივმა პასიურობამ.

თანაშედროვე ლირიკულ პოემაში ადრესატის ფუნქცია სხვაგვარია, ისევე, როგორც სხვაგვარია მისი ფუნქცია, საერთოდ, თანამედროვე ლიტერატურაში (მხედველობაში მაქვს მითოლოგიზებული თუ პარაბოლური პროზა) და ხელოვნებაში (იგულისხმება „სიმბოლური“ ენა კინოსი თუ თეატრისა): ადრესატმა უნდა შეაგოს ან აღადგინოს დაუმთავრებელი ტექსტი (ადრესატი თანაშემოქმედია ავტორისა), გააერთიანოს დროსა და სივრცეში განფენილი „პარალელური ხაზები“, (ამდენად, მას კომპოზიციური ფუნქციაც ეკისრება, რაც არ უნდა პარადოქსულად ისმოდეს), გახსნას სიმბოლოები, მითემები და არსებულ ტექსტს მიანიჭოს ის „ხე-მნიშვნელობა“ (აქ კი იგი ინტენპრეტატორია), რაც მთავარი იყო შემოქმედისათვის (ადრესანტისათვის). ასეთ შემთხვევაში ადრესატის მზაობა ტექსტის წაკითხვისას მეტად დიდია, გადამწყვეტიც კი. თუ ადრესა-

ტის ცოდნის მარაგი (ინდივიდუალური იდიოლექტი) არასაკმარისია, ფსიქოლოგიური წინასწარგანწყობა არაშესაბამისი და თანაშემოქმედების უნარი მწირი, მხატვრული ტექსტი მხოლოდ ნაწილობრივ, ზედაპირულად იქნება წაკითხული, იგი ვერ მიაღწევს იმ მხატვრულ დასრულებულობას, რაც შემოქმედის ჩანაფიქრში იგულისხმებოდა, როგორც შემოქმედების საბოლოო მიზანი, როგორც მხატვრული ტექსტის შემოქმედებითი პოტენციის სრული რეალიზება.

შემოქმედების ფსიქოლოგიაში მეტად აქტუალურ პრობლემას წარმოადგენს როგორც კოდირების, ისე დეკოდირების პრობლემა. ამჯერად, ჩვენ სწორედ ეს მეორე პრობლემა გვაინტერესებს, მით უფრო, რომ ლიტერატურის თეორიას უპირველესად ლიტერატურული ნაწარმოების დეკოდირება აინტერესებს, რომელიც უფრო რთული პროცესია, ვიდრე ლინგვისტური დეკოდირება, რადგან ლიტერატურაში (განსხვავებით ლინგვისტიკისგან) საქმე არა გვაქვს სტატიკურ კოდთან. და ჩვენ არ შეგვიძლია ავტორისა და მკითხველის კოდის იდენტურობაზე ვილაპარაკოთ. მკითხველის კოდი სისტემაა, რომელიც ვითარდება მიღების დროს (კითხვისა და სმენის დროს). მკითხველი მაგალითად აღიქვამს იმ ბჭარის შინაარსს, რომელსაც ის კითხულობს, მაგრამ, ამავე დროს, იგი 1. ელოდება გავრძელებას. 2. კითხვის პროცესში ეს მოლოდინი ან მართლდება, ან არა.¹⁸

„მოლოდინის გაცრუება“ შეიძლება წინასწარ, ავტორის მიერ გამოვლილი ხერხი იყოს, იქნება ეს მეტრული მოლოდინი, სემანტიკური თუ სხვა, რაც იმას მოწმობს, ირჟი ლევის მტკიცების საწინააღმდეგოდ, რომ შემოქმედებითი პროცესი „ობიექტური რეალობის ელემენტებისა და სუბიექტური გამოცდილების“ პასიურ ასახვას კი არ წარმოადგენს¹⁹ არამედ სავსებით წინასწარგანზრახულსა და მიზანმიმართულ აქტს (თუმცაღა, არა ყოველთვის).

ლირიკული პოემა მხატვრული ტექსტია, რომელიც ვითარდება, რთულდება და ზოგი რამ ამ დაკვირვებიდან ახალ ტექსტთან მიმართებაში შეიძლება არც იყოს გამართლებული; თუმცა ლიტერატურის თეორია მაინც უკვე არსებულს ეყრდნობა ძირითადად. და ეს დაკვირვებებიც იმ არსებულის განზოგადებაა, იმ ლირიკულ პოემაზე დაკვირვების შედეგია, რომელიც დღეს გაბატონებულია ქართულ ეპიკურ პოეზიაში.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. ფოლკნერი უილიამ, საუბრები; ნაკადული, 1984. გვ. 125.
2. თოფურიძე ეთერ. უილიამ ფოლკნერის რომანის პოეტიკა, საბჭოთა საქართველო, თბილისი, 1984, გვ. 54.
3. Меклах В. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества. — Сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. «Наука». Л.-д., 1974, гв. 8.
4. თოფურიძე ე. უილიამ ფოლკნერის... გვ. 55.
5. იმედაშვილი კობა, ოცდაათი წლის შემდეგ, საბჭოთა საქართველო, თბილისი, 1977. გვ. 108.
6. მიშველაძე რევაზ, თანამედროვე ქართული პოეზია, მერანი, თბილისი, 1975.
7. იმედაშვილი კობა, მონოლოგები და დიალოგები, მერანი, თბილისი, 1982.
8. Riffaterre M. Describing Poetic Structures. Two Approaches to Boudelaire's «Le chats» — Uole French Studies». 1966, N 36/37. გვ. 215.
9. Барк К. К критике буржуазных концепций восприятия литературы. — Сб.: Общество — Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. «Прогресс». М., 1978 г., гв. 105—106.
10. Выготский А. С. Психология искусства. М., 1968 г., гв. 242.
11. Моль А. Искусство и ЭВМ. — Сб.: А. Моль, В. Фукс, М. Каслер. Искусство и ЭВМ. «Мир». М., 1975 г.
12. იბ. 11. გვ. 137.
13. Fish. S. E. Literature in the Reader. Affective Stilistics. «New Literary History», 1970, N 1, V. 2. გვ. 146.
14. Poulet G. Phenomenology of Reading. «New Literary history». 1969, vol. 1. გვ. 53-68.
15. Моль А. Искусство и ЭВМ..., გვ. 137.
16. Моль А. Искусство и ЭВМ..., გვ. 35.
17. Боров Ю. Эстетика. «Политическая литература». М., 1981 г., გვ. 205.
18. Выготский А. С. «Психология...», გვ. 286.
19. Левый И. Теория информации и литературный процесс. Сб.: Структурализм «за» и «против». М., 1975 г.

პოლემიკა

□ □ □

მოს სიღრმე, ძალი

□
ნოდარ ნათაძე
□

(სალიტერატურო ქართულის განვითარების რამდენიმე საკითხი)

მწერლები, მთარგმნელები, კრიტიკოსები, ლიტერატურის მესვეურები და გულშემატკვრები არცთუ იშვიათად წერენ ქართული ენის სიწმინდეზე. სამწუხაროდ, მსჯელობა ქართული ენის ბედზე ამგვარ თეორიულ წერილებში, უმეტესწილად, მხოლოდ აკრძალვის ხასიათს ატარებს ხოლმე. ავტორები გვეუბნებიან, რა არ უნდა ვქნათ (რომელი სიტყვები და გამოთქმები არ უნდა ვიხმაროთ), მაგრამ არაფერს (უკეთ: ვერაფერს) გვეუბნებიან იმაზე, თუ რა უნდა მოვიმოქმედოთ, რა უნდა ვიღონოთ იმისათვის, რომ ქართული ენა ძლიერი და თავის რთულ ამოცანათა შესაფერი იყოს. მათი ერთადერთი პოზიტიური მოთხოვნა, როგორც წესი, იდიომატიკური გამოთქმების რაც შეიძლება უზვი ხმარებაა (ესეც, თავისთავად, მკდარი მოწოდებაა. ანაზე ქვემოთ), რაც საკითხის არსებით მხარეს არ ეხება.



ეს თეორიული პოზიცია დამახასიათებელია მთარგმნელთა პრაქტიკისთვისაც. ჩვენმა მთარგმნელებმა ძალიან ხშირად სუსტად იციან ქართული ენა, ვერ იყენებენ მის რესურსებს ვერც ლექსიკის მხრივ; ვერც გრამატიკული სტრუქტურის მხრივ. მთარგმნელის ენა, ტიპობრივ შემთხვევაში, იმ საშუალო თბილისელი მოქალაქის ენაა ხოლმე, რომელიც არასდროს სპეციალურად არ დაინტერესებულა ქართული ენის ბუნებით, არ დაუხარჯავს ენერგია ქართული ენის სტრუქტურის სიღრმეში ჩასახედავად, თავისი ქართულის გასამდიდრებლად, ძველი ქართულიდან, დიალექტებიდან, ქართველ მწერალთა ნაწარმოებებიდან პირადად თავისთვის ახალი სიტყვებისა და გამოთქმების ამოსაკრეფად. ამ ენის ლექსიკური სიღატაკის ილუსტრაციას, ცხადია, დიდი დრო და ადგილი უნდა. ამიტომ მოვიყვანთ ერთ ნიმუშს გრამატიკის სფეროდან.

დღეგანდელ ქართულს სულ 11 გრამატიკული „დრო“ (უფრო ხუსტად, „დრო და კილო“, ავ. შანიძის ტერმინით — „მწკრივი“), აქვს. ამათგან სამი ეკუთვნის ე. წ. „დრო-კილოთა მესამე სერიას“ ანუ თურმეობითა სერიას, ესენია:

თურმეობითი პირველი: უთქვამს, უქნია, წასულა...

თურმეობითი მეორე: ეთქვა, ექნა, წასულიყო...

კავშირებითი მესამე: ეთქვას, ექნას, წასულიყოს...

ქართულში ეს დროები ძალიან დიდ როლს ასრულებენ. მათ მრავალგვარი გრამატიკული მნიშვნელობები აქვთ და ქართული ენის სტრუქტურის ერთ-ერთ არსებით ნაწილს შეადგენენ. ყველა კარგი ქართველი მწერალი მათ უხვად ხმარობს, ევროპული ენებიდან მთარგმნელნი კი... ძალიან იშვიათად (გარდა თურმეობითი მეორისა. იმასაც მხოლოდ რამდენიმე კონტექსტში იყენებენ). რატომ? ცოცხალ მეტყველებაშიც, ისევე როგორც ლიტერატურაში, ეს დროები ხშირად იხმარება. ევროპულ ენებშიც მათ თავიანთი შესატყვისი აქვთ (ე. წ. „პერფექტის“ დროები). საქმე ისაა, რომ ეს დროები რუსულში არაა და მთარგმნელებს, როგორც წესი, თავიანთი დედაენის იმდენი ანალიზის უნარი არ შესწევთ, რომ შიგ ინგლისური, ფარნგული და გერმანული კონსტრუქციების გადმოტანის ისეთი საშუალება იპოვნონ, რომელიც მათ არ ასწავლეს უნივერსიტეტში, სადაც ისინი, ძირითადად, რუსულენო-



ვანი სტუდენტებისათვის შედგენილი სახელმძღვანელოები და მუშაობები აღწერილია ზედაპირულად. ეს კურსი უფრო მეტი დიდად დამახასიათებელია. იგი მოწმობს, როგორი გაღარიბებული ქართულია ხოლმე ჩვეულებრივ გამოყენებული ჩვენ მთარგმნელთა პრაქტიკაში კაცობრიობის კულტურის შედეგთა გადმო სატანად.

დედაენის ნამდვილი ცოდნა თავისით როდი მოდის. ენას შტუდირება (შესწავლა) უნდა და ესეც მხოლოდ იმ შემთხვევაში იძლევა სიტყვის ოსტატობას, როცა შემსწავლელს ბუნებით სათანადო ძარღვი მოსდევს. მხატვრული თარგმნა კი, უთუოდ, სიტყვის ოსტატობაა (კონკრეტულად — დედაენის სიტყვისა). ცხადია, „ინგლისური ენის სპეციალისტის“ ან „გერმანული ენის სპეციალისტის“ დიპლომი ამგვარი ოსტატობის გარანტიას არ იძლევა. თუმცა მთარგმნელისთვის აუცილებელია ორიგინალის ენის კარგი ცოდნა, მისთვის უპირველესი მოთხოვნაა მაინც დედაენის ალლო, დედაენის ღრმა და ნათელი ცოდნა.

დედაენის ცუდი, ზერეღეფლობა — აი, ერთ-ერთი მთავარი ხარვეზი ჩვენ მთარგმნელთა მუშაობაში (ეს ეხება არა მარტო მხატვრულ თარგმანებს, არამედ თარგმანებს საერთოდ). ლატაკი ენა უარესია დანაგვიანებულ ენაზე (თუნდაც დავეთანხმოთ ზემოხსენებულ „თეორეტიკოსებს“ იმაში, რომ მათ მიერ დაწუნებული ყოველი სიტყვა და გამოთქმა მართლაც ენის დანაგვიანებაა). დანაგვიანებული ენის გაწმენდა შეიძლება რედაქტირების პროცესში, ლატაკის გამლიდრება კი — არა. კვალიფიციური საყვედური მთარგმნელის ენისადმი მხოლოდ ასეთი შეიძლება იყოს. — რატომ არ გამოიყენეთ აქ (ამ ადგილის თარგმნისას) ესა და ეს ქართული სიტყვა, ესა და ეს კონსტრუქცია, რომელიც თქვენს მიერ გამოყენებულს სჯობია?“ (და არა ასეთი: „როგორ გაბედეთ ამა და ამ სიტყვის, ამა და ამ კონსტრუქციის გამოყენება, რომელსაც ჩემი ყური ჩვეული არაა!“). ასეთ საყვედურს ჩვენი თარგმანები წამდაუწუმ იმსახურებს, მაგრამ კრიტიკაში და რეცენზიებში მათ თითქმის ვერ იხიოებოთ.

ზოგადად რომ ვთქვათ, ჩვენი მთარგმნელების მიერ დედაე-



ნის ცოდნას სიფართოვეც აკლია და სიღრმეც. სიფართოვე აკლია იმდენად, რამდენადაც ისინი ძალიან ცოტა სიტყვებს ხმარობენ და ძალიან შეზღუდული დიაპაზონისას (თანამედროვე ქართულ თარგმანთა სიტყვის მარაგი სტატისტიკურად არ შესწავლილა, მაგრამ დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, რომ, თუ იგი შეისწავლება, ეს მეტისმეტად სავალალო ციფრებს გამოავლენს). სიღრმე კი მას აკლია იმ აზრით, რომ მთარგმნელნი ჩახედულნი არ არიან ქართული ენის შინაგან სტრუქტურაში (სინტაქსის, მორფოლოგიური კატეგორიების, სიტყვათწარმოების სემანტიკის მხრივ) და ვერ გრძნობენ, რა შინაგანი შესაძლებლობებია მოცემული მასში. ამ ნაკლის გამოსწორება არანაკლებ ძნელია, ვიდრე წინამდებარე შენიშვნების პირველ პუნქტში აღნიშნულისა.

საქმეს ხელს უშლის, რაღა თქმა უნდა, თარგმნის არასწორი პრინციპებიც ენის დარგში. თუმცა ხსენებულ თეორიულ წერილებშიც და თარგმნის პრაქტიკაშიც გაბატონებულია ქართულის სიწმინის დაცვის ლოზუნგი, მაგრამ, როგორც წესი, ამ ლოზუნგის დამცველნი ფაქტიურად ქართულ ენას შერყვნისაგან კი არ იცავენ, არამედ განვითარებისაგან, გამდიდრებისაგან, ახალ შინაარსთა შემომატებისაგან! (მხედველობაში გვაქვს როგორც

1. ზოგჯერ სულ სხვაგვარ მხედობასაც შევხვდებით ამ საკითხებზე (მაგ. მოპასუხენი „ცისკრის“ მიერ გამართულ დისკუსიაში ენის შესახებ, გ. წიბახაშვილი „კრიტიკაში“, დ. კოკია — ფანჯიძე „საუწყეში“ და „ცისკარნი“). მით უფრო განსხვავდება შემოხსენებული სტილის წერილებისაგან ისეთი პოზიტიური და, ამდენად, ნაყოფიერი მიდგომა ქართული ლექსიკის საგანძურისადმი, როგორც ენაზეთ გ. შატერაშვილის წერილებში „თვალაღური ქართულის ქაშიკი“, სადაც ავტორმა მიზნად დაისახა ხალხური მეტყველების იმ ელემენტთა რაც შეიძლება სრული და მიმზიდველი აღწესხვა, რაც ლიტერატურულ ენას, მისი დავირვებით, გარეთ დარჩენოდა. მაგრამ შემოხსენებული „ამერძალავი“ ტიპის წერილებს შეუდარებლად მეტი ვასაფალი აქვთ. შესაძლოა (თუმცა ანას დარწმუნებით ვერავინ იტყვის), რომ ამ მოვლენას წმინდა ფსიქოლოგიური საფუძველიც ჰქონდეს: პირველი ტიპის წერილთა აყოლა ადვილია, რადგანაც ისინი შეითვლებიან (და დამწერისაგანაც) მხოლოდ სხვისი ხელმოცარვის (ან „ხელმოცარვის“) დაგმობას მლითხვენ. მეორე ტიპისანი კი მას შრომისაგან, ძიებისაგან, სულ ცოტა — შემოთავაზებულ სიტყვათა და თეორიულ კვებარტებათა დახსოვებისაგან მაინც მოუწოდებენ.



ლექსიკით გამოხატული, ისე სინტაქსური და სხვა გრამატიკული მოვლენებით გამოხატული შინაარსები). რეცენზენტები ემტერებიან არა მარტო ბარბარიზმებს, როგორცაა „ფანჯარა“ (თუმცა ეს უკანასკნელი ქართული „სარკმლისაგან“ უკვე განსხვავდა და მასზე ხელის აღება დაუშვებელია) ან ისეთ კალკებს, რომლებიც ჯობდა, არ შემოსულიყო, მაგრამ შემოვიდა, როგორცაა, მაგალითად, „ეს ავტობუსი მაწყობს“ (მასზედაც ვეღარ ავიღებთ ხელს, რადგანაც იგი უკვე სტილისტურად განსხვავდა ყველა თავისი სემანტიკური ფარდისაგან: „ხელს მაძლევს“, „ჩემთვის ბელსაყრელია“, „ხელს ვყრი“...), არანედ, ფაქტობრივად, ყოველ ენობრივ სიახლეს, როგორც ასეთს. ენის სიწმინდის ზოგი დამცველი თავის თეორიულ მოსაზრებებში და თარგმნითს პრაქტიკაში სდევნის ან, ყოველ შემთხვევაში, ცდილობს განდევნოს ყოველი რთული (სხვადასხვა ცნებათა კომბინაციით აგებული) ცნება, ყოველი რთული სინტაქსური კონსტრუქცია,

1. თუ „ხელს ნაძლევს“ ძველი თბილისის, შუა ბაზრისა და სარფიანი ვაჭრობის ასოციაციებს იწვევს და შესაფერის ატმოსფეროსაც ჩვენს, „მაწყობს“ თანამედროვე ცივილიზაციის (ან, თუ გნებავთ, დსვედო-ცივილიზაციის) სამყაროს გეიტოცნებებს და ერთა შყორის საცვლად ვერ ვინმართ. ისევე როგორც ვერ ვინმართ ვერც ერთ ამათგანს. ეთქვათ, საპასუხისმგებლო აუდიტორიაში ქიევის ბგეზე მსჯელობის დროს (აქ უნდა ვინმართ ერთადერთი საყვებით ლიტერატურული ფორმა „ეს ჩვენთვის ხელსაყრელია“). თორემ სტილისტური მიმენტი თუ უგულუებელყვაით, რა გვიშლის ეთქვათ „ამ ავტობუსს ხელვყრი“, როგორც პოეტი ამბობს „რას ხელ-ყრის პატივს ნაზი ბულბული“? ამ უბედური „მაწყობს“-ის ელადენ პრინციპული შტრობა ენათმეცნიერების ორი ელემენტარული კანონის გაუთვალისწინებლობას ემყარება:

ა) რომ ამ თუ იმ სიტყვის ან გამოთქმის ადგილსა და ფუნქციას ენის სისტემაში სრულებითაც ვერ განსაზღვრავს მისი წარმოშობა და სადაურობა და,

ბ) რომ სიტყვის და გამოთქმის მნიშვნელობა არ ამოიწურება იმით, თუ რა საგანზე მიგვიითებებს იგი, არამედ მნიშვნელობაში შედის ისიც, რა ასოციაციები ახლავს მას, რა სოციალურ გარემოზე მიგვიითებებს, სალაპარაკო ენისა თუ ოფიციალურისა და ა. შ....

ასე ვასინჯეთ, ისეთი ჩიქორთული გამოთქმაც კი, როგორცაა „ცნობა ეძლევა მასხედ, რომ...“ რაღაცით ამდიღრებს ენას, რადგან იგი განუმეორებელსა და მკვეთრ საკანცელარიო სტილისტურ ელფერს იძლევა; როგორც ამდიღრებდა ესის არსენალს თავის დროზე დსვედო-წიგნობრული გამოთქმარომელიცა რომა...“, რომელიც ი. ჭავჭავაძემ მოსე გრძელადის ტიპიური სახის შესაქმნელად გამოიყენა.



რომელიც კი მის დღემდე არ შეჰხვედრია ქართულ ტექსტში, მაგრამ შეჰხვედრია სხვა ენისაში. საბუთი? საბუთი ერთადერთია: ეს ქართული არ არისო. მაგრამ მათ არ ესმით, რომ ქართული მხოლოდ ის როდია, რაც დღემდე გამოყენებულა ჩვენს სალაპარაკო პრაქტიკაში ან ამა თუ იმ ქართველი ავტორის შემოქმედებაში. ქართულია ისიც, რაც პოტენციურად არის ჩვენს ენაში, რისი გამოხატვის საშუალებაც ჩვენ გვაქვს ჩვენი დედაენის რესურსებით, თუ ამ რესურსებს სათანადოდ გამოვიყენებთ, თუ ჩვენს ლექსიკურ და გრამატიკულ საშუალებებს, ასე ვთქვათ, მაქსიმალურად დავძაბავთ, თუ მათ, სათანადო ენობრივი აღლოსა და ცოდნის გამოყენებით, ახლებურ კომბინაციაში მოვაქცევთ. ამგვარ თეორეტიკოსებს ავიწყდებათ, რომ „რთული“, „უჩვეულო“ სიტყვები, გამოთქმები და სინტაქსური კონსტრუქციები, რომლებსაც ისინი სხვა (არაქართული) ენების ტექსტებში ჰხედეზიან, ამ ენებს დედის მუცლით არ დაჰყოლიათ, იქაც ეს ცნებები და კონსტრუქციები გამომუშავდა ისტორიული განვითარების პროცესში, მათში ადამიანის (როგორც მთელი ხალხის, ისე ცალკეული ავტორების) შემოქმედება ურყეა. ნით უფრო ავიწყდებათ მათ ის, რომ არც ერთ თანამედროვე განვითარებულ ენის ეს ცნებები და კონსტრუქციები, მათს მთლიანობაში აღებული, დამოუკიდებლად არ შეუქმნია. ამ ცნებათა და გამოთქმათა გამომუშავების პროცესში — სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თანამედროვე კულტურულ ენათა განვითარების პროცესში — უზარმაზარ როლს ასრულებდა სესხება, უფრო კონკრეტულად — კალკირება სხვა განვითარებული ენებიდან. თუ ქართულს განვითარების ამ ვზას ხელოვნურად დაგუხნობთ, ეს იმას ნიშნავს, რომ ქართული უამედოდ ჩამორჩება სხვა ენებს და ეს ჩამორჩენა წლიდან წლამდე გაიზრდება.

თუ რა უკიდურესობამდე მიდის ქართულის განვითარების შემზღუდველთა ასეთი მსჯელობა, ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება ორი ფაქტი მოგიყვანოთ. ერთი ისაა, რომ რეცენზიებშიც, ზეპირ განხილვებშიც და პირად საუბრებშიც ხშირად შეხედებით ამა თუ იმ სიტყვის ან გამოთქმის დაწუნებას შემდეგი მოტივით:



„ქართველი გლეხი ასე არ იტყვისო“. ცხადია, „გლეხებისთვის“¹ თეორეტიკოსები გულისხმობენ ისეთ კაცს, რომელსაც სწავლა-განათლება არ შეეძლება.¹ ასეთი კაცი მართლაც არ იტყვის ბევრ ისეთ რამეს, რისი თქმაც მწერლობისათვის აუცილებელია. მაგრამ განა ეს იმას ნიშნავს, რომ მწერლობის ლექსიკონი, მისი სინტაქსი და სხვა გამომჩატველი საშუალებები ჩვენი ყოველდღიური, „საყველპურო“ მეტყველებით შევწლუდით? ეს თეორეტიკოსები თუ გვეტყვიან, „ქართველი გლეხიც იტყვის ამას, მაგრამ უკეთესად იტყვის, მაგალითად, ამა და ამ სიტყვას და ამა და ამ სინტაქსურ კონსტრუქციას გამოიყენებსო“, მაშინ მათი შენიშვნა სამართლიანი იქნება. მაგრამ ამას ისინი, როგორც წესი, ვერ გვეტყვიან, რადგან ასეთი რჩევის მოცემას პოზიტიური ცოდნა, ქართულის რესურსების უფრო ღრმა ცოდნა სჭირდება.

მეორე ფაქტი ისაა, რომ ხსენებულ თეორეტიკოსთა ნააზრევში ხშირად შეხედებით ასეთ დებულებას: „ქართულ ენას მოკლე წინადადებები უყვარს, გრძელი წინადადებები არაქართულია, უცხო ენათა გავლენის შედეგია“. სინამდვილეში მოკლე წინადადებები ქართულს კი არ უყვარს, არამედ განუვითარებელ ენას უყვარს, განუვითარებელი ადამიანის ენას უყვარს ან, თუ გნებავთ, განთლებული კაცის ენას უყვარს მაშინ, როცა იგი მარტივ საყველპურო თემებზე ლაპარაკობს. ამ მხრივ ქართული არაფრით განსხვავდება სხვა თანამედროვე განვითარებული ენებისაგან. საუკეთესო ქართველი სტილისტები — „იერუსალემის წარტყუევის“ მთარგმნელიდან, გიორგი მერჩულიდან და დავით აღმაშენებლიდან დაწყებული და კ. გამსახურდიათი და რ. ინანიშვილის ბოლო დროის შინაატურებით დამთავრებული (ამ უკანასკნელს იმიტომ ვახსენებ, რომ მისი ენა თვალში საცემად ბუნებრივი, უგავლენო ქართულია), ძალიან უხვად ხმარობენ გრძელ წინადადებებს და რთულ სინტაქსურ კონსტრუქციებს. ისიც უნდა აღინიშნოს ფრჩხილებში, რომ როდესაც ლინგვისტი აყენებს თეზისს — „შუშანიკის წამება“ პირველი ქართული ნაწარმოები ვერ იქნება, მას სხვა თხზულებები უსწრებდაო“, მისი ძირითადი არგუმენტი ისაა, რომ

¹ რომ ასეთი კაცი დღეს თითქმის არაა და, თუ არის, მწერლობა ორიენტაციას მასზე ვერ აიღებს, ამაზე აქ აღარ ვლაპარაკობთ.

იაკობ ხუცესის ენაში განვითარებული ჰიპოტაქსი (ქვეწყობილი წინადადება) მკაფიოდ ჩანს.

დასასრულ, კიდევ ერთი მომენტი. ზემოთ ვთქვით, რომ ერთადერთი პოზიტიური რეკომენდაცია, რომელსაც ზემოხსენებული თეორეტიკოსები იძლევიან ქართული სალიტერატურო ენას: განვითარებისათვის, ისაა, რომ რაც შეიძლება უხვად იქნეს გამოყენებული ქართული იდიომები¹. მაგრამ მათი პოზიცია აქაც მცდარია. რა თქმა უნდა, იდიომები ენის სიმდიდრის ერთ-ერთ კომპონენტია. მაგრამ მხოლოდ ერთ-ერთი და არა ერთადერთი ან ძირითადი. სალიტერატურო ენაში გამოყენებისას, განსაკუთრებით კი მაშინ, როცა სერიოზულ, მსოფლმხედველობრივი მასშტაბის ლიტერატურასთან გვაქვს საქმე და არა, ვთქვათ, უარულ სცენებთან, ჰუმორისტულ კოლორიტულ მოთხრობასთან და ა. შ., — იდიომებს ძალიან მკაცრი და დაფიქრებული ვაცხრილვა სჭირდება. სალიტერატურო ენის ოქროს ფონდში დაიშვება მხოლოდ ის იდიომები, რომელთა მნიშვნელობა აბსოლუტურად ნათელია (ყველასთვის ცნობილია) როგორც პირდაპირი და გადატანითი აზრის მხრივ, ისე სტილისტური ელფერისა და ყველა თანმხლები ასოციაციების მხრივ. ყველა იდიომი ასეთი როდია. მაგრამ იდიომთა საუკეთესო ნიმუშებიც რომ ავიღოთ (გნებავთ ქართული, გნებავთ სხვა ენისა), მათი ხმარება სალიტერატურო ენაში მაინც შეზღუდულია. როგორც ქართულში, ისე ყველა სხვა განვითარებულ ენაშიც იდიომთა უხვი ხმარება თავისთავად (განურჩევლად მათი წინააღმდეგობისა), როგორც წესი, ფამილარული მეტყველების, ყოველდღიური მეტყველების, ემპირიულ, ყოფით თემებზე მეტყველების დამახასიათებელია. შესაბამისად, მწერლის მიერ იდიომების უხვი ხმარება გარკვეულ სტილისტურ ხერხს წარმოადგენს, რომელსაც თავისი გარკვეული კონკრეტული მიზანი აქვს. მაგრამ სასაცილოა რაგინდარა ბრწყინვალე იდიომებით მოჭრებული მეტყველება მაშინ, როდესაც, ვთქვათ, სახელმწიფოს ბედიბალზე ვლაპარაკობთ საპასუხისმგებლო აუდიტორიაში, ან როდესაც რთულ, საარსებო თემებს, მსოფლმხედველობრივ თემებს, ადამიანის მთელი გონებრივი და სულიერი ძალების დამძა-

¹ ვ. ჭკლიძე, ფიქრები ხვალანდელ დღეზე, გვ. 65 და 66. თბილისი, 1975.



ბავ თემებს ვეხებით.² იდიომი ვერ ცვლის ცნებებს, როგორც კონკრეტულად რომ ვთქვათ, იდიომთა სიუხვე ენაში ვერ აანაზღაურებს მასში ცნებათა სიმცირეს. ენის წინსვლა და გამდიდრება პირველ რიგში მის ცნებებით გამდიდრებას ნიშნავს, ხოლო თეიმინური სწრაფვა იდიომებისაკენ მხოლოდ შინაარსის გაუბრალოებას, გაღარიბებას იწვევს.

რა იმალება ამ მცდარი პრინციპების უკან? სამწუხაროდ, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა მეტად ადვილია; მთ უკან იმალება დაბალი მომთხოვნელობა სალიტერატურო ქართულისადმი, რომელიც ქართულის ზოგადკულტურული ამოცანების მეტად არასრული, დაქვეითებული გაგებიდან წარმოსდგება. ვინც მოითხოვს სალიტერატურო ქართული ენის და, კერძოდ, თარგმანთა ენას შეზღუდვას ამგვარი მცდარი პრინციპებით, ის იმთავითვე გულისხმობს, რომ ქართული წიგნის (და, კერძოდ, ქართული თარგმანის) მკითხველი დაბალი დონის მკითხველია და ქართული სალიტერატურო ენაც — არასრულფასოვანი ენა, განვითარების თანამედროვე დონესთან შედარებით დაბლა მდგომი ენაა. ცხადია, ამგვარ პრინციპებთან შერიგება არ შეიძლება!

ერთ-ერთ დისკუსიაში სალიტერატურო ქართულის საკითხებზე, რომელიც პრესის ფურცლებზე წარმოებდა, ერთ-ერთმა მონაწილემ სამართლიანად იხმარა ასეთი ზოგადი ფრაზა: „პრიმიტიული ლიტერატორებს პრიმიტიული ენა აკმაყოფილებთ“. შესაძლოა, რომელიმე ლიტერატორს თავისი სულიერი სამყაროს გამოსახატავად ჰყოფნის კიდევ მეტად მარტივი, განუვითარებელი, რთულ ცნებებსა და რთულ სინტაქსურ კონსტრუქციებს მოკლებული ენა. მაგრამ ასეთი ენა არ ჰყოფნის არც თანამედროვე, არც

² შექსპირის გმირები, თვით ჰამლეტის ჩათვლით, უხვად ხმარობენ იდიომებს და, საერთოდ, ხატოვან გამოთქმებს, მაგრამ მონოლოგში „ყოფნა? არყოფნა?“ იდიომები არაა. ბარათაშვილმა, ალბათ, ჩვენს თეორეტიკოსებზე არანაკლებად იცოდა ქართული იდიომატიკა და სხვა ხატოვანი გამოთქმები, მაგრამ არც „მერანში“, არც „შემოღამებაში მთაწმინდაზე“, არც სხვა ფილოსოფიურ ლექსებში მათთვის თითქმის არ მიუძმართავს. „კაცია აღმინანი“ და ილია ჭავჭავაძის მრავალი სატირულ-პოლემიკური წერილი მოფრქვეულია იდიომებით, მაგრამ იგი დღეად ერიდება იდიომატიკას, როდესაც „ოთარანთ ქვრივის“ ბოლო თავებში სიკვდილ-სიცოცხლის „წყევლა-კრულვანი საკითხავს“ მიადგება.



კლასიკური სულიერი კულტურის რთულ შინაარსთა გამოხატვას ქართველი მკითხველი კი სწორედ ამ მაღალი სულიერი კულტურის მონაწილე არის, უნდა იყოს და იქნება. მას გაუბრალოებუ-ლი, გამარტივებული, რამდენიმე საფეხურით „ჩამოჭვეითებული“ ლიტერატურით საზრდოობა არ ეკადრება.

* * *

მკითხველს ვთხოვთ გვერწმუნოს, რომ ჩვენ ვითვალისწინებთ ყველა იმ წერილთა არგუმენტაციას და სულისკვეთებას — როგორც „მშვიდობიანისას“, ისე პოლემიკურისას — რაც ქართუ-ლი ენისა და სტილისტიკის ძირეულ საკითხებს მისდევნია ამ ოცი-ოცდაათი წლის მანძილზე. მაგრამ თავს ნებას მივცემთ, კონ-კრეტული და დეტალური განხილვა უპირველესად იმ ტიპობ-რივით შემოვფარგლოთ, რაც განსახიერებულა თარგმნის ერთ-ერთი ყველაზე ნაყოფიერი პრაქტიკოსის ვ. ჭელიძის თეორიულ წერილებში სალიტერატურო ქართულის თაობაზე.¹

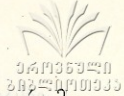
რას ნიშნავს ენის დაცვა? წერილის „საშვილიშვილო საგან-ძურის“ (გვ. 56—82) პირველივე წინადადება — ჩვენმა დიდმა წი-ნაპრებმა XIX საუკუნეში თავიანთი მაღლიანი მოღვაწეობა ენის სიწმინდის დაცვით დაიწყესო — საქმის ყოველად გაუნართლებელ გაუბრალოებას შეიცავს. დიახ, ი. ჭავჭავაძე და მისი თანა-მოსაგრენი ფხიზლად იდგნენ ენის საღარაჯოზე და ილიას დებიუ-ტიც, როგორც მუბლიცისტისა, ქართულის დამახინჯებასთან იყო დაკავშირებული. მაგრამ ვანა ენის სიწმინდის დაცვა (ანუ მისი გაწმენდა არასასურველი მასალისგან და უხეირო სტილისტთა ჩა-რევისაგან) ერთადერთი ან მთავარი შემადგენელი ნაწილი იყო ენის დაცვისათვის ბრძოლაში? ვანა ი. ჭავჭავაძის დროს ვინმე წერდა უფრო „წმინდა“, კალკებისაგან თავისუფალი ქართულით, ვიდრე ქართველი სამღვდლოება, დარბაისელი თავად-აზნაურო-ბა და შინ განათლებული მანდილოსნები, რომელნიც „იოტებსა“ და „ხარებს“ ხმარობდნენ, მშვენიერი ძველი ქართულის სინტაქ-სურ კონსტრუქციებს ეტრფოდნენ და სტილის იდეალად ანტონ კათოლიკოსის „წყობილიტყეობის“ ნორმები ჰქონდათ? მიუხე-

¹ ვ. ჭელიძე, „ფიქრები ხვალისდელ დღეზე“, თბილისი, 1975.



დავად ანისა, ი. ჭავჭავაძის ენობრივი პოლიტიკა მხოლოდ მხოლოდ გავიქნიე, ფეხი“-ს ტიპის მოქართულეთა წინააღმდეგ კი არ იყო მიმართული (იხ. მისი წერილი რ. ერისთავის თარგმანზე), არამედ ამ ფრიად პატრესაციმი მწიგნობრების წინააღმდეგაც. რატომ? იმიტომ, რომ ი. ჭავჭავაძის მიზანი იყო არა ქართული ენის სიწმინდის დაცვა თავისთავად, არამედ მისი სიციცხლის უნარიანობის, მისი სიძლიერის, სისაღის, ბრძოლის უნარიანობის დაცვა იმ ახალ უმძიმეს პირობებში, რომელიც ჩვენს დედაენას XIX საუკუნეში შეექმნა. ენის სიწმინდის დაცვა მხოლოდ მეორეული, იმ პირველი, მთავარი მიზნიდან გამომდინარე მიზანი იყო: იმისთვის, რომ ქართულ ენას შეძლებოდა კონკურენცია სხვა ენასთან საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, პრესაში, ლიტერატურაში გამოყენების მხრივ, იგი გასაგები, საყოველთაოდ მოსახმარი უნდა ყოფილიყო. აქედან — ლიტერატურული ენის მოდერნიზაციის, ხალხის ენასთან დაახლოების (მაგრამ არა გაიგივების) ლოზუნგი. იმისათვის, რომ ახალი ლიტერატურული ენა მდიდარი ყოფილიყო, რომ მას შეძლებოდა ახალი ცხოვრების მიერ მოტანილი ყოველი წინაარსის გამოხატვა, საჭირო იყო მისი უზრუნველყოფა სპეციალური ტერმინოლოგიით, იმ დროს სხვა ენებში არსებული კონკრეტული და განყენებული ცნებებით. ამან განაპირობა ი. ჭავჭავაძის თავგამოდებული შრომა ქართული ტერმინოლოგიის შექმნისათვის (და, აგრეთვე, ქართული სალიტერატურო ენის ნორმირებისათვის); იმისთვის, რომ პრესისა და ლიტერატურის ენას და სტილს არ დაჰკარგოდა მკითხველის გულთან მისვლის, მასზე ცხოველი ემოციური ზემოქმედების უნარი, საჭირო იყო ყოველდღიური ზრუნვა იმაზე, რომ პრესის და ლიტერატურის მოთხოვნა ავტორთა ენისადმი მაღალი ყოფილიყო, რომ დატაკი, არაფრისმოთქმელი ან არაბუნებრივი გამოთქმები და კონსტრუქციები პრესაში არ შეპარულიყო, რომ მკითხველს ქართული ვახეთისა და წიგნის ვადაშლისას მხოლოდ მათი ლოგიკური შინაარსი კი არ გაეგო, არამედ იმ ენის მომხიბლავი ძალაც ეგრძნო, რომლითაც ეს შინაარსი იყო გამოხატული და რომელშიც ეროვნული გონი ცოცხლობს. ამან და მხოლოდ ამან გამოიწვია ი. ჭავჭავაძის ბრძოლა ენის სიწმინდისათვის.

ი. ჭავჭავაძის პოზიცია ენის საკითხში სავსებით რეალისტუ-



რი და ბრძნული იყო. ი. ჭავჭავაძეს ძალიან კარგად ესმოდა, რომ
ენის ბედის პირველი გადამწყვეტია ის, თუ რამდენად იხმარე-
ბა ენა და არა ის, თუ რამდენად „ლამაზია“ იგი. თუ ენა იხმარე-
ბა და თუ მისი მოხმარების სფერო ფართოა (იგი განვითარე-
ბულ, დიფერენცირებულ საზოგადოებას ემსახურება: იხმარება,
ვთქვათ, სოფელში, ქალაქში, მეცნიერებაში, არმიაში, სალონში და
ა. შ.), მაშინ იგი ვითარდება კიდევ და „ლამაზიცაა“, რადგან ენის
სილამაზეს მისი გამომხატველობის უნარი ქმნის, ამ უნარს კი —
მისი განვითარება. თუ ენა არ იხმარება, იგი კვდება. თუ ენა იხ-
მარება, მაგრამ ნაკლებად (მაგალითად, თუ იხმარება ცხოვრების
ზოგ სფეროში და არ იხმარება სხვა სფეროებში), მაშინ იგი ჭკნე-
ბა, მკლევდება, ღარიბდება და, საბოლოო ჯამში, სხვა ენებს ჩა-
მორჩება თავის განვითარებაში. ილია ჭავჭავაძეს ისიც ძალიან
კარგად ესმოდა, რომ იმ პირობებშიც კი, როცა ქართულ ენას
დაჰლექება ელოდა მისი გამოყენების შეზღუდვის გამო, ერის
შვილს არ ჰმართებდა გულხელდაკრეფილს ეცქირა ამ პროცე-
სისათვის: მას არა მარტო უნდა ებრძოლა ენის მოხმარების სფე-
როს შეზღუდვის წინააღმდეგ, არამედ იმასაც უნდა ცდი-
ლიყო, რომ, ძნელი პირობების მიუხედავად, თავისი ენა არ
ჩამორჩინა სხვა ერთა ენებისათვის; რომ, თუ
დედაენაში ბუნებრივად არ გამოიყენებოდა (ამ ენის გამოყენების
სფეროს სივიწროვის გამო) სპეციალური ტერმინოლოგია, ახა-
ლი რთული შინაარსების გამომხატველი გამოთქმები და კონსტ-
რუქციები, ერის კულტურის მუშაკს თავისი ნიჭი, ფანტაზია და
ენობრივი ალლო უნდა მოეხმარებინა ამ ენობრივი საშუალებების
შექმნისათვის, გამოგონებისა და სხვა ენებიდან თარგმ-
ნისთვის, ანუ კალკირებისთვის. ენის მეურვისა და
მოჭირნახულის (ძირითადად, რა თქმა უნდა, ლიტერატორის) ეს
ამოცანა პოზიტიურია, შემოქმედებითია და არა ნე-
გატიური, აკრძალვითი. აკრძალვითი ხასიათის ამოცანა მხოლოდ
ამის შემდეგ დგება. რადგან ენის გამდიდრება-განვითარებისკენ
მიმართული შრომა რთულია, მასში ვარდუვალთა შეცდომებიც და
ზოგჯერ — რა დასამალია — საქმისადმი იოლი დამოკიდებულე-
ბაც. ენის მოჭირნახულე ფხიზლად უნდა იდგეს საფუშავოზე და
ასეთ შეცდომებს ენის შერყვნის საშუალება არ უნდა მისცეს.



ვისაც ეჭვი ეპარება, რომ ი. ჭავჭავაძის პოზიცია ენის სახლში სწორედ ასეთი იყო, მას ეურჩევთ, დათვალოს, რამდენჯერ და რა სიმწვავეთ ლაპარაკობს ი. ჭავჭავაძე ენიდან ამა თუ იმ სიტყვის ან გამოთქმის განდევნაზე (ან მის არშემომშვებაზე) და რამდენჯერ — ამა თუ იმ სიტყვის შემოღებაზე, თანამედროვე კულტურული ენების ამა თუ იმ სიტყვისათვის ქართული ტოლფარდის შექმნაზე. მკითხველს ერთი ცნობილი ფაქტიც უნდა შევახსენოთ. მამათა და შვილთა პაექრობაში ი. ჭავჭავაძეს თავისი მოწინააღმდეგეებისთვის ენის შერყვნის, დანაგვიანების ბრალდება არ წაუყენებია. მას, კამათის ამ უმაღლეს პრინციპულ დონეზე ასულს, ამ შედარებით მეორეული საკითხისათვის არ მოუტელია და, რომ მოეცალა, ეს სამართლიანიც არ იქნებოდა, რადგან მას მოწინააღმდეგედ ქართული სიტყვის ერთი დიდი ოსტატი მაინც — გრ. ორბელიანი ჰყავდა. ენის შერყვნის ბრალდება სწორედ ი. ჭავჭავაძეს და მის თანამებრძოლებს წამოუყენეს „მამებმა“, რომელთაც მათი რეფორმები არ მოეწონათ.

ენა მაღალი,
მის ძალი, მაღლი
უწყალოდ წახდა უწმინდურთ ხელში.

რა დაუპირისპირა ი. ჭავჭავაძემ ამ ბრალდების? არგუმენტაცია, რომ ახალი სალიტერატურო ენა ანტონ კათოლიკოსისას სჯობია, რომ იგი ენის შერყვნას კი არა, მის განვითარებასა და გაუმჯობესებას წარმოადგენდა? არა, ი. ჭავჭავაძემ ამ თემაზე დისკუსია საჭიროდ არ სცნო. მან ბრალდებას დაუპირისპირა მომაკვდინებელი ბრალდება, რომელმაც კამათი სულ სხვა, ყველაზე მნიშვნელოვან და ერთადერთ გადამწყვეტი მნიშვნელობის სიბრტყეში გადაიტანა:

ის არ ხართ თქვენა,
რომ ღვიძლი ენა
ბრძანებით დასთმეთ აღმოსაყვეთად?!
შიშით არც სახლში
და აღარც კარში
მას არა ხმარობთ თქვენდა სარცხვენად!
ენა მდიდარი,
მის სიღრმე, ძალი



ჩვენგან კი არა, თქვენგან წამდარა.
 პირველ თქვენგანმა
 იმა ზედსაუმა
 მას მკვდრის სულარა გადაათარა

ეს „აღმოსაყვეთად დათმობილი“ ენა მშვენიერი, ძარღვიანი და მიდლიანი ქართული იყო, რომელიც ვრ. ორბელიანის თაობის ჩინმედლებიანმა თავად-აზნაურობამ მშვენიერად იცოდა. მაგრამ ამ ძარღვიანობამ და მადლიანობამ ვერ შეუშალა ხელი მის აღმოკვეთას იმ ადამიანთა შორის, ვისაც მის დასაცავად გამბედაობა და თავდადება არ აღმოაჩნდათ. ი. ჭავჭავაძემ პირუთვნელად მოაგონა მათ ის ჭეშმარიტება, რომ ენის დაცვის პირველი ამოცანა მისი ხმარებიდან ირამოკვეთიანათვის ბრძოლა იყო. მეორე ამოცანა, როგორც უკვე ვთქვით, იყო შე მოქმედებები ბრძოლა ენის სრულყოფისათვის. მხოლოდ ამის შემდეგ დგებოდა და უნდა დამდგარიყო მესამე ამოცანა — სიწმინდის, ცულისა და ზედმეტისგან ენის განტვირთვის ამოცანა.

არა გვეგონია, ვინმემ კამათი დაიწყო იმაზე, რომ ი. ჭავჭავაძის პოზიცია ენის საკითხში სწორედ ასეთი იყო. მაგრამ თუ ასეა, მაშინ ენისათვის ი. ჭავჭავაძის ბრძოლის ძირითადი პათოსის დანახვა მისი სიწმინდისათვის ბრძოლაში ი. ჭავჭავაძის ტაქტიკისა და სტრატეგიის დაუშვებელ ვაუბრულობას ნიშნავს, ხოლო მისი ავტორიტეტის დამოწმება იმისთვის, რომ ენაზე ზრუნვა მასში ამა თუ იმ სიტყვისა თუ გამოთქმის აკრძალვის დონისძიებებით შეგზღუდოთ — რთული საკითხის ყოვლად შეუწყნარებელ გაიოლებას.

გ. ჭელიძე, პირიქით, ენის „სიწმინდის“ სახელით სწორედ აკრძალვას, მხოლოდდამხოლოდ აკრძალვას მოითხოვს. მართალია, წერილში არის რამდენიმე ფრაზა იმის შესახებ, რომ თუ დედანში მელა „მორბის“, თარგმანში იგი უნდა „ცუცულებდეს“, ხოლო თუ რომელიმე „გაუმადლარი ტიპის“ (სტილი გ. ჭელიძისაა) კვების პროცესს აღწერთ, „შეჭამათ“ კი არ უნდა ვიხმაროთ, როგორც ორიგინალშია, არამედ „შეთქვლითა“, „შეჭანქლა“, „შესინსლა“ (გვ. 67-68). მაგრამ ეს „შემოქმედება“ ენას კი არ ეხება, როგორც გამოხატველ საწესალებათა სისტემას, არამედ მხოლოდ



კონტექსტს; აქ ენას არაფერს ვძენთ, არამედ მხოლოდ ნებთ მას კონტექსტისდა მიხედვით.

რას კრძალავს ვ. ჭელიძე? იგი კრძალავს: ა) უცხო სიტყვების სესხებას, თუმცა ასეთი დაუფარავი ბარბარიზმი ენისათვის ნაკლებ საშიშად მიაჩნია (ზოგი სიტყვისათვის იგი გამონაკლისს უშვებს — „ზედმეტი ბურიზმი“ შეცდომაა), ბ) უცხო სიტყვების ხელოვნურ გადმოქართულებას (თუმცა ამ „ხელოვნურობის“ ვერავითარ საზომს ვერ გვაძლევს) და, რაც უმთავრესი და ყველაზე მომაკვდინებელი ცოდვია, გ) კალკირებას ანუ უცხო სიტყვებისა და გამოთქმების ქართულად გადმოთარგმნას, ქართული მისალით იმავე აზრობრივი სტრუქტურის აგებას, რაც უცხო ენაში გვაქვს. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში გამონაკლისი აღარ არსებობს. კალკი ყველა განსაღვევია. მაგალითები ავტორს უხვად მოჰყავს — და საკმაოდ უსისტემოდაც ვნახოთ რამდენიმე:

ვ. ჭელიძე წერს: „ისეთი სიტყვების გაკეთება-შეკოწიწება ან, მით უმეტეს, გამოგონება, რაც ჩვენი ენის ბუნებისათვის არ არის დამახასიათებელი, გაუმართლებელია და ვერც აიტანს ჩვენი ენა (ფრჩხილებში შევნიშნავთ, რომ ამას ვერც ერთი ენა ვერ აიტანს, და არა მარტო ჩვენი — ნ. ნ.), როგორც ვერ აიტანა „სატუცარი“ (კალოშის ნაცვლად) ანდა „ორთვალა“ (გელოსიბედის ნაცვლად)“ (გვ. 59).

ამ ტავტოლოგიის (ხელოვნური სიტყვები ხელოვნურია, ენისათვის აუტანელია) აზრი გასაგები ხდება ცოტა ქვემოთ მოყვანილი მაგალითიდან: თურმე, ავტორს მხედველობაში აქვს ისეთი ტიპის „გაუმართლებელი გამოგონება“, როგორცაა ვინმე რეცენზენტის ცდა, „აკომპანიმენტის“ ნაცვლად „თანხლება“ ეხმარა.

სამართლიანია ეს მსჯელობა? „თანხლება“ ამ მნიშვნელობით, ალბათ, მართლაც არ დამკვიდრდება ჩვენს ენაში, მაგრამ თუ ამ ფაქტიდან რაღაც დასკვნის გამოტანა გვსურს, მაშინ ჯერ თვით ფაქტის ანალიზი უნდა შეგვეძლოს. რითაა ეს ტერმინი „ხელოვნურად შეკოწიწებული“ (გვ. 59) ან რატომ არ „დაჰკრავს მას ქართული ელფერი“ (იქვე)? ამაზე ავტორი ვერაფერს ამბობს. ვერც იტყვის, რადგან ეს საფუძვლით უსაფუძვლო ბრალდებაა. „თანხლება“ იმდენადვე ბუნებრივი ქართული სიტყვაა, რამდენადც ნე-



ბისმიერი სხვა სიტყვა. მაგრამ იგი, ალბათ, არ დამკვიდრდება იმიტომ, რომ ჩვენი ენა (ისევე როგორც სხვა კულტურული ენები) არ ცდილობს მაინცდამაინც მუსიკალური ტერმინოლოგიის სრულად თარგმნას, ხოლო „თანხლება“ „მუსიკალური თანხლების“, „აკომპანიმენტის“ აზრით სწორედ ამ სფეროს ლექსიკას ეკუთვნის. სხვა დარგებში, რომელთა ტერმინოლოგიასაც ჩვენი ენა, როგორც წესი, თარგმნის, ასეთ ბუნებრივ ქართულ სიტყვას ვერაფერი გადაუეჭტავს გზას ენაში დამკვიდრებისკენ. მაგ. სიტყვა „კუთხური“ ან „თამაშვარე მდგომარეობა“ არაფრით არაა უფრო „შეუკოწიწებელი“ ქართული, ვიდრე „თანხლება“, მაგრამ ამ სიტყვებს მტკიცე ადგილი უკავია ჩვენს ლექსიკონში (სხვათა შორის, ფეხბურთის კომენტატორთა მშვენიერი ტრადიციის წყალობითაც, რომელიც ე. მანჯგალაძემ დაიწყო).

ასევე ეჭვმღებარება ანალიზს „სატუცარის“ და „ორთვალს“ ბედიც. ჯერ ერთი, „სატუცარი“ ცუდად შერჩეული სიტყვაა იმ მხრივ, რომ „ტუცვა“ („წაყოფა“) კარგად ვერ გამოხატავს საგნის თვალსაჩინო ბუნებას (კალოშს ზოგჯერ წვალებითაც იცვამენ ზოლმე), მეორეც, ზმნა „ტუცავს“ იმთავითვე კომიკური ელფერისაა და ეს ელფერი „სატუცარშიც“ გადმოჰყვა. „ორთვალა“ კი იმიტომ არ ვარგა, რომ ქართულში ეს სიტყვა სხვას ნიშნავს (ორთვალაში ცხენს აბამენ). ეს არის და ეს. როგორც ვხედავთ, საქმის გარკვევას სულ მცირე და ელემენტარული ანალიზი უნდოდა. ხოლო სანამ ეს ანალიზი არ მოგვიხდენია, ესოდენ საბასუხისმგებლო რეკომენდაციებისაგან თავი უნდა შევიკავოთ.

კიდევ ერთი ნიმუში. ვ. ჭელიძე იწუნებს გამოთქმას „მამულისადმი სიყვარულმა გააბედინა“ (ეს „არ არის ქართული“, უნდაო „მამულის სიყვარულმა“). ჯერ ერთი, ორივე გამოთქმა ქართულია, ქართული მასილისაგან ქართულის ნორმებით აგებული. მეორეც, ორივე აუცილებელია, რადგან მათ შორის სემანტიკური (აზრობრივი) სხვაობაა: „რაღაცისადმი“ სიყვარული ამ „რაღაცის“ გაპიროვნებას გულისხმობს და ამიტომაც, რომ, მაგალითად, მამულის სიყვარულზე ლაპარაკისას ვინმართ ორსავე ფორმას („მამულისადმი“ და „მამულის“), ხინკალზე ლაპარაკისას კი ვერ ვიტყვი „ხინკლისადმი სიყვარული“. მაშასადამე, როდესაც ვამბობთ „მამულისადმი სიყვარული“ და არა „მამულის სიყ-



ვარული“, ამით „მაშულს“, თითქოს, ვასულებრებთ, მის სავარდელ არსებად, ინდივიდალ ვაქცევთ.

მექანიკური კალკირება და, რაც მთავარია, კალკირება ისეთ შემთხვევაში, როდესაც მის გარეშეც ბუნებრივი ქართული გამოთქმა გვაქვს, მართლაც აღმაშფოთებელია და მის ყველა საშუალებით უნდა ვებრძოლოთ. დაუშვებელია, მაგალითად, ფეხბურთის კომენტატორის მეტყველებაში „დარტყმა კარის მიმართულებით“ და არა „დარტყმა კარისკენ“¹. საეჭვოა „ხორცის ნაწარმი“ (ნაცვლად „ხორცეულისა“)² და უამრავი სხვა. მაგრამ ვაოცებას იწვევს, როდესაც ვ. ჭელიძე ლიტონი განცხადებით — ეს „არ არის ქართული სიტყვაო“ (გვ. 62) უარყოფს თანამედროვე განვითარებულ ენისათვის ისეთ აუცილებელ სიტყვებს, გამოთქმებს და კონსტრუქციებს, როგორცაა, მაგალითად, „არ დავუშვავთ ელექტროენერჯის გადახარჯვა“. ნიშანდობლივია, რომ ვ. ჭელიძეს არავითარი სხვა გამოთქმა არ მოჰყავს, რომელიც, მისი აზრით, ამ „დაშვების“ ნაცვლად უნდა გვეხმარა. ვერც მოიყვანს, რადგან ასეთი გამოთქმა არ არსებობს! გარდა ამისა, რატომ მიუჩნევია მას, რომ ეს „არაა ქართული სიტყვა?“ თუ ჰგონია, რომ „დაშვება“ რუსული ზმნის (допустить) კალკია, რაღაცის ნებართვის, წაყრუების მნიშვნელობით გამოყენებულს, იგი ცდება. ასე რომ იყოს, მაშინ ქართულში „დაშვება“ კი არ იქნებოდა, არამედ „მიშვება“. „დაშვების“ გამოყენება ზემოდასახელებული მნიშვნელობით თვით ქართულის მიერ გამონახული საშუალებაა სრულებით აუცილებელი ახალი შინაარსის გამოსახატავად, თუმცა სხვა ენათა მაგალითის როლს. რაღაცა ზომით, ვერ გამოვრიცხავთ (შევნიშნავთ ფრჩხილ-

1 ეს დებულება მხოლოდ მანამდეა ჭეშმარიტი, სანამ ვვარაუდობთ, რომ გამოთქმას „დარტყმა კარის მიმართულებით“ ზუსტად იგივე მნიშვნელობა აქვს, რაც გამოთქმას „დარტყმა კარისკენ“.

2 „საეჭვოა“ (და არა „უარსაყოფია“) იმიტომ, რომ გამოთქმებს „ხორცის ნაწარმი“, „რძის ნაწარმი“ ადგილი უკავია სხვა „ნაწარმოა“ ერთიან სისტემაში (ლითონის ნაწარმი; ხის ნაწარმი და სხვ.), თორემ მხოლოდ ხორცის და რძის ნაწარმს რომ ეხებოდეს საქმე, პირველს ადვილად შეცვლის ბუნებრივი „ხორცეული“ და მეორეს — ბუნებრივი (დიალექტური) „წველა“.



ლებში, რომ მნიშვნელობის ეს „გადაწევა“ არც რუსულშია (ორი-გინალური).

მაგრამ, ვთქვათ, „დაწევა“ ნებადართვის, წაყრუების მნიშვნელობით! მართლაც კალკია. განა ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი უნდა განგდევნოთ ან მას შეიძლება შეგველიოთ? განა სიტყვისა და გამოთქმის ბედის გადაწყვეტაში ერთადერთი ფაქტორი ის არაა, აქვს თუ არა მას საკუთარი, მხოლოდ და მხოლოდ მისი კუთვნილი ადგილი ენის მნიშვნელობათა (სემანტიკურ) სისტემაში? სიტყვის ან გამოთქმის ადგილისათვის ენის სისტემაში ზომ არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს მის წარმოშობას! ე. ჰელიძის პოზიცია ამ შემთხვევაში მხოლოდ ენათმეცნიერების ამ ერთ-ერთი ფუნდამენტალური დებულების უგულვებელყოფას ემყარება.

ასეთი პოზიცია, ამავე კანონის გაუთვალისწინებლობით გამოწვეული, მხოლოდ ე. ჰელიძის დამახასიათებელი არ ვახლავთ. დაიწუნებენ, მაგალითად, გამოთქმას „მოძრაობაში მოჰყავს“. ცხადია, იგი კალკია. ეს, ასე ვთქვათ, მთარული კალკია. იგი დღეს არა ერთ ენაშია გავრცელებული, რომელზედაც კი მექანიკის და ზუსტი მეცნიერების ზოგი სხვა დარგის სახელმძღვანელოები იწერება. ამ გამოთქმას სასაცილოდ იგდებენ, როგორც არაქართულს, — ქართულად „ამოძრავებს“ უნდა ითქვასო. კი მაგრამ, განა „ამოძრავებს“ და „მოძრაობაში მოჰყავს“ სემანტიკურად (მნიშვნელობით) ერთია? ხელს „ვამოძრავებ“, მართალია, მაგრამ, ვოქვათ, აღწერე რაღაც დიდი სისტემა, რომელიც მუშაობს, მოძრაობს და მიწდა ვთქვა, რომ არსებობს რაღაც ძალა, რომელიც მისი ამ მოძრაობის წყაროა. ვიტყვი „ამ სისტემას ესა და ეს ამოძრავებს-მეთქი“? ცხადია, ვერ ვიტყვი, რადგან სისტემა, როგორც მთლიანი, ადგილზეა, საუბარი ეხება მხოლოდ მისი შინაგანი მოძრაობის, მისი ფუნქციონირების წყაროს. მაგრამ, ვთქვათ, ამ ორი გამოთქმის სემანტიკურად გარჩევაში ყველა არ გვეთანხმება. ის ზომ მაინც უეჭველია, რომ გამოთქმა „მოძრაობაში მოჰყავს“

1 რაღა ვუყოთ ამავე „დაწევას“ სხვა მნიშვნელობით, მაგ. ასეთით: „დავუშვათ, A ნეტია B-ზე?“ (გერმანელი მათემატიკოსი იტყვის Zulassen, ფრანგი — admettre. რატომ დამუნჯდეს ქართველი, როცა ამავე შინაარსის გამოხატვა მოუნდება?).



ერთ-ერთი ელემენტი სისტემისა, რომლის დანარჩენი წევრებია „მზადყოფნაში მოჰყავს“, „წესრიგში მოჰყავს“ და ა. შ.! მართალია, „წესრიგში მოჰყავს“ ზოგჯერ იგივეა სემანტიკურად, რაც „აწესრიგებს“, მაგრამ „მზადყოფნაში მოჰყავს“ ხომ არასოდეს არაა იგივე, რაც „ამზადებს“! ნართალია, მთელი ეს სისტემა გამოთქმებისა („მოძრაობაში მოჰყავს“, „მზადყოფნაში მოჰყავს“ და სხვ.) საბოლოო ფაზში კალკია (თღონდ არა რუსულისა, რა თქმა უნდა!), მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ეს სისტემა უნდა გადავადგოთ, როგორც ზედმეტი და ენის დამანავიანებელი! არ ნიშნავს იმიტომ, რომ გამოთქმათა ამ წყებას დღეს საესებით გარკვეული შინაარსობრივი და სტილისტური ნიუანსი აქვს ჩვენს ენაში და მას სხვას ვერაფერს ჩაუნაცვლებთ. ამ მხრივ არავითარი განსხვავება არაა ჩვენს ენასა და ყველა სხვა თანამედროვე ენას შორის, რომელიც კი მეცნიერთულად და სოციალურად განვითარებულ, დიფერენცირებულ საზოგადოებას ემსახურება. ჩვენი ენისთვისაც ეს გამოთქმები იმდენადვე აუცილებელი და იმდენადვე „სელოცსურია“, მეცნიერებისმიერია, რამდენადაც ყველა სხვა თანამედროვე ენისთვის.

რატომ ეხამუშებათ ენის კრიტიკოსებს, მათ შორის ვ. ჭელიძეს, ეს და ამგვარი გამოთქმები? რატომ ვერ ხედავენ ისინი მათ აუცილებელ ადგილს ქართული ენის ნთლიან სისტემაში? იმიტომ, რომ მათთვის „ქართული“ მხოლოდ ყოველთვის და ყველა ვითარებაში გამოყენებადი ქართულია, მათთვის არაა ნათელი, რომ თანამედროვე კულტურულ ენას (ქართული კი სწორედ ასეთია და ასეთი უნდა იყოს) ახასიათებს სტილისტური განშორებება (სტრატიფიკაცია), რომ ენას გამოყენების სხვადასხვა სფერო აქვს და ყველა ამ სფეროს, სიერთო ლექსიკასთან და ფრაზეოლოგიასთან ერთად, აქვს საკუთარი სპეცი-

1 აღსანიშნავია, რომ ამ რიგის ზოგი გამოთქმა, კალკის სახით, შუასაუკუნეთა კულტურულ ენებშიც იყო, მათ შორის ინგლისურშიც და ქართულშიც. მაგალითად, „არსებობაში მოსვლა“ („არსებად მოსვლა“), to come into being აქ სხვაა და „გაჩენა“ („დაბადება“, „შექმნა“) — სხვა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ გამოთქმას, გარდა ნაკლებხშირილი თეოლოგიური და ფილოსოფიური ტრადიციებისა, „ვეფხისტყოსანშიც“ შევხვდებით: „ყოვლი არსად შემოსრული მხიარული თამაშობდა“.



ფიკური ლექსიკა, ფრაზეოლოგია, და, ასე გასინჯეთ, ნაწილობრივ სინტაქსიც კი, რომელთაც თავისი სპეციფიკური ემოციური ელფერი მოსდევს.

რას უქადის ქართულს ყველა ეს ენის ფუნქციონირებისა და განვითარების კანონთა გაუთვალისწინებლობაზე დამყარებულ აკრძალვა, ამას მტკიცება არ სჭირდება. სტერილური არც ერთი ენა არ ყოფილა და ვერც ჩვენი იქნება. ლიტერატურის, ენათმეცნიერების თუ, უბრალოდ, მოლაპარაკის პირველი საზრუნავია ენის სიმდიდრე, ძალა და არა სტერილობა. „სტერილობა“ ლათინური ძირის სიტყვან და ქართულად „უნაყოფობად“ ითარგმნება.¹

გრამატიკა და ინტუიცია. ვ. ჭელიძე თავის წერილში ხშირად ახსენებს „ენის მუსიკას“, ენის განუმეორებელ „იერს“, რომელიც სიტყვით ვერ აღიწერება, ენის „ჰარმონიას“ და ა. შ.. ეს ძალიან კარგია: ენაში, მართლაც, არის ისეთი რამ, რასაც გრძნობა უნდა, უშუალო ჩაწვდომა უნდა და რასაც ვერავითარი ანალიზით ვერ დაიჭერთ. მაგრამ ეს იღუმალი სფერო ენაში იწყება იქ, სადაც თავდება ლოგიკური ანალიზისთვის მისაწვდომი სფერო, და მასზე მსჯელობას აზრი აქვს მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ლოგიკური ანალიზის შესაძლებლობები ბოლომდე ამოვწურეთ. ვ. ჭელიძე არათუ ანალიზის ამ შესაძლებლობათა ამოწურვას არ ცდილობს, სანამ ენის „მუსიკასა“ და „ჰარმონიას“ მიადგებოდეს, არამედ ენის უბრალო, სასკოლო გრამატიკის შესა-

1 საჭიროა აღინიშნოს, რომ ახალი (ენისთვის უჩვეულო) კონსტრუქციებისა და გამოთქმების მოწონება-დაწუნებისას აუცილებელია ობიექტური კრიტერიუმების მოხმობა (მაგ. გრამატიკულის, ლექსიკოლოგიურის...), თორემ მხოლოდ სუბიექტური „მეხამუშება“ ცუდ შედეგს მოგვცემს. ამის მაგალითია თუნდაც ვ. ჭელიძის მიერ უსამართლოდ განაჩენგამოტანილი გამოთქმები, რომლებიც გამომხატველობით არ ელვარებენ, მართალია, მაგრამ ენიდან არც განსაღვნი არიან და ვერც განიდევნიან: „ქმრის სიტყვებმა ქალი შიშის და შორილების მდგომარეობიდან გამოიყვანა“, მათვის არ იქნებოდა ეს მისაღები“ „დასაშვებია ესა?“. ეს გამოთქმები პრინციპულად სხვაა, ვიდრე იმავე გვერდზე ციტირებული გამოთქმები, რომელთა უვარგისობაც ობიექტურად დამტკიცებადი: „წარსულ წელს“, „მე შენ განახავდი, თუ რას იზამდი“ და სხვა. (ვ. ჭელიძე. ციტ. შრიმა, გვ. 70).



ძლებლობებისასაც კი. ამიტომ იმ ხშირად ნართლაც უხამსი ქართულის მაგალითებს სხვადასხვა პირთა ნაწერებიდან, რომლებიც მას თავისი თეორიული შეხედულებების დასასაბუთებლად მოჰყავს, იგი ყოველთვის არ არქმევს იმ ერთადერთ ნამდვილ სახელს, რომელიც ამ მაგალითებს ეკუთვნის — „უწიგნურობას“. მაგალითად, ვ. ჭელიძეს მიაჩნია, რომ წინადადება „შვილმა უთხრა დედას, რომ ის მიღის იქ, სადაც ამხანაგები ეგულება“ „გრამატიკულად სწორია“, თუმცა სინამდვილეში იგი სწორედ გრამატიკის უვიცობას მეტყველებს იმ უცნობი ავტორის მხრით¹ და არა ზედმეტ განსწავლულობას ევროპულ ენებში, როგორც ვ. ჭელიძეს წარმოუდგენია (გრამატიკა, მოგვეხსენებათ, მხოლოდ ბრუნებისა და უღვლილების წესებით არ ამოიწურება). ასევე, ტყუილად მიაჩნია კრიტიკოსს, რომ გამოთქმა „ამდენი და ამდენი მოწაფე ასწრებს“ იმიტომ „უღერს“, ცოტა არ იყოს, არაქართულად, რომ სიტყვა „მოსწრება“ „დამაკმაყოფილებელი სწავლის“ აზრით „ქართული არ არის, თარგმანია“. ნამდვილად საქმე, ჯერ ერთი, ის გახლავთ, რომ ამ გამოთქმაში („მოწაფე ასწრებს“) დარღვეულია ქართულის გრამატიკული ნორმა, რომელიც გულისხმობს, რომ გარდამავალი ზმნის პირიან ფორმას, როგორც წესი, პირდაპირი ობიექტი აღნიშნული უნდა ჰქონდეს (რას „ასწრებს“ — სწავლას, ჭამას: თუ კოჭის თამაშს?). უთბიექტოდ ნახმარი გარდამავალი ზმნები, მაგალითად, „სკამს“ (ლოთობს), „ხატავს“ (მხატვრობს), „წერს“ (პოეტობს) იშვიათია. ამიტომ გამოთქმის „მოწაფე ასწრებს“ დაწუნებაში ვ. ჭელიძე ნაწილობრივ მართალია, გამოთქმის „მოწაფეთა მოსწრება“ დაწუნებაში კი — საკლებით მტყუანია.

მაგრამ ნუ განოვეკიდებით ამ წვრილნანებს. ნუ გამოვეკიდებით თუნდაც იმიტომ, რომ ამავე წერალში ცოტა ქვემოთ ვ. ჭელიძეს პირდაპირობა შესწევს, სხვა ნამდვილად უხამს გამოთქმებს (მხატვრული თარგმანებისას), რომელთა გრამატიკული გაუ-

1 ჯერ ერთი, ცოტა მთავარი წინადადება ზმნა ნაწყო წყვეტილია, დამოკიდებული წინადადების ზმნა აწმცოში მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში (რომელში — აქ არ ვახსენებთ) შეიძლება დაისვას, აქ კი ასეთი განსაკუთრებული შემთხვევა არ გვაქვს. მეორეც, ის „აქ აუცილებელი არაა. (იხ. ქვემოთ).



მართაობაც მან უშეცდომოდ ამოიცნო, „უბრალოდ, ენის უცვლელი ნარობა და მიუტევებელი დაუდევრობა“ (გვ. 73) უწოდოს. შევეჩებით მხოლოდ საკითხის უფრო არსებით და, ჩვენი აზრით, პრაქტიკულად მნიშვნელოვან მხარეს. ვ. ჭელიძეს ტყუილად მიუჩნევია, რომ მის მიერ ესოდენი შედმალლობით მოხსენიებული „გრამატიკა“ მხოლოდ ისაა, რაც ა. შანიძის სასკოლო სახელმძღვანელოში ან მისავე ფუნდამენტურ „ქართული გრამატიკის საფუძვლებში“ ჩაეცია. გრამატიკა (რომელიც — შეენიშნავთ აქვე — ენის „ბუნების“ გულის გულა) მრავალ გამოუთქმელ, დაუწერელ, გერჯერობით დაუფორმულეზულ კანონსაც შეიცავს. მაგრამ ის, ვისაც ენასთან პროფესიული დამოკიდებულება აქვს — მთარგმნელი კი, პირველ რიგში, სწორედ ესაა — თვით უნდა გრძნობდეს ამ კანონებს. უფრო მეტიც, იგი მხოლოდ თავის „მეექვსე გრძნობას“ კი არ უნდა ენდობოდეს (თუმცა ამ გრძნობის გარეშე შორს ვერ წავა), არამედ კიდევ უნდა უფიქრდებოდეს ენის გრამატიკის (და სემანტიკის) ამ დაუფორმულეზულ კანონებს, იგი რაღაც ანალიზს — თუნდ ძალიან ნიცირედს — თავისთვის დამოუკიდებლად უნდა ახდენდეს, რათა გაიგოს, თუ რა და რა ენობრივი მექანიზმები განსაზღვრავს, ტიპიურ შემთხვევებში მაინც, იმას, რომ ესა და ეს კონსტრუქცია „ყურს გვჭრის“, სხვა კი გესიამოვნებს, ერთზე ებორძიკობთ თხრობისა და კითხვის დროს, მეორე, პირიქით, გვაბალისებს და ა. შ. და ა. შ. ვ. ჭელიძის მიერ მოყვანილ ყველა მაგალითში ამგვარი ანალიზის ჩატარება შესაძლებელი იყო; არც ერთ ამ შემთხვევათაგანში დარღვევა გრამატიკის და სემანტიკის ფარგლებს არ გასცილებია. სიტყვის არ გავაგრძელებთ. საილუსტრაციოდ მხოლოდ ერთ, ყველაზე მარტივ ნიმუშს მოგიყვანათ.

დასავლეთ ევროპის ენებისაგან, აგრეთვე რუსულისაგან განსხვავებით, ქართული ზმნის ფორმაში ჩანს სუბიექტის (ქვემდებარის) პირიც და ობიექტის (დამატების) პირიც: პირველი, მეორე და მესამე. ამიტომ თარგმნისას პირის ნიცვალსახელების გადმოტანა ძალიან ხშირ შემთხვევაში ზედმეტია. მაგ., ქართულად უნდა ითქვას (ბუნებრივია) არა „მე შენ მიყვარხარ“, არამედ მხოლოდ

1 იხ. მისი „ფიქრები ხვალინდელ დღეზე“, ციტირებული წიგნი, გვ. 66.



„მიყვარხარ“. ამ წესის დარღვევა უბრალო უფიცობაა ქართულის იდუმალი „ბუნების“ ღალატი. მაგრამ საქმე ამით არ მთავრდება. ამგვარ ზმნებთან პირის ნაცვალსახელის ხმარება ზოგჯერ მაინც საჭიროა, სახელდობრ, მაშინ, როცა ამ ნაცვალსახელით გამოხატულ შინაარსს კონტექსტის მიხედვით ხ ა ზ ი ე ს მ ი ს. მაგალითად, თუ, კონტექსტის მიხედვით, საკითხავია, შენ მიყვარხარ თუ ს ხ ვ ა მიყვარს (თუნდაც ეს კითხვა აშკარად გამოთქმული არ იყოს), მაშინ უნდა ითქვას „შენ მიყვარხარ“ და არა მხოლოდ „მიყვარხარ“. ეს ლიტერატურული ქართულის, აღმოსავლეთ საქართველოს დიალექტების და ძირითადად (მაგრამ მხოლოდ ძირითადად) დასავლეთი დიალექტების ნორმაა. დასავლეთის დიალექტებში ზოგჯერ გვხვდება ამგვარ ზმნებთან პირის ნაცვალსახელების ხმარება ზ ე ნ ო ხ ს ე ნ ე ბ უ ლ ი ლ ო გ ი კ უ რ ი მ ა ხ ვ ი ლ ი ს გ ა რ ე შ ე ც. რატომ? როგორც ჩანს, იმიტომ, რომ აქ წინადადებაში შემოდის თავისებური ინტონაციური ფაქტორი, რომელიც წინადადების წყობაში თავისებურ (მცარე) ცვლილებებს იწვევს. ამ ძალიან მარტივ, თუმცა მტკიცე კანონ-ზომიერებას გრამატიკის ვერც ერთ კურსში ვერ ნახავთ. მაგრამ მწერალს და მთარგმნელს, რომელსაც პრაქტიკულად აქვს საქმე ენასთან, მისი ცოდნა ჰმართებს. მას დაკვირვებამ, პრაქტიკამ, გამოცდილებამ უნდა დაახახოს და ალღომ უნდა ავრძნობინოს ეს. აათანადო წესსაც უნდა მიაგნოს (რა თქმა უნდა, თავისთვის და არა გამოკვლევის დასაწერად). თუ ეს მოხდა, მაშინ აღარ დაგვჭირდება ენის „ბუნების“ და „ნუსიკის“ მოხმობა ესოდენ მარტივი საკითხისათვის და ამ მაღალ საგანთათვის განკუთვნილ ვზნებებსა და აღმაფრენას იმ შემთხვევისათვის შემოვიწინახავთ, რომელსაც გრამატიკული და ლოგიკური ანალიზი ვეღარ გააწვდება.

ენის სრულყოფის გზებზე. ზემოთ ვთქვით; რომ ვ. ჭელიძის წერილის მიხედვით, ენაზე ზრუნვა, ძირითადად, მისი უცხო ელემენტებისაგან დაცვით შემოიფარგლება. წერილში არის ლაპარაკი იმაზეც, თუ რით მდიდრდება ქართული ენა. სახელდობრ, „სიტყვებით, ტერმინებით, რომლებმაც ყველა ენაში შეადწინეს და დამკვიდრდნენ“ (გვ. 60), „გადმოქართულებული“ უცხო სიტყვებით, რომელთა ნიმუშადაც მოყვანილია „გამიხლა-



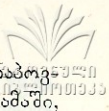
ფორთა“ (სიტყვისაგან **ХЛОПОТЫ**) და „გამიბუსტიაკა“ (ესეც ავტორს ენაში „დამკვიდრებული“ სიტყვა ჰგონია), და დილექტების საგანძურის გამოყენებით, რომლის ნიმუშადაც ავტორს მოჰყავს მის მიერ ბედნიერად მიგნებული „საყადელი“ (შემის წყობა, შტაბელი). კი მაგრამ, განა ესაა ენის გამდიდრების გზა? განა „საყადელისა“ და „ხლაფორთის“ (გემოვნება ავტორისაა) არსებობა-არარსებობაშია ენის გამდიდრების პრობლემა? იმაზე დუმილი, რაც ენისათვის მართლა პრობლემაა, რაც მართლა ამდიდრებს ან უნდა ამდიდრებდეს მას, მე ამ წერილის ნთავარ ნაკლად მიმაჩნია. შევეხოთ საკითხს ცოტა უფრო ვცრლად.

ყოველ ენას აქვს თავისი ე. წ. „შინაფორმა“ — ცნებათა და გრამატიკულ კატეგორიათა სისტემა, რომელიც სინამდვილეს ამგვარად ან იმგვარად აღწერს, მის ასეთ ან ისეთ „სურათს“ ქმნის (ყოველი ენა თავ-თავისებურს: მაგ., ქართული ენა ასხვავებს „მამიდაშვილს“, „დეიდაშვილს“ და „ბიძაშვილს“, მაგრამ არ ასხვავებს მათ სქესს, რუსული — პირიქით). ბევრნი ფიქრობენ, რომ ენათა იმ სხვადასხვა „შინაფორმების“ მიმართ, ანუ ცნებათა და გრამატიკულ კატეგორიათა იმ სხვადასხვა სისტემების მიმართ, რომლებითაც ენები სინამდვილეს აღწერენ და იმეცნებენ, „უკეთესობისა“ და „უარესობის“ საკითხი ვერ დაისმის მათი ისტორიის იმ ეტაპზე, რომელიც კულტურა-ცივილიზაციას წინ უსწრებს (თუმცა უნდა გამოვტყდე, რომ მე პირადად ასეთი ნიველირების საფუძველს ვერ ვხედავ). სამაგიეროდ, არავის ეპარება ეჭვი, რომ ამგვარი საკითხის დასმას აზრი აქვს მაშინ, როცა ენებს კულტურული განვითარება უკვე დაწყებული აქვთ, მით უფრო მაშინ, როდესაც მათ წიაღში უკვე სალიტერატურო ენა შექმნილა. ლიტერატურული ენის შინაფორმას (ლიტერატურამდელი ენისაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ) განვითარებადობა ახასიათებს. ეს შინაფორმა არა მარტო ცვალებადობას განიცდის, არამედ წინ მიდის, უფრო და უფრო სრულყოფილი ხდება. ამ სრულყოფას საესებით კონკრეტული შინაარსი აქვს: ენა უფრო მეტი საგნების სიტყვათა შინაარსის მეტი და უფრო რთული ნიუანსების — ურთიერთგარჩევას სწავლობს, იგი სინამდვილის სულ უფრო და უფრო მეტი მხარეების გამოყოფას, სახელდებას და განზოგადებას ახერხებს. აქედან ცხადი ხდება,



რომ თუ მთარგმნელმა ორიგინალის სიტყვის შინაარსის გადმოცემისას სიზუსტეზე კი არ იფიქრა პირველ რიგში, არამედ მის ფარდად გამოსაყენებელი დედაენისეული სიტყვის ბუნებრიობაზე, იგი არა მარტო ორიგინალის ნიუანსს დაკარგავს, არამედ დედაენის წინაშეც უღვაწლო დარჩება — მის გამდიდრებაში წვლილს ვერ შეიტანს. ხოლო თუ მან იმდენს მიადწია, რომ დედენის ნიუანსი ზუსტად გადმოსცა ორი სიტყვით, რამდენიმე სიტყვით, მთელი ახალი, ამ წუთს მონახული კონსტრუქციით ან, რაც ყველაზე უმჯობესია, ნეოლოგიზმით, მაშინ იგი არა მარტო ორიგინალთან იქნება პირნათლად, არამედ დედაენის განვითარებასაც დასდებს ღვაწლს, ვინაიდან მის გათელილ გზაზე სხვებიც გაივლიან და მის მიერ მონახული სიახლე თანდათან ენაში მოქალაქეობის უფლებას მოიპოვებს. ასეთი პროცესი ერთ-ერთი მიუცილებელი კომპონენტია ყველა კულტურული ენის ისტორიისა უკანასკნელი ორი ათასწლეულის მანძილზე და ენის გამდიდრების ერთ-ერთი ძირითადი წყარო.

მაგრამ რა შემოდის ენაში ამ გზით? რომელია ენის ის სფერო, რომელიც ყველა სხვაზე უფრო მეტად ვითარდება ამ პროცესში? ცხადია, რომ იმ სფეროს, რომელიც ეროვნული ენისათვის ერთგვარი ფუფუნებაა (თუმცა არა მარტო მისი პრესტიჟისთვის, არამედ თვით მისი არსებობისთვისაც კი აუცილებელი ფუფუნება) — ფილოსოფიურ, მათემატიკურ, ტექნიკურ, პოლიტიკურ ტერმინოლოგიას — მეტად ახასიათებს ზემოხსენებული განვითარებადობა, ვიდრე ენის ყველაზე ძირეულ შრეს, როგორცაა ნათესაობის სახელები, ბუნების ძირითად მოვლენათა სახელები და სხვა ამგვარი. მაგრამ არის მაინც ენის ერთი სფერო, რომელიც განვითარებადიცაა და ამავე დროს ამ ენისთვის, ერისთვის და მისი კულტურისთვის ძირეულზე ძირეულიც — ეს ის ლექსიკა გახლავთ, რომლითაც ადამიანი აღწერს, იმეცნებს და აფასებს თავის თავს, თავის საზოგადოებას, თავის ურთიერთობას სხვა ადამიანებთან. ეს ის სიტყვებია, რომლებიც აღნიშნავენ ადამიანის სულის ძვრებს, მისი ხასიათის თვისებებს, ადამიანთა შორის ურთიერთობებს და მათ ნიუანსებს, ადამიანის სხვადასხვა მხარეთა ეთიკურ შეფასებას და ა. შ. ნურავის ეგონება, რომ ლექსიკის ეს სფერო განვი-



თარგობადი ანუ გამდიდრებადი, დახვეწადი, სხვა ენათა მონაპოვნი რებისთვის შედგენილი არაა! ხოლო ვისაც ეჭვი ეპარება ამაში, დაე, ერთი საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტი გაიხსენოს: ყველა თანამედროვე კულტურულ ენაში ამ რიგის ლექსიკა იმ ენათა უდიდესი გავლენითაა შემუშავებული (ნაწილობრივ, რა თქმა უნდა, კალკირების გზითაც), რომლებზედაც ქრისტიანული წიგნები დაიწერა ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში (და მანამდე „ძველი აღთქმის“ სახით).

სამწუხაროდ, ამ სფეროს ლექსიკის გამდიდრებაზე მსჯელობა არც ვ. ჭელიძის ზემოხსენებულ წერილში, არც ზემოხსენებული „ამკრძალავი“ მიმართულების სხვა წერილებში მე არ ვემჩნევი. ეს წერილები, მარტივად რომ ვთქვათ, სალიტერატურო ენის (კერძოდ კი, თარგმნითი ლიტერატურის ენის) ამ მოცანას, როგორც ასეთს, ვერც ამჩნევენ. (გ. შატბერაშვილის ზემოხსენებული წერილები, რა თქმა უნდა, ამჩნევენ მას და ამ რიგის ლექსიკასაც სხვა რიგისასთან ერთად აღწუსსავენ. მაგრამ ეს წერილები, როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, „ამკრძალავი“ ტიპისას არ ეკუთვნიან).

ახლა პირდაპირ დავუსვამთ კითხვა ენის განვითარებაში გავლენის მოწინააღმდეგეებს: ტოლფასოვანია თუ არა ლიტერატურული ქართული ენის ისეთი სიტყვები, რომლებიც ლიტერატურის ძირითად საგანს — ადამიანის სულს, მის ბუნებას, სხვა ადამიანთან ურთიერთობას, ზნეობას, გრძნობებს, ინტერესებს აღწერენ თუ გვიხსიანათებენ და ისეთები, რომლებიც, „საყადელივით“, მეტ-ნაკლებად ხშირი გამოყენების ფიზიკურ ობიექტებს აღნიშნავენ? არა, ტოლფასოვანი არ გახლავთ და ამას ვერავინ უარყოფს! პირველნი ლიტერატურული ენის (და, საერთოდ, ენის) ბირთვი, დედაძარღვი არიან, მისი ძალა და სიქადული. მეორენი, ასე ვთქვათ, ენის პერიფერიაზე მდებარეობენ. დასაკარგავი არც ერთია და არც მეორე. მაგრამ, როცა ენის ბედზე ვლაპარაკობთ, პირველ ყოვლისა, პირველთა ბედს უნდა შევხებით. ამ ბედს კი, როგორც უკვე ვთქვით, ახალი აღთქმის ცნებათსისტემის დამოწმებით, ძალიან მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს სხვათა მონაპოვრის გამოყენებაც!

ხუ გვეგონება, რომ პირველთა შემომატების წყარო მხო-



ღი უ ან ძირითადად კალკირებაა, გადმოღებაა, უცხო მკაცრ-
ლითის მიხედვით საკუთარი ენის ძალების მობილიზაციის შედე-
გია, რაზედაც ზემოთ ვლაპარაკობდით. სრულებითაც არა! ენა პირ-
ველ ყოვლისა თვითონ იმუშავებს ამგვარ სიტყვებსა და გამოთქ-
მებს და ამაშია ენის საკუთარი, ეროვნული გონის სიცოცხლე, მის
მიერ სამყაროს ხედვა და შეფასება. ცოცხალ მეტყველებაში ასე-
თი სიტყვები და გამოთქმები არა მარტო არის (ზოგი, ცხადია,
ლიტერატურაში ჯერ გამოუყენებელიც; თუმცა კარგი მწერალი
ხალხურ მეტყველებაში, პირველ რიგში, სწორედ ამ სიტყვებს
ეცნობა ხოლმე), არამედ იქმნება კიდევ. მაგალითად, ძნელი
დასაჯერებელია, რომ ხატოვანი და შინაარსობრივად ზუსტი გა-
მოთქმა „გულის გარეთ ლაპარაკობსო“ (არც „არაგულწრფელად“,
არც „უყურადღებოდ“, არც „დაუდევრად“, არც „თვალთმაქცუ-
რად“ და სხვ., არამედ სწორედ „გულის გარეთ“) უკვე რამდენ-
იმე თაობის მანძილზე არსებობს (იგი, აღბათ. სულ 20—30 წლის
გაჩენილია). მაგრამ საქმე ისაა, რომ ამ სიტყვებს და გამოთქმებს
შემჩნევდა უნდა. ურმის თვლის რაღაც ნაწილის აღმნიშვნე-
ლი სიტყვა თვალში გვიცემა ხოლმე (თუ სადმე ყური მოგკარით),
აღამიანის სულის მოძრაობის აღმნიშვნელი კი — არა. შემჩნე-
ვას კი ინტერესი უნდა, სწორად მინართული ინტერესი,
ენის ამოცანებისა და განვითარების სიძნელეების სწორი გაგე-
ზიდან გამომდინარე.

წელან „კარგი მწერალი“ ვახსენეთ და ამიტომ თავს ნებას მივ-
ცემთ ერთი გარემოება გავიხსენოთ. კ. გამსახურდიას ლექსიკა
რაოდენობრივად არც ისე მდიდარია, როგორც პირველი შეხედ-
ვით ჩანს. მისი სიმდიდრე იმაშია, რომ მისი ნეოლოგიზმები და
მოძებნილი (ძველ ქართულსა და დიალექტებში) ან გამოცოცხლე-
ბული სიტყვები ენის სწორედ იმ ზემოხსენებულ ცენტრალურ
უბანს ეხება დიდწილად და არა მის პერიფერიას. ეს სიტყვები
„იკერენ“ და ღრითარებენ იმ შინაარსებს, რომლებიც მკითხველს
რაღაც ბუნდოვანი სახით უკვე ცნობიერებაში აქვს. ისინი, ასე
ვთქვათ, პასუხს სცემენ იმ კითხვას, რომელიც მკითხველის წინაშე
უკვე დგას, და ამიტომ დავიწყებას არ ეძლევიან (მიუხედავად
იმისა, რომ განმარტებით ლექსიკონში კ. გამსახურდიას თაობის
ზოგი სხვა პროზაიკოსის ლექსიკას გაცილებით უფრო დიდოდ აღ-

გილი უჭირავს). ცხადია, ავტორი თვითონაც უწყობს ხელს შემოსენებელი კითხვის დასმას: იგი თხრობით ქმნის საჭირო კონტექსტს, ასე ვთქვათ, „ვაკუუმს“, რომელსაც საჭირო სიტყვა ბუნებრივად ავსებს, ასე რომ მისი საზრისი დაუძაბავად გასაგები ხდება.

რა რესურსებით უნდა ხდებოდეს, ძირითადად, სალიტერატურო ქართულის ზრდა, მისი „შინაფორმის“ სრულყოფა და განვითარება? არა მხოლოდ კალკირებით (როგორც უკვე ვთქვი), არა მხოლოდ სასაუბრო ენიდან და დიალექტებიდან სესხებით, არა მხოლოდ იველი ქართულიდან სესხებით. ყველა ეს საშუალება კარგია, მაგრამ არც რომელიმე მათგანი ცალკე, არც ყველა ერთად არაა ამომწურავი. გამდიდრება უნდა ხდებოდეს, ძირითადად, ნეოლოგიზმით, არსებული ლექსიკური მასალის (სიტყვების, აფიქსების) ახლებური კომბინირებით, რომელიც შეძლებს შინაარსის ახალი ნიუანსების გამოხატვას. ცხადია, ეს ნეოლოგიზმი არ უნდა იყოს თავალში საცემი, როგორც ნეოლოგიზმი. მისი სიახლე არ უნდა „ყვიროდეს“. იგი უნდა იყოს ოპტიმალური (ყველაზე ზუსტი და ეკონომიური) საშუალება იმ შინაარსის გამოსახატავად, რომელიც ენაში და მასზე მოლაპარაკე ხალხში უკვე „მომწიფდა“, გამოთქმას ლამობს. რამდენადაც ეს შინაარსი „მომწიფდა“, ნეოლოგიზმი გასაგები იქნება. ხოლო რამდენადაც იგი ჯერ არ გამოთქმულა, მის გამოთქმას სწორედ ნეოლოგიზმი დასჭირდება.

როგორც ვხედავთ, ამოცანა რთულია და მხოლოდ აკრძალვით აქ ფონს ვერ გავაღოთ. „აეკრძალოთ“ ეს სიტყვა, „აეკრძალოთ“ ეს გამოთქმა, „აეკრძალოთ“ უპრინციპო რეცენზიებიც კი — ასეთი მოწოდება უპერსპექტივო გაზღავთ. აკრძალვას კრიტიკისა და შემოქმედების თავისუფლება სჯობს. უპრინციპო რეცენზიების აკრძალვას სჯობია, პრესის ფურცლებზე თავისუფალი გზა მიეცეს პრინციპულ რეცენზიებს, რომლებიც, როგორც იტყვიან, ბღღვირს გაადენენ იმ უხამსი ქართულით შესრულებული თარგმანების თუ ორიგინალური თხზულებების ავტორებსაც და მათ გამოიმკემლებსაც.



* * *

ერთადერთი, რაშიც ვ. ჯელოძეს უყოყმანოდ უნდა დავე-
თანხმობთ, ის გახლავთ, რომ სკოლის სახელმძღვანელოთა უმრავ-
ლესობას მართლაც რადიკალური გაუმჯობესება, უფრო ზუსტად
კი — ხელახლა თარგმნა ან შექმნა სჭირდება. საქმე მხოლოდ
მთარგმნელთა შეცოდებებს კი არ ეხება, თუნდ უაღლოობის ბრა-
ლი იყოს და თუნდ არცოდნისა, არამედ თვით მათს ფსიქოლოგი-
ურ ორიენტაციას და იმ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფლებრივ
პოზიციას, რომელშიც თვითონ იყენებენ თავს (რადგან არა გვგო-
ნია, მათ ვინმე იძულებით ახვევდეს ამ პოზიციას); ისიც გვეყოფა,
რომ სახელმძღვანელოებს კი არ ვჭმნით, არამედ მხოლოდ
გთარგმნით. დაე, მთარგმნელმა იმის ნება მაინც მისცეს თავს, რომ
ორიგინალის აზრი, ზუსტად და კარგად გაგებულო, თავისი სიტ-
ყვით გადასცეს ბავშვს და ამით ბავშვის დედაინას, მის სულსა და
თანდაყოლილ გემოვნებას (რადგან გემოვნებას საესებით მოკლე-
ბული ადამიანი არ არსებობს) მათი კუთვნილი პატივი სცეს!

□ □

ტომას ელიოტის პოეზიის ქართულად თარგმნის გავა

□
თეიმურ კოვახიძე

□

გასული წლის 26 ივლისს „ლიტერატურული საქართველოს“
ფურცლებზე გამოქვეყნდა ტომას სტერნს ელიოტის „ბერწი მიწის“
თარგმანი, შესრულებული ოთარ ჩხეიძის მიერ. ჩემს წერილში ამ



ნაწარმოებს „უნაყოფო მიწად“ მოვისხენიებ, რის მიზეზსაც ქვემოთ მოგახსენებთ.

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ბატონმა ოთარ ჩხეიძემ დიდი და მეტად რთული საქმე იტვირთა — ადვილი როდია ისეთი მხატვრული ნაწარმოების ქართულად თარგმნა, რომელმაც თავის დროზე უდიდესი გავლენა მოახდინა ანგლო-ამერიკულ პოეტურ აზროვნებაზე და ახალი ვზით წარმართა მეოცე საუკუნის ინგლისურენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ნაკადი. ჯოისის „ულისეს“ და თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ დარად, ელიოტის „უნაყოფო მიწაც“ ეპოქალური ნაწარმოებია — ის ჩვენი დროის დასავლური მხატვრული აზროვნების არსს გამოჩატავს და მისი თარგმნა, მართლაც რომ, მნიშვნელოვანი მოვლენა უნდა იყოს ნებისმიერი ცივილიზებული ერის სულიერ ცხოვრებაში. ელიოტის პოემია ადეკვატური, ნოწოდების სინაღლესე მდგარი თარგმანი აუცილებლად მოაბდენს დადებით გავლენას მიძმინარე ეროვნულ ლიტერატურულ პროცესზე, ის ვაითართოვებს თანამედროვე ეროვნული მწერლობის თვალთახედვის არეს, აზიარებს რა მას ევროპული მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მონაბოვარს. სხვაენოვან პოეტურ სამყაროში „უნაყოფო მიწის“ სრულუფლებიანი დამკვიდრება შეცვლის მოძველებულ კრიტიკიუმებსა და ესთეტიკურ ნორმებს, ბიძგს მისცემს ახალი მხატვრული ხერხებისა და გამომსახველობითი საშუალებების ძიებას. აქედან გამომდინარე, ნათელია, თუ რა დიდი პასუხისმგებლობა ეკისრება ელიოტის ამ პოემის მთარგმნელს და რა დიდ შრომას მოითხოვს ასეთი სამუშაო მისი შექარულებლისაგან. სწორედ ამიტომ, მისაბალმებელია, რომ ჩვენში ეს საქმე ითავა ცნობილმა ქართველმა მწერალმა ოთარ ჩხეიძემ.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ნაბიჯი გადადგმულია. ამ ბოლო დროს გამოქვეყნებულ მოდერნისტული პროზის ქართულ თარგმანთარიცხვს დიდი ფორმის პოეტური ნაწარმოების თარგმანიც შეემატა. კარგია, რომ XX საუკუნის ანგლო-ამერიკული პოეზიით დაინტერესებული ქართველი მკითხველიათვის სულ ცოტა ხნის წინანდელი ტერა ინკოვნიტა თანდათანობით უფრო ხელმისაწვდომი და გასაგები ხდება. მაგრამ ისიც აუცილებლად უნდა ითქვას, რომ ელიოტის პოემის სრულყოფილი თარგმანის შექმნისათვის ამაჯ-



რად მხოლოდ პირველი ნაბიჯია გადადგმული და აღიქმად, როგორც „უწყალო მიწის“ შემდგომი თარგმანის წინამორბედს. დარწმუნებული ვარ, რომ თვით ბატონი ოთარ ჩხეიძეც მიღწეულს არ დასჯერდება და ახლო მომავალში თავის შესწორებულ თარგმანს ცალკე (სასურველია ორენოვანი და კომენტირებული) სახით გამოსცემს. ამჯერად გამოქვეყნებული ნაშრომი კი, როგორც ყველა პირველი ცდა, ჩემი აზრით, საფუძვლიან დახვეწას საჭიროებს. რადგანაც მე წლების მანძილზე მომხსნა მუშაობა ელიოტის შემოქმედებაზე, თავს უფლებას მივცემ და ჩემს მოკრძალებულ შენიშვნებს შევთავაზებ ბატონ ოთარ ჩხეიძეს იმ იმედითა და რწმენით, რომ მათგან ყველაზე ყურადსაღებს ის ანგარიშს გაუწევს თავისი თარგმანის ახალ რედაქციაზე მუშაობისას.

პირველი, რაც თვალში ეცემა საქმეში ჩახედულ მკითხველს, ისაა, რომ „უწყალო მიწის“ თარგმნილ ტექსტს დართული არა აქვს კომენტარების თარგმანი. მე, რა თქმა უნდა, ვგულისხმობ თვით ელიოტის კომენტარებს, რომლებიც თან ახლავს პოემის ყველა ინგლისურენოვან გამოცემას, და არა მთარგმნელის ჩვეულებრივ შენიშვნებს, რომლებიც ბატონ ოთარს სურვილისამებრ შეეძლო დაერთო ან არ დაერთო თავისი თარგმანისათვის. სამწუხაროდ, აქ ოთარ ჩხეიძეს გაუმეორებია ა. სერგეევის „შეცდომა, რომელმაც ჯერ კიდევ 1971 წელს აგრეთვე ავტორისეული კომენტარების გარეშე გამოაქვეყნა „უწყალო მიწის“ რუსული თარგმანი. მაგრამ რუსი მთარგმნელი ბევრად უფრო შორს წავიდა — მან ელიოტის კომენტარები სრულიად გაუმართლებლად შეცვალა ვ. მურავიოვის (?) შენიშვნებით, რაც პოემის სრული (ე. ი. კომენტირებული) ტექსტის ართარგმნის ფონზე, ცოტა არ იყოს, უცნაური და ღიმილის მომგვრელიც კია. საქმე ისაა, რომ „უწყალო მიწის“ ავტორისეულ კომენტარს მხოლოდ ინფორმაციული ან განმარტებითი დანიშნულება როდი აქვს. ელიოტის ნაშრომი და ლაკონური, საგანგებოდ „მეცნიერული“ შენიშვნები, ხან პოეტის „სამზარეულოში“ რომ ჩაახედებს მკითხველს (ან ამის ილუზიას შეუქმნის), ხან კი — უამრავ ახალ კითხვას აღუძრავს, უპირველესად ავტორის მხატვრულ პოზიციას გამოსატავს და ნაწარმოების პოეტიკური სისტემის განუყოფელ ნაწილს შეადგენს.



მინდა, ბატონი ოთარ ჩხეიძე სწორად მიმიხედეს სათქმელს. დიდი ცოდვა არ იქნებოდა, ვთქვათ, „ევგენი ონეგინის“ თარგმნა ავტორისეული შენიშვნების გარეშე, რადგანაც მათ იმთავითვე ზოგიერთი დეტალის დაზუსტებისა თუ ტექსტის განმარტების ფუნქცია ეკისრებოდათ და დღესდღეობით მხოლოდ ისტორიული დანიშნულება შერჩათ. მათ გარეშე პუშკინის რომანის თარგმანს მხატვრული ღირსება არ მოაკლდება. სულ სხვაა ელიოტი—მისი კომენტარი პოემის ძირითად ტექსტთან ერთად ორგანულ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის და, შესაბამისად, მეტად მნიშვნელოვან აზრობრივ-ემოციურ დატვირთვას შეიცავს. კომენტარების საშუალებით ელიოტი გამოკვეთს პოემის საგანგებოდ მშრალსა და მწიგნობრულ, პრინციპულად ანტირომანტიკულ ხასიათს. ნაწარმოების ეს ფსევდომეცნიერული აპარატი საგანგებო ინტელექტუალიზმისა და აზრობრივი სირთულის გამოხატვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს. ის აგრეთვე პოემის ელიტარული სულისკვეთების ხაზგასმასაც ემსახურება. ბატონ ოთარს ჩემზე ნაკლებად როდი მოეხსენება, რომ ელიოტი, არსებითად, ინტელექტუალური ელიტის პოეტი იყო და შეგნებულად წერდა „რიგითი მკითხველისათვის“ ნაკლებად მისაწვდომ დონეზე. ამგვარი პოზიციის სისწორესა თუ ნედრობაზე მსჯელობა შორს წავიყვანდა; ის კი ცხადია, რომ ავტორის სოციალური და ესთეტიკური კრედიო ადეკვატურად უნდა აისახოს თარგმანში. ამიტომ, რომ კომენტარების უთარგმნელად „უნაყოფო მიწის“ სრული გადმოქართულება პრაქტიკულად შეუძლებელია.

აქ, შესაძლოა, ბატონი ოთარ ჩხეიძე შემომედავოს, რომ კომენტარების ქართულად გადმოტანა კიდევ უფრო გაართულებდა ქართველი მკითხველისათვის ისედაც ძნელად გასაგები ნაწარმოების სწორ აღქმას. მაგრამ ნუ შეგეცდებით ელიოტის „დემოკრატიზაციას“ და ნუ ვცდილობთ „ადვილი“ და „გასაგები“ გავხადოთ ქართველი ფართო მკითხველისათვის ის, რაც ინგლისელი მკითხველისთვისაც იმთავითვე რთული და გაუგებარი იყო. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, კომენტარების გარდა, ვგულისხმობ პოემის ორენოვანი, ლათინურ-ბერძნული ეპიგრაფის (ტრიმალქიონის სიტყვები პეტრონიუსის „სატირიკონიდან“), ბერძნული ნაწილის ქართულად თარგმნასაც. გაუგებარია, რა პრინციპით ითარგმნა ეპიგ-



რაფის მხოლოდ ბერძნული ტექსტი. ანდა, საერთოდ, რა საჭირო იყო ამ შემთხვევაში თარგმნა? განა უეჭველი არ არის, რომ თვით ელიოტს, ეს რომ სდომოდა, თავისუფლად შეეძლო იმავე ეპიგრაფის ინგლისურად მოტანა? მით უმეტეს, რომ იმ დროისათვის უკვე არსებობდა „სატირიკონის“ სწორედ ამ ნაწილის თარგმანი დანტე გაბრიელ როსეტისა.

სპეციალურ ლიტერატურაში კარგა ხანია ჭეშმარიტებად არის აღიარებული, რომ საგანგებო ინტელექტუალური სირთულე „უნაყოფო მიწის“ პოეტიკის არსებით და უმნიშვნელოვანეს ასპექტს შეადგენს. ეჭვგარეშეა, რომ თარგმანში ამ სირთულის თუნდაც უმნიშვნელო „გამარტივება“ (მით უმეტეს, თუ ის მთარგმნელობითი აუცილებლობით არ არის გამოწვეული) ავტორისეული ჩანაფიქრის ხელყოფაა.

მე ვიცნობ ოთარ ჩხეიძის შემოქმედებას; მისი პროზაული ნაწარმოებები ჩვენი დღევანდელი მწერლობის საუკეთესო ნიმუშთა რიცხვს განეკუთვნებიან. მითოსის პრობლემისადმი მიძღვნილი მისი წერილი „ღვინია გადაიჩეხა“ დამეხმარა კიდევ ჩემს საკუთარ კვლევით მუშაობაში — იმ ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის ფონზე, უკანასკნელ ხანს მითოსის „ახლად აღმოჩენას“ თან რომ ახლავს, საღი და დამაჯერებელი აზრის მოსმენა, სხვა თუ არაფერი, ნამდვილად მანუგეშებელია. მე ისიც მშვენიერად მესმის, რომ სტილის ერთგვარი არქაულობა, ზოგჯერ ენის საგანგებო კუთხურობაც ბატონი ოთარ ჩხეიძის ინდივიდუალური მწერლური მანერის ორიგინალური თავისებურებაა. მაგრამ ელიოტის თარგმნა ძალიან ბევრ რამეზე უარის თქმას მოითხოვს იმისაგან, ვინც ამ საქმეს ითავებს. მთარგმნელმა უნდა მაქსიმალურად გაითავისოს ელიოტის ესთეტიკური იდეალი და, თუნდაც საკუთარი მხატვრული სტილის დათმობის ფასად, შეიმუშავოს ახალი, ტრადიციული-საგან განსხვავებული მთარგმნელობითი პოეტიკა. ეს მით უმეტეს აუცილებელია, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ამგვარი პოეზიის თარგმნის ტრადიცია ჩვენში მხოლოდ ჩასახვის პროცესშია და რომ ამჯერად საქმე ეხება ისეთი ნაწარმოების გადმოქართულებას, რომლის სტილი არა თუ ქართველ, არამედ თვით რომანტიკული და ვიქტორიანული პოეზიის ტრადიციებზე აღზრდილ ინგლისელ მკითხველსაც საკმაოდ ეხამუშება. თუ ეს არ მოხდა და



თუ მთარგმნელი ტრადიციული პოეტიკით თარგმნას დასჯერდეს მაშინ ვიხილავთ ჯონ დონის ტომაშევსკისეული თარგმანების მსგავს თარგმანს, სადაც XVII საუკუნის ინგლისელი პოეტის ნაწარმოებები იმდენად „გადმორუსულებულია“, რომ მკითხველი ვერც გაარჩევს, რუსულად თარგმნილ დონს კითხულობს, თუ უუკოვსკის ან პუშკინის ორიგინალს. ამ თარგმანების ძირითადი ნაკლი ისაა, რომ მათში ინგლისური ბაროკოს პოეზიის რუსული პოეტიკური ადეკვატი კი არ არის მოქმენილი, არამედ უბრალოდ, ბაროკოს პოეტიკა რუსული რომანტიზმის პოეტიკითაა შეცვლილი.

მინდა კიდევ ერთხელ ჩაზი გავუსვა იმ გარემოებას, რომ ბატონი ოთარ ჩხეიძე ურთულესი შემოქმედებითი ამოცანის წინაშე იდგა. ჩამოყალიბებული მწერლური პოზიციისა და ესთეტიკური მრწამსის ქართველი პროზაიკოსი შეეკიდა მისთვის, როგორც შემოქმედისათვის, სრულიად უცხო და მისი მსოფლმხედველობისაგან არსებითად განსხვავებული მხატვრული სამყაროს გადმოქართულების პრობლემას. ბუნებრივია, მხატვრულ პოზიციათა ამ ჭიდილში ელიოტის ესთეტიკას უნდა გაემარჯვა და ეს იქნებოდა ბატონი ოთარის მთარგმნელობითი გამარჯვება. მაგრამ ოთარ ჩხეიძემ მსხვერპლი არ გაიღო. მან ელიოტის სათარგმნელად აუცილებელი ახალი მხატვრული საშუალებები კი არ მოიძია, არამედ თავისი საკუთარი, დამკვიდრებული მწერლური მანერით თარგმნა სულ სხვა პოეტიკით გამართული ნაწარმოები. ამან, ბუნებრივია, სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო. უპირველესად ეს თარგმანისა და დედნის სტილისტურსა და ლექსიკურ შეუსაბამობაში გამოვლინდა.

სპეციალურ გამოკვლევათა ავტორები სამართლიანად მოიხსენიებენ ელიოტს, როგორც ინგლისური პოეტური ენის რეჟორმატორს, რომელმაც უარყო საუკუნეთა მიჯნის ვიქტორიანული ლექსის ხელოვნური და მალაღმარდოვანი სტილი. „უნაყოფო მიწის“ ავტორმა გვიანრომანტიკულ მანერულობას მოსწყვიტა და ცოცხალ სასაუბრო ენას დაუბრუნა XX საუკუნის ინგლისურენოვანი პოეზია. ამიტომ, ელიოტის ნაწარმოებთა ქართულად თარგმნის ერთადერთ სწორ და ბუნებრივ გზად თანამედროვე, მაქსიმალურად სადა სალიტერატურო ქართული უნდა მივიჩნიოთ (მე, რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობ ტექსტში ჩატანებულ სხვადასხვა დროის ავ-



ტორთა: ციტატებს, რომელთა თარგმნისას შენარჩუნებული უნდა იქნას პირველწყაროს სტილი). დარწმუნებული ვარ, არაყის აზრადაც არ მოუვა; ვთქვათ, კაფკას „პროცესის“ თარგმნა ლეონტი მროველის ენის მიზანძვით. შესაძლოა ეს ოდნავი ვაზვიადებაც იყოს, მაგრამ მე პირადად არანაკლებ უცნაურად მიმაჩნია იმ ნაწარმოების არქაული და მაღალფარდოვანი სტილით თარგმნა, რომლის დედანი სასაუბრო ენასთან დაახლოვებული თანამედროვე სალიტერატურო ინგლისურით არის დაწერილი. არა თუ არქაული ლექსიკა ან სინტაქსი, უფრო მეტიც, ალბათ თვით ნარ-თანიანი მრავლობითიც მიუღებელია, როდესაც საქმე ეხება „უნაყოფო მიწის“ ან ელიოტის რომელიმე სხვა პოეტური ნაწარმოების თარგმნას. ელიოტის ენა იმდენად სადა და ბუნებრივია, რომ თარგმანში მარცვალთა რაოდენობის დაცვის მიზნით სიტყვის ბოლო ხმოვნის ამოგდებაც კი უნდა მოგერიდოთ. სამწუხაროდ, ბატონ ოთარ ჩხეიძის თარგმანში ყოველივე ეს მრავლად ნოიპოვება. („ცივრფასთა თვალთა“, „თვალნი უძინარნი“, „მათნი ამფსონნიც დირექტორთა უქნარნი ძენი“, „თეთრნი ცხედარნი შიშველანი“, „ტრამვაი და ჩეები მტვრიანნი“, „გარდასულ ანბავთ ზართა ხმანი მოგვიყვებიან“ და სხვ.). XIX საუკუნის ინგლისელი რომანტიკოსის, ვთქვათ, ბაირონისა ან კიტსის თარგმნისას ამგვარი სტილი დამსახურებად ჩავთვლებოდა მთარგმნელს, მაგრამ ოციანი წლების მოდერნისტული პოეზია ძირფესვიანად უარყოფს რომანტიკულ იდეალს და მისი გადმოქართულებისას სხვა გზების ძიებაა საჭირო.

როგორც თეორიულ ესეებსა და წერილებში, ისე თავის პოეტურ შემოქმედებაში ელიოტი პრინციპულად უპირისპირდება ამაღლებულ, სტილიზებულ ენას. ბატონ ოთარ ჩხეიძეს კი სწორედ ასეთი ენით აქვს თარგმნილი მთელი „უნაყოფო მიწა“, რაც სრულიად არ შეესაბამება დედნის ირონიულ-პაროდულ, ზოგჯერ ტრაგიკომიკურ ყღერადობას. ამ ენითვეა თარგმნილი ის ეპიზოდები, სადაც დედნის სტილი 20-იანი წლების ლონდონის გარეუბნის უარგონს ბაძავს და ისიც, სადაც რენესანსული ან რომანტიკული მწერლობის სტილია პაროდირებული. საქმე ისაა, რომ თუმცა პოემის სტილური „ბირთვი“, მისი ძირითადი ენობრივი ფაქტურა თანამედროვე სალიტერატურო ინგლისურისაგან შესდგება, მასში მრავლადაა ჩართული ინგლისური და მსოფლიო ლიტერატურის კლასი-



კოსების, მითოლოგიური და ბიბლიური სიუჟეტების, ბუდისტური და ინდუისტური სიბრძნის, რელიგიური და ფილოსოფიური წყაროების ციტატები და მინიშნებები. არსებითად, პოემის სტილი მერყეობს ყოველდღიურ სასაუბრო ენასა (საკუთრივ ელიოტის ტექსტი) და რენესანსული დრამის ან საღრმთო წერილის ამადლებულ ენას შორის (ტექსტში ჩართული ციტატები). მთელი ეს „სტილთა სიმფონია“ თარგმანში განუჩევლად გადმოცემულია ერთი სტილიზებული, მაღალფარდოვანი ენით.

მაგალითისათვის კმარა თუნდაც პოემის მეორე ნაწილის იმ ეპიზოდის მოტანა, რომელიც ცნობილია „ლუდხანის სცენის“ სახელწოდებით. აქ ასახულია ლუდხანაში თავშეყრილ მდაბიო წრის წარმომადგენელთა ვულგარული სიტყვებით სავსე საუბარი. ერთ-ერთი ამკარად შემთვრალი მოქმედი პირი ყვება, თუ როგორ არწმუნებდა ის თავის მეგობარ მსუბუქი ყოფაქცევის ქალს კბილების ჩასმისა და აბორტის ვაკეთების აუცილებლობაში. მისი ტექსტის უხამსი ორაზროვნება და ცინიზმი ელიოტს ომისდროინდელი ინგლისის ზნეობრივად დევრადირებული ყოფის წარმოსაჩენად სჭირდება. ბილის (ასე ჰქვია პერსონაჟს) მონოლოგი დედანში ისეა აგებული, რომ ენის მდაბიურობას ელემენტარული გრამატიკული ნორმებიც კი ეწირება. ოთარ ჩხეიძეს ეს საკმაოდ ვრცელი ეპიზოდი თავის თარგმანში გაუმართლებლად მაღალფარდოვანი სტილით გადმოაქვს:

„და როს ჯარიდან ბრუნდებოდა ქმარი ლილისა, ვუთხარ
განა თუ ვყუყუ მე სიტყვები, პირდაპირ ვუთხარ..“ და ა. შ.

მაღალფარდოვანება აქ მხოლოდ ლექსიკურ დონეზე კი არ ჩანს („როს“, „ლილისა“, „განა თუ“, „ვუთხარ“ და ა. შ.), არამედ მკაფიოდ გამოიხატება ლექსის საზომშიც. დედანში ბილის მონოლოგი ხაზგასმულად პროზაულია და საგანგებოდ „მშრალი“ ვერლობრივთაა დაწერილი. გაუგებარია, რატომ გამართა მთარგმნელმა ეს ეპიზოდი საზეიმო და ამადლებული თოთხმეტმარცვლიანი ლექსით, რომელსაც ტრადიციული ბესიკურისაგან მხოლოდ რითმის უქონლობა განასხვავებს:



„აი, ალბერტიც ჩამოვა და მიხედვ შენს თავს, იკითხავს, თუ ფულს რა უყავი; კბილებსათვის რომ დაგიტოვა. დაგიტოვა. მეც აქვე გახლდით. ჩავემსხვრა ყველა, გაისწორე, მოილამაზე...“ და ა. შ.

გაუძმართლებლად ამიღლებული სტილიზაციის სხვა მაგალითების მოყვანაც შეიძლება: „თოვლი იგი თავდაფიწყების“, „ბარბაროსების მეფემან რომ უბატოურპყო“, „მიცვალებულთ დაჰკარგვით ძვლები თავანთი“, „ნიჩაბი იგი რომ უპყრია“ და სხვა, რაც სრულიად არაბუნებრივია ელიოტის ენისათვის.

ამის საპირისპიროდ, იქ, სადაც რომელიმე ასოციაციური დეტალის თარგმნისას სწორედ მაღალფარდოვანი ან არქაული სტილი გამოდგება, ზოგჯერ ქრესტომათიულ სალიტერატურო ქართულს ვაწყდებით. მაგალითად, პოემის მესამე ნაწილში გვხვდება ციტატი ნეტარი აგვუსტინეს „აღსარებიდან“, რომელიც თარგმანში ასე უღერს: „ავიღე გეზი კართაგენისკენ“. ინგლისურ დედანში მაღალფარდოვანება და არქაული ელფერი ისვერსიით არის გამოხატული, რის შედეგადაც ამ ფრაზის სტილი მკვეთრად გამოჩეულია. ციტატს მეტად მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა აქვს და თარგმანში უშედეგოდ უნდა ჩანდეს, რომ ის V საუკუნის ქრისტიანული სასულიერო მწერლობიდან არის ნასესხები. აქ მთარგმნელს დახმარებას გაუწევდა ქართული აგიოგრაფიული მწერლობის უმდიდრესი ტრადიცია, მით უმეტეს, რომ ნეტარი აგვუსტინეს „აღსარება“ ბიბლიური სტილით დაწერილ აგტაბიოგრაფიას წარმოადგენს. ისიც უნდა ითქვას, რომ თარგმანში აზრობრივი უზუსტობაა დაშვებული: ინგლისურ დედანში კართაგენისკენ „გეზის აღებაზე“ კი არა, არანედ კართაგენს „უკვე ჩასვლანა“ ლაპარაკი.

საერთოდ, პოემაში ჩართული ციტატებისა და სხვა ლიტერატურული რემინისცენციების თარგმნისათან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ მათი სტილი არ არის გამოყოფილი საკუთრივ ელიოტის ტექსტისაგან. ჩემი აზრით, უმჯობესი იქნებოდა იქ, სადაც ეს შესაძლებელია, ბატონ თთარს საჭირო ციტატი ან ასოციაციური სხეები შესაბამისი ქართული თარგმანებიდან ესესხებინა. უპირველეს ყოვლისა, ეს ენება „უნაყოფო მიწის“ მრავალრიცხოვან



შექსპირულ რემინისცენციებს. პოემა საშუალებას იძლევა, რომ მთარგმელმა ფართოდ გამოიყენოს შექსპირის უკვე არსებული ქართული თარგმანები. მით უფრო დასაინანია, რომ ბატონი ოთარ ჩხეიძე ამ შემთხვევაში გვერდს უვლის ქართული შექსპირიანას მდიდარ ტრადიციას. თუ პოემის დედანში ყოველ ნაბიჯზე შექსპირის ციტატი ვგზვდება, ვფიქრობ, სრულიად ბუნებრივი და მიზანშეწონილი იქნებოდა იმავე პოემის ქართულ თარგმანში შექსპირის ქართულ თარგმანთა ციტირება. მაგალითად, „უნაყოფო მიწის“ მეორე ნაწილში ციტირებულია „სიგაფის სცენიდან“ ოფელიას უკანასკნელი სიტყვები („ჰამლეტი“, მოქმ. IV, სურ. 5), რომლებითაც ის გერტრუდსა და კლავდიუსს ემშვიდობება. მთარგმნელს ისინი ასე გადმოაქვს: „ღამემშვიდობისა ქალბატონებო, ღამემშვიდობისა, სააიურო ქალბატონებო. ღამემშვიდობისა, ღამემშვიდობისა“. აქ უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა მაჩაბლისეული თარგმანის მოტანა: „მშვიდობით, ქალებო; ღამე მშვიდობისა, ჩემნო ძვირფასნო, ღამე მშვიდობისა, ღამე მშვიდობისა“. მოვიხშობ კიდევ ერთ მაგალითს. პოემის პირველ ნაწილში მოტანილია ფრაზა არიელის სიმღერიდან („ქარიშხალი“, მოქმ. V, სურ. 1), რომელიც ბატონ ოთარს ასე უთარგმნია: „მარგალიტები, ეს მისი თვალები იყო...“ „უნაყოფო მიწის“ მეორე ნაწილში ზუსტად იგივე ციტატი სიტყვასიტყვით მეორდება, მაგრამ რატომღაც სხვანაირად არის თარგმნილი: „მარგალიტები, თვალები რომ გახლდათ იმისი“. სასურველი იქნებოდა, მთარგმნელს ორივე ადგილას გამოეყენებინა ამ პიესის ვახტანგ ჭელიძისეული თარგმანი: „მარგალიტად ექცა თვალი, ძვლები მარჯნად გადაექცა...“

თარგმანში უმართებულად სახეშეცვლილია ზოგიერთი ბიბლიური ციტატიც. მაგალითად, პოემის პირველ ნაწილში „ადამის ძეოს“ ნაცვლად უნდა იკითხებოდეს „ძეო კაცისაო“ (ეზეკ., 2:1), მით უმეტეს, რომ ახლა უკვე ხელთ გვაქვს ქართული ბიბლიის ძირითად წიგნით მშვენიერი გამოცემა („მცხეთური ხელნაწერი“) და თვით ელიოტსაც ეს ორი სიტყვა უცვლელად გადმოუტანია 1611 წელს ინგლისურად თარგმნილი ბიბლიიდან.

პოემის ნესამე ნაწილში მოტანილია 136-ე ფსალმუნის პაროდული პერიფრაზი. ბიბლიაში ეს ფრაზა ასე უღერს: „მდინარეთა ზედა ბაბილოვნისათა მუნ დავსხედით და ვტიროდით, რაჟამს მო-



მოვიხსენეთ ჩუენ სიონი“. ელიოტის ტექსტში „ბაბილონი“ შეცვლილია „ლემანი“ (ყენევის ტბის ფრანგული სახელწოდება), ხოლო „ჩვენ“ — „ნე“-თი, მაგრამ ბიბლიასთან აშკარა სტილური ნათესაობა სავსებით შენარჩუნებულია. ბატონ ოთარს ასე გადმოაქვს ეს ფრაზა: „ლემანის წყალთან ვიჯექი და მოვსთქვამდი ჩემთვის...“. სამწუხაროდ, აქ სრულიად არ ჩანს სტილური კავშირი ფსალმუნთან და თვით მომხადებულმა მკითხველმაც შესაძლოა ვერ შეამჩნიოს, რომ ეს ბიბლიური რემინისცენციაა. ამგვარი უზუსტობები თარგმანში სხვაც არის და ჩემი დრმა რწმენით, ეს ყოველივე წვრილმანი არაა — საქმე ხომ ლიტერატურულ ასოციაციათა პოეტით გამართული ნაწარმოების თარგმნის ეხება. სხვადასხვა დროს ქართულად თარგმნილ ნაწარმოებთა ასოციაციური „დანათესაება“ ხელს შეუწყობდა არა მხოლოდ ერთგვარი მემკვიდრეობითობის ჩამოყალიბებას, არამედ სტაბილურ მთარგმნელობით ფასეულობათა შემუშავებასაც, რაც ესოდენ ესაჭიროება ჩვენს თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესს.

კიდევ ორიოდ სიტყვა დედნისა და თარგმანის სტილურ შესაბამობაზე. „უნაყოფო მიწის“ პოეტური სამყარო უაღრესად მკაცრი და პირქუშია. შესაბამისად, დედნის სტილიც უკიდურესად „დადაბლებული“ და ყოველგვარი რომანტიკული ელფერისაგან დაცლილია. ამიტომ, გაკვირვებას იწვევს თარგმანში უხვად გამოყენებული ზედმეტი სიტყვები, რომელთა უმრავლესობასაც მკვეთრად გამოხატული პოზიტიური დატვირთვით დიაონანსი შეაქვს პოემის საერთო განწყობილებაში. „უნაყოფო მიწის“ აპოკალიფსურ ხილვათა ფონზე შეუფერებელია ისეთი სტილისტური დატვირთვის სიტყვათა მოტანა, როგორცაა „შხაპუნა წვიმა“, „მობიბინე ბალასი“, „ცელქი ნიავი“, „ფაფუკი ფეხები“, „ცინცხალი ნაპერწკალი“ და სხვ., მით უმეტეს, რომ ეს განსაზღვრებები („შხაპუნა“, „მობიბინე“, „ცელქი“, „ფაფუკი“, „ცინცხალი“ და სხვ.) დედანში არ გვხვდება. არსებითად, ეს სულ სხვა პოეტური სამყაროს ელემენტებია და ელიოტის სტილთან მათ არაფერი აქვთ საერთო.

ყურადღება უნდა გავამახვილო აზრობრივ უზუსტობებზეც, რომლებიც მრავლად გვხვდება თარგმანში. მოვიყვან მხოლოდ ზოგიერთს. პოემის პირველსავე ეპიზოდში ნახსენები „იასამანი“ არას-



წორად არის გადმოტანილი, როგორც „შრომანყვავილი“. ისაა, რომ „უნაყოფო მიწაში“ გამოყენებულია უძველესი მითები მცენარეული სამყაროს მოკვდავი ღმერთების — ატისის, ოზირისისა და ადონისის შესახებ, ისაა, რომ კი ამ მითებიდან ნასესხები ნაყოფიერების ერთ-ერთი სიმბოლოა. პოემის პირველსავე ნაწილში „მკვდარი მიწიდან“ მისი აღმოცენება ამ მითოლოგიური სახის და, მასთან ერთად, რეგენერაციის მაგისტრალური სიუჟეტის პაროდულად გადამღერებას წარმოადგენს. ნაწარმოების სიმბოლურ პლანში უნაყოფო მიწიდან ამოზრდილი იასამანი სულიერ დეგრადაციასა და ხორციელი, ბიოლოგიური საწყისის აღზევებას მოასწავებს. ასე რომ, იასამნის ნაცვლად „შრომანყვავილის“ შემოტანით ნაწარმოების შინაგანი ლოგიკა ირღვევა.

მე არ მსურს დავემსგავსო იმ ლიტერატორებს, რომლებიც ხელოვნურად თხზავენ ნაწარმოებში არარსებულ მითოლოგიურ სქემებს და რომელთაც ბატონი ოთარ ჩხეიძე სამართლიანად აკრიტიკებს თავის პუბლიცისტიკაში. მაგრამ „უნაყოფო მიწაში“ მითოსი შეგნებულადაა გამოყენებული და ათასგზის კომენტირებულ მითთა ელიოტის მიერ. ამიტომ მითოლოგიურ დეტალთა გადმოტანისას „უნაყოფო მიწის“ მთარგმნელს აზრობრივი სიზუსტის მაქსიმალურად დაცვა მართებს. აქ მხედველობაში მაქვს ფილომელას ვაუპატიურების ძველბერძნული მითის მინიშნება პოემის მესამე ნაწილიდან. დედანში „ბარბაროსი მეფის“, ტერევისის მიერ ვაუპატიურებული და ბუღბუღად ქცეული ფილომელას გალობა ტრადიციული ფონეტიკური იმიტაციით არის გადმოცემული: „ჯაგ ჯაგ ჯაგ ჯაგ ჯაგ ჯაგ...“ ბატონ ოთარ ჩხეიძეს ეს უაზრო, მაგრამ ემოციურად დატვირთული „გალობა“ უთარგმნია, როგორც „ყვედრება ყვედრება ყვედრება ყვედრება“. ეს სიტყვა ელიოტის ტექსტში არ გვხვდება; გარდა ამისა, „ყვედრების“ მონემტი აქ საერთოდ გაუგებარია, რადგანაც დედნის ქვეტექსტში აშკარად ჩივილი და სევდა იგულისხმება. გარდა ამისა, პოემისადმი მიძღვნილ სპეციალურ ლიტერატურაში ბუღბუღის გალობა დამაჯერებლად არის ახსნილი, როგორც ზნეობრივი დეგრადაციის ერთ-ერთი სიმბოლო, რომელსაც ელიოტი სხვა ნაწარმოებებშიც მიმართავს („სუინი ბუღბუღთა შორის“).

აზრობრივი უზუსტობაა დაშვებული პოემის პირველი ნაწილის



მეორე ეპიზოდშიც — აქ სიტყვა „ერცჰერცოგი“ მთარგმნელს შეეძა უცვლია სიტყვით „გრაფი“. უნდა ითქვას, რომ „ერცჰერცოგი“ ინგლისური სათავადაზნაურო ტიტული არ არის და ინგლისელის ყურსაც ის, ცოტა არ იყოს, ხელოვნურად ჩაესმის. როგორც ჩანს, „ერცჰერცოგი“ ბატონ ოთარს მაინც ძალიან ეხამუშა უცხო ელერადობის გამო და მან შეგნებულად შეცვალა იგი შედარებით ხეიტრალური „გრაფით“ (თუმცა ქართულისათვის არც ეს უკანასკნელია სავსებით ბუნებრივი). ჩემი აზრით, ამგვარი ჩანაცვლება დაუშვებელია, რადგანაც ამ შემთხვევაში თარგმანის გარეგნულ „მოპირკეთებას“ მსხვერპლად ეწირება პოემის სიღრმისეული ფენის აზრობრივი დატვირთვა. საქმე ისაა, რომ „უნაყოფო მიწის“ პირველი ნაწილის მთელი ეს ეპიზოდი წარმოადგენს ვრცელ მინიშნებას საუკუნეთა მიჯნის ავსტრიის საიმპერატორო კართან დაახლოვებული სეფექალის, მარი ლარიშის განწაურებულ მემუარებზე „ჩემი წარსული“ (ზოგიერთ მკითხველს შესაძლოა ახსოვს ამ მემუარების კინონტერპრეტაცია, ფილმი „ნაიერლინგი“). ელიოტს აქაც შემოაქვს უნაყოფო სიყვარულის თემა, რომელიც პოემის მთელ ასოციაციურ სისტემას გასდევს. ამგვარად საქმე ეხება ერცჰერცოგ რუდოლფისა და მარი ვეჩერას ტრაგიკულად დასრულებულ რომანს, რომელმაც თავის ღრობზე დიდი სენსაცია გამოიწვია ევროპის მაღალ საზოგადოებაში. ერცჰერცოგი რუდოლფ ჰაბსბურგი ისტორიული პირია და შესაბამისად, სიტყვა „ერცჰერცოგიც“ ვრცელი ისტორიულ-ლიტერატურული რემინისცენციის ორგანული ნაწილია. ამ სიტყვის გარეშე მარი ლარიშის მემუარების ასოციაციური დამოწმება თვით საგანგებოდ მომზადებული მკითხველისთვისაც სრულიად შეუძინეველი რჩება, ხოლო მის ნაცვლად „გრაფის“ შემოტანა კი გაუგებრობას იწვევს. ყოველივე ამას შედეგად მოჰყვება პოემის მეტად მნიშვნელოვანი ასოციაციური ფონის შლა და მისი აზრობრივი სიმწყობრის რღვევა.

თარგმანში გვხვდება სხვა აზრობრივი დარღვევებიც. მაგალითად, პოემის მესამე ნაწილში მოხსენიებულია მისის პორტერი და მისი ქალიშვილი, რომლებიც ფეხებს იბანენ სოდიან წყალში. მისის პორტერის ერთი ქალიშვილი თარგმანში რატომღაც მის „გოგონებად“ იქცევა. მისის პორტერი რომ კახაა, ეს დედანში



სრულიად ნათელია. მაგრამ ის და მისი ქალიშვილი მარტონი არიან, არავითარ „გოგონებს“ აქ არ ვხვდებით. თარგმანში კი „გოგონების“ შემოტანით ეს ქალბატონი მთელი საროსკიპოს მეპატრონედ წარმოგვიდგება.

პოემის მესამე ნაწილში ინგლისური სიტყვა „რეგ“ არასწორად არის გადმოტანილი, როგორც „კითხვანი“; თანაც მას დართული აქვს განსაზღვრება „ძველნი“, რომელიც დედანში არ გვხვდება. „რეგ“ პოლისემანტური სიტყვაა; ამ შემთხვევაში ის ნიშნავს „ხუმრობას“ ან „ოხუნჯობას“. მისი საშუალებით ელიოტი თავისი ასოციაციური მეთოდის „გასაღებს“ სთავაზობს მკითხველს, თითქოს „აფრთხილებს“ მას, რომ სრული პერიოდულობით არ მიუდგეს ამ ნაწილის უამრავ შექსპირულ რემინისცენციას, არ დაიბნეს და მხედველობაში მიიღოს შექსპირის დრამატურგიასთან პოემის ირანულ-პაროდიული მიმართება. ამასვე მოწმობს ის, რომ დედანში სიტყვა „რეგ“-ს წინა აქვს წამძღვარებული შექსპირის სახელის პაროდიულად გადასხვაფერებული ვარიანტი, რომელიც მთარგმნელს სწორად გადმოუტანია („შექსპირჰული“).

არასწორადაა თარგმნილი ზოგიერთი საკუთარი საბელიც. ელიზაბეთ პირველის საყვარლის, ლესტერის სახელი რატომღაც „ლესისტერადაა“ გადმოტანილი. ზუსტად ასევე, „მერი ეულნოთის“ ნაცვლად თარგმანში ვკითხულობთ „მარი ეულნოთს“, „ფინიკიელის“ ნაცვლად „ფინიკელს“, „ფლებასის“ ნაცვლად „ფლებსს“, „წმ. მაგნუს მოწამის“ ნაცვლად „დიდ მოწამეს“ (ამ შემთხვევაში ლათინური „მაგნუს“ წმინდანის საკუთარი სახელია).

დაბოლოს, რაც შეეხება პოემის სათაურს. აქ ალბათ ისევ ელიოტის სტილის პრობლემას უნდა დავუბრუნდეთ და ყურადღება მივაპყროთ ტრადიციული ლექსის სპეციფიკასთან მის პრინციპულად დაპირისპირებულ ხასიათს. „ბერწი მიწა“ არ გამოდგება, რადგანაც ქართული ლექსის დახვეწილ კეთილჩინოვანებას შეჩვეული მკითხველი აქ აუცილებლად აღიქვამს ალიტერაციას. როგორც ჩანს, ბატონ ოთარ ჩხეიძეს ასეც ჰქონდა ჩაფიქრებული, მაგრამ ამგვარი ხერხი „უწყალოდ მიწის“ პოეტიკისათვის სრულიად უცხოა ალიტერაციას, როგორც ტრადიციულ გამომსახველობით საშუალებას, არაფერი აქვს საერთო ელიოტის პოემის მხატვრულ სამყაროსთან, მის ექსპერიმენტულ სტილთან. ამიტომ, ჩემი აზრით, უფ-

რო მიზანშეწონილია პოემის სათაურის „უწყაოფო მიწად“ გადმოტანა. ისე კი უნდა ითქვას, რომ „უწყაოფოს“ (ან „ბერწს“) ნაწარმოების ძირითადი თემის ხაზგასასმელად ვხმარობთ, თორემ სიტყვასიტყვით, პოემის სათაური უბრალოდ „უშენ ადგილს“ ნიშნავს; მისი ზუსტი, ლექსიკონებში დამოწმებული რუსული შესატყვისია «пустырь».

დასასრულს, მინდა აღვნიშნო, რომ ჩემი შენიშვნები სრულიადაც არ ატარებენ კატეგორიული მოთხოვნის ხასიათს. როგორც ყველა რთული საქმე, „უწყაოფო მიწის“ თარგმნაც უცილობლად წარმოშობს აზრთა სხვადასხვაობას და აქ მთავარი ისაა, რომ პოლემიკა უკეთესი თარგმანის შექმნის სურვილით იყოს ნაკარნახევი. საბოლოოდ, ბატონმა ოთარ ჩხეიძემ ან ელიოტის პოემის ნებისმიერმა სხვა მთარგმნელმა თვითონ უნდა განსაჯოს, რამდენად გასათვალისწინებელია ამ წერილში გამოთქმული მოსაზრებები და რამდენად არა, მე კი ჩემი მოკრძალებული ლიტერატურათმცოდნეობითი ამოცანა ამჯერად ამოწურულად მიმაჩნია.

პოეტიკა
წყობილსიტყვაობა

□ □ □

ქართული ლექსის
მეტრიკა და რიტმის შესახებ

□
აკოლონ სილაგაძე
□

ვიდრე სტატიის სათაურში გამოცხადებულ თემას უშუალოდ შეეხებოდა, მიზანშეწონილია დადგენილი გვქონდეს ქართული ლექსწყობის, როგორც სისტემის, მთლიანობის სახე.

ქართული სალექსო სისტემის ჩვენი ინტერპრეტაცია, მოკლედ და ზოგადად წარმოდგენილი, ასეთია.

ჩვენ გვაქვს სტრუქტურული ერთეულები, რომელთაგან თითოეულს თავისი პროსოდიული კონფიგურაცია შეესაბამება. ყოველი ასეთი რიტმული ერთეული ბინარული ხასიათისაა. ისინი თავიანთი მიმართებებით ქმნიან იერარქიულ საფეხურებს. სულ ქვედა, პირველ დონეზე გვაქვს ორი შემადგენლისაგან აგებული რიტმული ერთეული, რომელიც უშუალოდ მიემართება „რიტმული სემანტიკის“



(ვიხმართ პირობითად ასეთი გამოთქმა) პლანის მინიმალურ რითად ელემენტს. დანაწევრების ამაზე ქვედა დონეზე ორწევრედის შემადგენლების სახით ჩვენ ვიღებთ ისეთ ოდენობებს („მუხლი“, „სეგმენტი“), რომლებიც მხოლოდ გამოხატულების პლანში არიან მოცემული და აქვთ ზემდგომი ერთეულის დიფერენცირების ძალა. ეს არის 5-, 4-, 3-, 2- და 1-მარცვლიანი მონაკვეთები, რომელთაგან 1- და 2-მარცვლიანები ორწევრედში მხოლოდ მეორე შემადგენლის პოზიციაში გვხვდებიან. (იქ, სადაც გვაქვს გრძელი მუხლი — 4- და 5-მარცვლიანი, სქემის ელემენტების სახით პირობითად გამოიყოფა ხოლმე უფრო მცირე მონაკვეთები: ორმარცვლიანები — ქორეები, სამმარცვლიანები — დაქტილები. მაგრამ, როგორც აღნიშნულია სამართლიანად, „ლექსის რეალური რიტმი“ ტერფებისგან არ შედგება. ეს თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ, ვთქვათ, რომელიმე ათმარცვლიან ლექსში ქორეთა და დაქტილთა ურთიერთობა მუდმივ კანონზომიერებებს არ ქმნის, ჩვენ შეიძლება გვქონდეს 3+2+3+2, 2+3+2+3 და ა. შ., მაგრამ ყოველთვის გვექნება 5+5, როგორც მუდმივი სტრუქტურა. ამგვარად რიტმული ფუნქციის მატარებელია უფრო დიდი რიტმული მონაკვეთი). საბოლოოდ, ორწევრედთა სისტემა სამი ქვესისტემითაა წარმოდგენილი:

I	II	III
5+5	4+4	3+3
5+4	4+3	3+2
5+3	4+2	3+1
5+2	4+1	3+0
5+1	4+0	
5+0		

ციფრები მარცვალთა რაოდენობას გამოხატავენ, მარცვალთაოდენობები — ორწევრედის, როგორც ბინარული ერთეულის, შემადგენლებს; ნიშანი + აღნიშნავს მუდმივ საზღვარს ერთეულის შიგნით შემადგენლებს შორის (უმცირესი ერთეულების დადგენის პრინციპი, როდესაც მათ შორის არსებობს მუდმივი საზღვარი სიტყვათგასაყარის სახით, ეკუთვნის აკად. გიორგი წერეთელს, იხ. მისი, მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში, თბილისი 1973, გვ. 11-14), ჩვენ მას ვუწოდებთ რიტმულ გასაყარს. ორწევრედებში მოქმედებს ალტერნაციის წესი, რომლის მიხედვითაც ორწევრედის მოცემულ რეპ-



რეზენტანტში შესაძლებელია რიტმული გასაყარის გადაწევა მარტო-
 ხივ ორი მარცვლით ორწევრედის საერთო სილაბურად სიგრძის დაურ-
 ლვევლად (მაგ., 5+3/3+5). ზოგ ორწევრედს, მაგ. 5+5-ს, ალტერ-
 ნანტი არ აქვს გარკვეული მიზეზების გამო (5+5-სათვის: არ არსე-
 ბობს 7-მარცვლიანი მუხლი). შენთხვევა, როდესაც ორწევ-
 რედი მატერიალურად უდრის ერთ შემადგენელს, განიხილება რა-
 გორც ბინარული ერთეული, მეორე პოზიციაში იმპლიციტური (ნუ-
 ლოვანი) ვარიანტის მქონე.

მომდევნო, მეორე დონეს წარმოადგენს სტრიქონი, როგორც
 რიტმული ერთეული, რომელიც უშუალოდ მიემართება რიტმული
 სემანტიკის პლანის უმცირეს დასრულებულ მონაკვეთს. სტრიქო-
 ნიც ბინარული ერთეულია, რომლის შემადგენლებია ორი ორწევ-
 რედი.

ასევე ბინარული ერთეულებია მომდევნო, მესამე და მეოთხე,
 დონეების რიტმული ერთეულები — ორსტრიქონედი და სტროფი.
 (სტროფის, როგორც ჩვენს ინტერპრეტაციაში რიტმული ერთეუ-
 ლის, ცნება არ ემთხვევა სტროფის, როგორც კომპოზიციური ოდე-
 ნობის, ცნებას. მაგალითად, რომელიმე ექვსსტრიქონიანი სტროფი
 aabccb სქემიანა წარმოადგენს ექვსსტრიქონიანს როგორც სტრო-
 ფული კომპოზიციის სახეობა, მაგრამ მასში მოქმედებს ინვარიანტუ-
 ლი სქემა abcb, რომელიც არის ორი ორსტრიქონედისგან აგებუ-
 ლი სტროფი, როგორც რიტმული ერთეული; დანახჩენი ორი სტრი-
 ქონი განიხილება როგორც გარკვეულ წესებზე დამყარებული და-
 მატებები სტროფის, როგორც რიტმული ერთეულის, სტრუქტურა-
 ზე — შიახლოებით ის, რაც ტრადიციულ ტერმინებში ცნობილია
 როგორც „კოლა“: ე. ი. aabccb = abcb + პირველ და მესამე პოზი-
 ციაში თითო სტრიქონის დამატება). პირველი ორი სტრიქონისგა-
 წაა აგებული, მეორე — ორი ორსტრიქონედისგან. ამასთან, ქარ-
 თული ლექსების ერთ, მცირე, ნაწილში სტროფი, როგორც ერთეუ-
 ლი, არ გვაქვს (ასტროფული ლექსები), მათში მოქმედებს სამსა-
 ლეხურიანი სისტემა; გვაქვს შემოხვევები, როდესაც ორსტრიქონე-
 დიც არ არის, ასეთ დროს მოქმედებს ორი სტრუქტურული ერთე-
 ული — ორწევრედი და სტრიქონი.

ყოველი ერთეულის პრინციპულ სახეს განსაზღვრავს შესაბა-
 მისი რიტმული გასაყარი, როგორც სტრუქტურული ნიშანი. რიტ-



მული გასაყარი, ეს არის ერთეულის ორ წევრს შორის მოქმედებები. მუდმივი რიტმული ფაქტორი საზღვრის სახით, რომელიც ამ ერთეულის, როგორც ბინარული ფორმის, დონეზე მოქმედებისას გამოყოფს და აფორმებს ერთეულის ორ შემადგენელს, ხოლო მთელი სისტემის, როგორც იერარქიულად დაკავშირებული ერთეულების მთლიანობის, დონეზე მოქმედებისას კრავს ამ ორ შემადგენელს და აფორმებს მოცემულ ბინარულ ფორმას, გამოყოფს რა მას ერთეულთა იერარქიაში.

ყოველი დონის ერთეულს შეესაბამება თავისი აგების წესები. მეორე მხრივ, ეს ერთეულები პრინციპულად ანალოგიურ სტრუქტურებს წარმოადგენენ. მათთვის, კერძოდ, საერთოა ერთეულთა შემადგენლების მიმართების ერთი წესი: შემადგენლები ან ტოლნი არიან, ან მათ შორის ისეთი მიმართებაა, როდესაც პირველი მეორეზე გრძელია. ამიტომ მარკირებულია, მაგალითად, ორწევრედები $4+4$ და $4+3$, მაგრამ არ არის მარკირებული ორწევრედი $4+5$; სტრიქონები $(4+4)+(4+4)$ და $(4+4)+(4+3)$, მაგრამ არ არის მარკირებული $(4+3)+(4+4)$ და ა. შ. ერთეულის აგების წესი არის ამავე დროს წინა დონის ერთეულის სინტაგმატიკის წესი. აქ ზოგადი წესი დაიყვანება ორწევრედების ერთმანეთთან მეზობლობის შემდეგ წესზე: ერთმანეთის გვერდით იხმარება ისეთი ორწევრედები, რომელთაც ერთი და იგივე რიტმული გასაყარი აქვთ, რაც იმასაც ნიშნავს, რომ მათ იდენტური პირველი შემადგენლები აქვთ (ეს პრინციპი განსაზღვრავს სწორედ ორწევრედთა სამ ქვესისტემას, რომელიც ზემოთ იყო წარმოდგენილი); ამიტომ მარკირებულია, მაგალითად, სტრიქონები $(5+5)+(5+5)$ და $(5+5)+(5+2)$, მაგრამ არაა მარკირებული $(5+5)+(4+4)$.

ქართული ლექსის აგების ზოგადი, უნივერსალური პრინციპი შეიძლება განისაზღვროს როგორც ყოველი დონის ერთეულის ორად გაკვეთის პრინციპი: სტროფი იყოფა ორ ნაწილად ისე, რომ ორსტრიქონედი იყოფა ორ ნაწილად ისე, რომ სტრიქონი იყოფა ორად ისე, რომ ორწევრედი იყოფა ორად. დიაქრონიული მონაცემების გათვალისწინებით, ზოგადი პრინციპი შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ როგორც ორ ტოლად გაკვეთის პრინციპი, ხოლო ისეთი გაკვეთა, როდესაც პირველი შემადგენელი მეორეზე გრძელია, შე-



იძლება ჩავთვალოთ ზოგადი პრინციპის რეალიზაციის წესად (ზოგ სხვა წესთან ერთად).

ყოველივე ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ ავიღოთ გურამი-შვილის სტროფი:

ზუზოკვიდან მომავალმან ვნახე ერთი ქალი,
მეტად ტურფა, მშვენიერი, მაზე დამრჩა თვალი.
შავ თვალწარბას, პირად თეთრსა ასხდა შავი ხალი,
მისმან ეშხმან დაცამლუწა, შემიმუხრა ძვალი.

სტროფი: $(4+4)+(4+2)$
 $(4+4)+(4+2)$
 $(4+4)+(4+2)$
 $(4+4)+(4+2)$.

ორსტრიქონედი: $(4+4)+(4+2)$
 $(4+4)+(4+2)$.

სტრიქონი: $(4+4)+(4+2)$.

ორწევრედები: 4+4 და 4+2.

სტროფი აგებულია ორი ტოლი ორსტრიქონედისაგან, ორსტრიქონედი აგებულია ორი ტოლი სტრიქონისგან, სტრიქონი აგებულია ორი არატოლი ორწევრედისგან, რომელთაგან პირველში შემადგენლები ტოლია, მეორეში — პირველი უფრო გრძელია. ორწევრედებს, როგორც უმცირეს ძირითად რიტმულ ერთეულებს, ერთი და იგივე რიტმული გასაყარი აქვთ (მეოთხე მარცვლის შემდეგ).

ასეთია ქართული ლექსთწყობის სისტემა სქემატურად (უფრო დაწვრილებით ამ ინტერპრეტაციის შესახებ იხ. ჩვენი, ქართული ლექსის სტრიქონის აგებისა და სტრიქონთშეერთების პრინციპული სქემა. გერმან. ენაზე. გეორგიკა, 8, იენა-თბილისი, 1986, გვ. 40-44).

იმისათვის, რომ წარმოვადგინოთ სურათი, სადაც ქართული ლექსის რიტმული ერთეულები მოქმედებაში იქნებიან მოცემული, უნდა განვიხილოთ ისინი სალექსო საზომის ანუ მეტრის წევრებად (ეს ორი ცნება ერთი მნიშვნელობით გვაქვს ნახმარი, თუმცა ისინი ყოველთვის არ ფარავენ ერთმანეთს). მაშინ ჩვენ დავინახავთ ზემოთ წარმოდგენილი რიტმული ერთეულების რელევანტურობას, ვინაიდან აღმოჩნდება არა მარტო ის, რომ ისინი წარმოადგენენ მთელის — მოცემული საზომის სქემის შემადგენელ ერთეულებს და ეს მთელი ამ თვალსაზრისით დისკრეტული ოდენობაა, არამედ აღმოჩნდება ისიც, რომ მთელის რიტმული ბუნება განისაზღვრება



ან პირველი დონის რიტმული ერთეულით, ან მეორე მესამე, ან მეოთხე დონისა. უფრო ზუსტად, საზომის სახე განისაზღვრება რომელიმე ამ ერთეულის ფარგლებში: რიტმულ სახეს შექმნის ერთი გარკვეული განმეორებადი მონაკვეთი, რომელიც ან პირველი დონის ერთეულს დაემთხვევა, ან მეორე დონისას, ან მესამისას, ან მეოთხისას.

შესაბამისად, ქართულ რიტმულ ლექსში საზომის სტრუქტურა პრინციპულად შეიძლება გამეღავნდეს შემდეგ ოთხ შესაძლებლობაში.

1. ლექსი აგებულია პირველი დონის რიტმული ერთეულის, ორწევრედის, გამეორებაზე — მეტრი განისაზღვრება პირველი დონის ერთეულის, ორწევრედის, საზღვრებში. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ორი იდენტური ორწევრედი შედის სტრიქონის შემადგენლობაში, ასეთი ორი იდენტური სტრიქონი აგებს ორსტრიქონედს, ორი იდენტური ორსტრიქონედი — სტროფს. მეორე ვარიანტი ამგვარი სქემის აგებისა არის შემდეგი: სტრიქონი შედგება ერთი ორწევრედისაგან — უდრის მატერიალურად ორწევრედს (სტრიქონის, ისევე როგორც ყველა სხვა ერთეულის, განახევრების პროცესი დაიწყო მე-17-18 საუკუნეებში, რის შედეგადაც ჩამოყალიბდა ლექსის ერთი ტიპი, რომელშიც ყოველი დიდი დონის ერთეულის ფუნქცია, კლასიკურთან შედარებით, იკისრა შესაბამისი მცირე დონის ერთეულმა), ასეთი ორი სტრიქონი აგებს ორსტრიქონედს, ორი ორსტრიქონედი — სტროფს. მაგალითად,

- (5+3)+(5+3) ან: 5+3
- (5+3)+(5+3) 5+3
- (5+3)+(5+3) 5+3
- (5+3)+(5+3) 5+3

რომ 5 და 3 ქმნიან ერთ ერთეულს და 16-მარცვლიან სტრიქონში გვაქვს სწორედ (5+3)+(5+3) სტრუქტურა და არა 5+3+5+3, ამაზე პირველ რიგში მეტყველებს ალტერნაციის მოვლენა: ჩვენ გვაქვს 5+3/3+5 ალტერნაცია და ამ ნიშნით ერთ ბირთვად იცვრება, ერთი მხრივ, პირველი და მეორე, მეორე მხრივ, მესამე და მეოთხე მუხლები, და არა — მეორე და მესამე ისე, რომ კენტად რჩებოდნენ პირველი და მეოთხე.

როდესაც ვაძბობთ, რომ ამგვარი ტიპის საზომების სახე განი-



ქართული
ენების
სწავლის
სამეცნიერო
ცენტრი

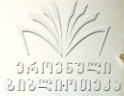
საზღვრება ორწევრედის ფარგლებში, ივულისხმება შემდეგი: ორწევრედი მეორდება, შემნაცვლებელი მას არ ჰყავს, იგი — უფრო ზუსტად, მისი გამეორება — აძლევს საზომს რიტმულ სახეს; მეორე მხრივ, ასეთი ტიპის საზომს სხვადასხვა ვარიანტი აქვს, მაგრამ არსებობს ერთი განმსაზღვრელი ნიშანი: მოცემული ორწევრედი, ნახმარი თავში, განსაზღვრავს საზომის სახეს, საზომის სტრუქტურაში მხოლოდ ის და არა სხვა ორწევრედი უნდა გამეორდეს — ის მეორდება, რადგანაც შედის ერთეულთა იერარქიაში და ქმნის რთულ აგებულებებს.

ქართული ლექსის პრაქტიკაში რეალიზებული რომ იყოს მხოლოდ ისეთი ტიპის გამეორებადი აგებულებები, რომლებიც ზემოთ იყო წარმოდგენილი, ჩვენ ვიტყვით, რომ ქართული ლექსის სახეს განსაზღვრავს მხოლოდ ორწევრედი და სტრიქონი. ორწევრედთა სისტემაში რეალიზებული რომ იყოს მხოლოდ ორი ტოლი შემადგენლის შემცველი ორწევრედები (მაგ., ორი ოთხმარცვლიანი მუხლის შემცველი), მაშინ ჩვენ გვექნებოდა ლექსები, აგებული მხოლოდ მუხლის ანუ სეგმენტის გამეორებაზე (მაგ: სტროფი $4+4+4+4/4+4+4+4/1+1+4+4+4/4+4+4+4$, ან $4+4/4+4/4+4/4+4$) და საფუძველი გვექნებოდა, გამოგვეყო სეგმენტი, როგორც რიტმული სემანტიკის მატარებელი უმცირესი ერთეული.

II. ლექსის აგებაში მონაწილეობს ორი სხვადასხვა ორწევრედი ისე, რომ ისინი სტრიქონში განსაზღვრულ პოზიციაში არიან წარმოდგენილი. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ორი სხვადასხვა ორწევრედი შედის სტრიქონის შემადგენლობაში, ასეთი სტრიქონი მეორდება, აგებს რა ორსტრიქონედს, ხოლო ორსტრიქონედი, თავის მხრივ, სტროფს. ასეთი ლექსი აგებულია მეორე დონის რიტმული ერთეულის — სტრიქონის გამეორებაზე, განმეორებადი და რიტმული სახის განმსაზღვრელი მონაკვეთი აქ არის სტრიქონი. მაგალითად,

- (4 + 4) + (4 + 3)
- (4 + 4) + (1 + 3)
- (4 + 4) + (4 + 3)
- (4 + 4) + (4 + 3),

სადაც განმეორებადია მონაკვეთი $(4 + 4) + (4 + 3)$, სტრიქონი.



III. ლექსში მონაწილეობს ორი ან სამი ორწევრედი, განაწილებული ორ სტრიქონში შემდეგი შესაძლებლობების მიხედვით: ა) პირველი სტრიქონი შედგება ერთი და იმავე ორწევრედებისგან, მეორე სტრიქონში პირველ პოზიციას იგივე ორწევრედი, მეორეში — სხვა; ბ) პირველი სტრიქონი შედგება ორი სხვადასხვა ორწევრედისგან, მეორე სტრიქონში ორივე ორწევრედი იდენტურია პირველი სტრიქონის მეორე ორწევრედისა; გ) პირველი სტრიქონი შედგება ორი სხვადასხვა ორწევრედისგან, მეორე სტრიქონში პირველი ორწევრედი იდენტურია პირველი სტრიქონის შესაბამისი ორწევრედისა, მეორე ორწევრედი არ იმეორებს არცერთ ორწევრედს; დ) ორწევრედი უღრის სტრიქონს, პირველი და მეორე სტრიქონი სხვადასხვა ორწევრედისგანაა აგებული. ყველა შემთხვევაში განმეორებადი მონაკვეთია მესამე დონის რიტმული ერთეული — მისი გამეორება განსაზღვრავს ლექსის რიტმულ სახეს. მაგალითად,

- | | | | |
|------------------|------------------|------------------|----------|
| ა) $(3+3)+(3+3)$ | ბ) $(4+4)+(4+3)$ | გ) $(4+4)+(4+3)$ | დ) $5+5$ |
| $(3+3)+(3+2)$ | $(4+3)+(4+3)$ | $(4+4)+(4+2)$ | $5+2$ |
| $(3+3)+(3+3)$ | $(4+4)+(4+3)$ | $(4+4)+(4+3)$ | $5+5$ |
| $(3+3)+(3+2)$, | $(4+3)+(4+3)$, | $(4+4)+(4+2)$, | $5+2$ |

განმეორებადი მონაკვეთებია ორსტრიქონედები: ა) $(3+3)+(3+3)/(3+3)+(3+2)$,
 ბ) $(4+4)+(4+3)/(4+3)+(4+3)$, გ) $(4+4)+(4+3)/(4+4)+(4+2)$,
 დ) $5+5/5+2$.

IV. განმეორებადი მონაკვეთია მეოთხე დონის რიტმული ერთეული, სტროფი.

- | | | |
|---------|---------|---------------|
| $5+5$ | $5+5$ | $4+4$ |
| $5+5$ | $5+5$ | $4+4$ |
| $5+5$ | $5+5$ | $4+4$ |
| $5+3$, | $5+0$, | $4+2$ და სხვ. |

ლექსის სტრუქტურის პრინციპულ სახეს ქმნის სტროფი: მეორდება არა ერთი სტრიქონი — სამჯერ პლუს მეოთხე განსხვავებული, არამედ მონაკვეთი, რომელშიც პირველი სამი წევრი ერთნაირია, ხოლო მეოთხე — განსხვავებული.

ამრიგად, ქართული ლექსის მეტრი, თუ, ერთი მხრივ, წარმოადგენს ქართული ლექსის რიტმული ერთეულებისა და იერარქიაში მათი მიმართებების რეალიზაციას, მეორე მხრივ, თავისი კონკრეტული სახის სპეციფიკას ამჟღავნებს რომელიმე ამ ერთეულის, როგორც მოცემულ საზომში განმეორებადი მონაკვეთის, მიხედვით:



სხვადასხვა საზომების მიხედვით გამართულ ქართულ ლექსში, როგორც რეგულარული მეტრული მონაკვეთი, მეორდება ან ორწევრედლი, ან სტრიქონი, ან ორსტრიქონედი, ან სტროფი.

ამ დებულებას სჭირდება ერთგვარი კორექტირება, ვინაიდან თქმული ერთნაირი ძალით არ ეხება, ერთი მხრივ, ორწევრედს (და სტრიქონს), მეორე მხრივ, ორსტრიქონედს და სტროფს (და სტრიქონს). საქმე შემდეგშია.

ერთი მხრივ, საზომის სპეციფიკა მართლაც განისაზღვრება იმ მონაკვეთით, რომელიც ლექსში განმეორებადი. ჩვენ მართლაც ვხედავთ, რომ, თუ ავიღებთ ორ, ვთქვათ, ასეთ აგებულებას:

5+5	5+5
5+5	5+2
5+5	5+5
5+5	5+2,

პირველის სპეციფიკას განსაზღვრავს 5+5, რომელიც რეგულარულად მეორდება, მეორისას — 5+5/5+2, რომელიც აგრეთვე რეგულარულად მეორდება; პირველში განმსაზღვრელია ორწევრედი, რომელიც უდრის სტრიქონს, მეორეში — ორსტრიქონედი, რომელიც ორი სხვადასხვა სტრიქონისგან შედგება.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ამკარაა, რომ სტრიქონში (თუ იგი არ უდრის ორწევრედს), ორსტრიქონედში და სტროფში მხოლოდ მაშინ განისაზღვრება საზომის რიტმული სახე, როდესაც თითოეული მათგანი შეიცავს განსხვავებული და არა იდენტური აგებულების შემადგენლებს. თუ სტრიქონი შედგება იდენტური ორწევრედებისგან, ვთქვათ (5+3)+(5+3), მაშინ საზომის სახეს განსაზღვრავს ორწევრედი 5+3. სტრიქონში მაშინ განისაზღვრება საზომი, როდესაც იგი განსხვავებული ორწევრედებისგან შედგება, ვთქვათ (4+4)+(4+3). ორსტრიქონედში მაშინ განისაზღვრება საზომის სახე, თუ იგი განსხვავებული სტრიქონებისგან შედგება, ვთქვათ 5+5 და 5+2-ისგან. სტროფში მაშინ განისაზღვრება საზომი, თუ იგი განსხვავებული ორსტრიქონედებისგან შედგება, ვთქვათ 5+5/5+5 და 5+5/5+3-ისაგან. მაგრამ თითოეული ერთეულის — სტრიქონი იქნება ეს, ორსტრიქონედი, თუ სტროფი — აგებას განსაზღვრავს საკუთარი წესები, რომლებშიც განსაზღვრულია ორი შე-



მადგენლის მეზობლობის შესაძლებლობები. სტრიქონში ^{მხოლოდ} მხოლოდ ერთი ისეთი ორწევრედი უნდა იყოს, რომელთაც ერთი და იგივე რიტმული გასაყარი აქვთ (ვთქვათ, 4+4 და 4+3). თავისი წესები აქვთ ორსტრიქონედსაც და სტროფსაც, მაგრამ ეს წესები საბოლოოდ დამოკიდებულია ერთნაირი გასაყარის მქონე ორწევრედის პრინციპზე. თუ ჩვენ თავში ნახმარი გვაქვს 4+4, სტრიქონში მის მეზობლად შეიძლება სხვა ორწევრედი, მაგრამ აუცილებლად ისეთი, რომელიც იმავე რიტმულ გასაყარს შეიცავს, ანუ რომლის პირველი შემადგენელი ასევე 4 იქნება, ვთქვათ 4+3 (მაგრამ არ შეიძლება, ვთქვათ, 5+2); მომდევნო სტრიქონში შეიძლება კიდევ ერთი განსხვავებული ორწევრედი გამოჩნდეს, მაგრამ კვლავ იმავე გასაყარით, ვთქვათ 4+2 (მაგრამ ისევ არ შეიძლება, ვთქვათ, 5+2) და ა. შ. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სტრიქონი შეიძლება შედგებოდეს სხვადასხვა ორწევრედისგან და ამიტომ იყოს განმეორებადი ერთეული, მაგრამ სტრიქონის სტრუქტურა, განსხვავებათა გათვალისწინებით, განსაზღვრულია პირველი ორწევრედით: ორწევრედის შეცვლა შეიძლება, მაგრამ მხოლოდ ისეთით, რომელსაც იგივე გასაყარი აქვს, რაც პირველს. ორსტრიქონედში შეიძლება ორი განსხვავებული სტრიქონი გვექონდეს და ამიტომ ორსტრიქონედის გაშეორებაში განისაზღვროს საზომის სახე, მაგრამ განსხვავებული სტრიქონები ისეთი ორწევრედებისაგან უნდა შედგებოდნენ, რომელთა რიტმული გასაყარი დაადგინა ლექსის აბსოლუტურად პირველმა ორწევრედმა და ა. შ. საბოლოოდ, ორწევრედი (ხოლო თუ იგი უდრის სტრიქონს, მაშინ — სტრიქონი) განსაზღვრავს ლექსში ყველა შემდგომი დონის ერთეულის რიტმულ სახეს; მართალია, სტრიქონის შემადგენლობაში შესვლისას იგი შეიძლება შეუერთდეს არა იდენტურ ორწევრედსაც, შემდეგ — ასე აგებული სტრიქონი ორსტრიქონედში შესვლისას შეიძლება შეუერთდეს ისეთ სტრიქონს, რომელშიც კიდევ ერთი განსხვავებული ორწევრედი აღმოჩნდება, შემდეგ — ასე აგებული ორსტრიქონედები შევლენ სტროფის შემადგენლობაში, მაგრამ ყველა შესაძლებელი ცვლილება შეზღუდულია და განსაზღვრული ლექსში ნახმარი პირველი ორწევრედით: მის გვერდით სტრიქონში მხოლოდ ისეთი განსხვავებული ორწევრედი შეიძლება იყოს, რომელსაც იგივე რიტმული გასაყარი აქვს; მომდევნო სტრიქონშიც მხოლოდ ისეთი განსხვავებუ-



ლი ორწევრედი შეიძლება იყოს, რომელსაც იგივე რიტმული განსაყარი აქვს; ორი ორსტრიქონედიც შეიძლება ერთმანეთისგან განსხვავდებოდეს, მაგრამ მათი შექადგენელი სტრიქონები ორწევრედებში კვლავ იმავე გასაყარს უნდა გვიჩვენებდნენ და ა. შ.

შესაბამისად, საზომის სტრუქტურულ სპეციფიკაზე მსჯელობისას უნდა გავითვალისწინოთ შემდეგი:

1. ქართული ლექსის მეტრის განსაზღვრელი ბაზაა ორწევრედი.
2. თქმული ენება იმ შემთხვევებსაც, როდესაც საზომის სქემაში მონაწილეობენ განსხვავებული ორწევრედები. ამ შემთხვევაში, ერთი მხრივ, საზომის სახე გამყდვანდება ან სტრიქონის გამეორებაში, ან სტრიქონედის, ან სტროფისა. მაგრამ, მეორე მხრივ, ყველა შემთხვევაში განმეორებადი მონაკვეთების რიტმული სახე განსაზღვრულია ორწევრედით, მისი რიტმული გასაყართ: თუ პირველი ორწევრედი არის, ვთქვათ, 4+4, მეორე და ყველა სხვა ორწევრედი უნდა იყოს 4+x, ე. ი. განსაზღვრულია მომდევნო სტრიქონის რიტმული სახეც და ა. შ.

საბოლოოდ, წესი ასეთ სახეს მიიღება. 1. ქართული ლექსის საზომის სპეციფიკას განსაზღვრავს ორწევრედი იმ შემთხვევაში, როდესაც საზომის სქემაში იდენტური ორწევრედებია წარმოდგენილი. 2. სხვა შემთხვევაში საზომის სტრუქტურა განისაზღვრება ორი ფაქტორით: ა) საზომის სახე განსაზღვრულია განმეორებადი მონაკვეთით. რომელიც ან სტრიქონია, ან ორსტრიქონედი, ან სტროფი; ბ) განმეორებადი მონაკვეთის — და, შესაბამისად, მთელი საზომის — პრინციპულ სტრუქტურას განსაზღვრავს ორწევრედი. ვინაიდან განმეორებადი მონაკვეთის და მთელი საზომის აგება განპირობებულია ორწევრედთა ერთი და იმავე გასაყარის წესით.

ქართულ ლექსში საზომის დადგენის პოზიციებიდან მეათოდლოგიურად დიდი მნიშვნელობისა იყო პროფ. ა. გაწერელიას დებულება იმის შესახებ, რომ „მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს ტაქსს, როგორც ლექსის ძირითად და მთლიან აზრობრივ-რიტმულ ერთეულს“ (ა. გაწერელია, რჩეული ნაწერები, ტ. III). ეს დასკვნა, კერძოდ, საფუძველს აცლიდა ე. წ. ტერფების ერთეულებად გამოყოფას და აშკარას ხდიდა ქართული ლექსისთვის მათ ფიქტიურ ხასიათს. ზემოთ წარმოდგენილი ინტერპრეტაცია გარკვეულწილად არ ეწინააღმდეგება ა. გაწერელიას დებულებას. 1) ჩვენს ინ-



ტერპრეტაციიშიც საზომის რიტმული სახე მიემართება არა მხოლოდ წევრების მინიმალურ ერთეულს, რომელსაც არ აქვს რიტმული სემანტიკის პლანი, არამედ უფრო მაღალი დონის ერთეულს, რომელსაც რიტმული სემანტიკის პლანი აქვს; ასეთი ძირითადი ერთეული ჩვენთვის არის ორწევრედი. 2) მაგრამ, თუ, ერთი მხრივ, ორწევრედს საზომის განსაზღვრაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს, როგორც განმეორებადი მონაკვეთის რიტმული ბუნების განმაპირობებელ ფაქტორს, მეორე მხრივ, ნოცენული საზომის რიტმული სპეციფიკა მიემართება განმეორებად რიტმულ მონაკვეთს, რომელსაც კმნის ან ორწევრედი, ან სტრიქონი, ან ორსტრიქონედი, ან სტროფი. თუ ფაქტობრივ ვითარებას გადავხედავთ, ვნახავთ, რომ ჩვენს ინტერპრეტაციიშიც ორწევრედთან ერთად მთავარი ადგილი უჭირავს სტრიქონს: ა) ლექსების ერთ ტიპში საზომის სახე გამოვლენებულია სტრიქონში, როგორც განმეორებად ერთეულში. ბ) ლექსების იმ ტიპში, რომელშიც საზომის სახეს განსაზღვრავს ორწევრედის განმეორება, ჩვენ გვაქვს ისეთი ლექსები, სადაც ორწევრედი ემთხვევა სტრიქონს (სტრიქონი მატერიალურად ემთხვევა ორწევრედს, კლასიკური ლექსის პოზიციებიდან სტრიქონი განახევრებულია — საერთო განახევრების მოვლენა, რომელიც ზემოთ უკვე ვახსენეთ); გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ასეთი ლექსები მე-19 საუკუნიდან დომინანტურ მდგომარეობაში არიან; ამრიგად, ლექსების ამ ნაწილში ჩვენ შეგვიძლია მეორენაირი ინტერპრეტაცია გავაყენოთ: საზომი განისაზღვრება სტრიქონში. გ) ლექსების იმ ნაწილში, რომელშიც სტრიქონი ორი ორწევრედისგან შედგება, იშვიათად ვხვდება ორსტრიქონედი, როგორც საზომის განსაზღვრის ძალის მქონე განმეორებადი ერთეული; იგი ამ ფუნქციით ძირითად ლექსების იმ ნაწილში გამოდის, რომლებშიც სტრიქონი ემთხვევა ორწევრედს ($5 + 5/5 + 2/5 + 5/5 + 2$ ტიპის ლექსები) საბოლოოდ, შემთხვევები, როდესაც საზომი განისაზღვრება ორსტრიქონედში, უფრო ნაკლებია, ვიდრე ის შემთხვევები, როდესაც განსაზღვრულია ორწევრედში და სტრიქონში. დ) რაც შეეხება სტროფს, იგი შეუღარებლად უფრო ნაკლებ შემთხვევებში განსაზღვრავს საზომს; ასეთ როლში ზემოთ ჩვენ იგი წარმოვიდგინეთ ძირითადად თეორიული მოსაზრებების გათვალისწინებით, თუმცა

ფაქტია, რომ იშვიათად, მაგრამ გვაქვს ისეთი ტიპის სტროფების გამოვლილება, როგორიცაა $4 + 4/4 + 4/4 + 4/4 + 2$.

იმისათვის, რომ განვაგრძოთ მსჯელობა ქართული ლექსის მეტრისა და რიტმის შესახებ, უნდა შევეჩხოთ ზოგ თეორიულ საკითხს, დაკავშირებულს, კერძოდ, ამ ცნებების განსაზღვრასთან.

მეტრის ცნების განსაზღვრისას, როგორც ჩანს, უნდა ამოვიღოთ შემდეგი პოსტულატებიდან.

ჩვენ გვაქვს ლექსთწყობის სისტემა და ამ სისტემის მთლიანობა; გვაქვს მთლიანობის ელემენტები ერთეულების სახით, რომელთაც აგების ზოგადი წესები აქვთ; გვაქვს ერთეულთა მიმართებებისა და იერარქიული დონეების განსაზღვრის ზოგადი წესები. მაგრამ არსებობს აგრეთვე ერთეულთა კონკრეტული რეპრეზენტანტები, მიღებული სტრუქტურული წესების მოქმედებით, და მათი კონკრეტული სინტაგმატური ურთიერთობები, განსაზღვრული ზოგადი სტრუქტურული წესებით; გვაქვს, ასე ვთქვათ, რიტმული მეტყველების დონე.

მაშინ ლექსის რიტმულ მეტყველებად რეალიზაციისას, სინტაგმატიკაში (ის, რასაც ზემოთ ვუწოდეთ — „სალექსო ერთეულები მოქმედებაში“) არსებობს გარკვეული რიტმული მთელი, როგორც ის მონაკვეთი, რომელიც განსაზღვრავს რიტმულ მეტყველებაში მოცემული ფორმის სპეციფიკას. ეს მთელი წარმოადგენს ერთეულთა კონკრეტული რეპრეზენტანტების სინტაგმატური პლანის მინიმალურ განმეორებად ოდენობას, რომელიც ემთხვევა სისტემის რომელიმე ერთეულს, ქვევიდან დაწყებულს ზედად: თუ რიტმულ მეტყველებაში, ერთი მხრივ, წარმოდგენილია სისტემის სტრუქტურა ერთეულთა მიმართებების სახით და გვაქვს მონაკვეთები, რომლებიც იერარქიას სრულად წარმოადგენენ, — საბოლოოდ იქმნება რიტმული მეტყველების მოცემული კონკრეტული ფორმა, რომელშიც რეალიზებულია ერთეულთა იერარქიის ამსახველი ერთი ან რამდენიმე მონაკვეთი; მეორე მხრივ, მოცემულ კონკრეტულ ფორმაში გვაქვს განმეორებადი რიტმული მთელი, რომელიც ამ ფორმის სპეციფიკას განსაზღვრავს და აპირისპირებს მას ყველა სხვა შესაძლებელ ფორმასთან. დაპირისპირება შესაძლებელი ხდება იმის გამო, რომ ერთეულთა დისტრიბუცია განსაზღვრულია და შეზღუდული შესაბამისი წესებით და მთელს აქვს გარკვეული სიგრძეც.



ფე, ერთი მხრივ, სალექსო სისტემის თითოეული ღონის ერთეული მიემართება რიტმული სემანტიკის პლანის შესაბამის ელემენტს. უმცირესი — უმცირესს, უდიდესი — უდიდესს (ქართულისათვის: ორწევრედი მიემართება რიტმული სემანტიკის პლანის მინიმალურ ელემენტს, სტრიქონი — მინიმალურ დასრულებულ ელემენტს, ორსტრიქონედი და სტროფი — უფრო დიდ დამოუკიდებელ ელემენტებს), და ეს შესაბამისობები რეალიზდება რიტმული მეტყველების კონკრეტულ გამოვლინებებში, მეორე მხრივ, ამ გამოვლინებებში რიტმულ სპეციფიკას, განსხვავებულს ყველა სხვა ფორმის სპეციფიკისგან, ქმნის ერთი განმეორებადი მონაკვეთი, რომელსაც ზემოთ პირობითად „რიტმული მთელი“ ვუწოდეთ. იგი დაემთხვევა ერთეულთა სისტემის რომელიმე ღონის წარმომადგენელს (არ არის გამორიცხული, რომელიმე სისტემაში განმეორებადი მონაკვეთი ერთ რიტმულ ერთეულს ემთხვეოდეს — უმცირესს, ან სტრიქონს): ქართულისთვის ესენი არიან ორწევრედი, სტრიქონი, ორსტრიქონედი, სტროფი. ამგვარად, ყველაფერი, რაც ზემოთ ითქვა იმ მონაკვეთის შესახებ, რომელშიც განისაზღვრება მეტრის პრინციპული სახე, განეკუთვნება რიტმულ მთელს.

მეტრის (საზომის) განსაზღვრის სიძნელე მდგომარეობს არა საერთოდ სირთულეში, რომელიც ახლავს ნებისმიერ დეფინიციას, არამედ იმაში, რომ მეტრის ცნებასთან დაკავშირებით ჩნდება მეორე ცნება — რიტმი.

რიტმი ჩვეულებრივ უპირისპირდება მეტრს, როგორც რეალური, მატერიალური მოვლენა. მეტრი ამ ასპექტში განიხილება ხოლმე როგორც აბსტრაქტული ან იდეალური ფორმა, რომლის არსის გასარკვევად მოაქვთ სხვადასხვა პარალელები: მაგალითად, მეტრი — იდეა: მეტრის დასახელება ისევე არაფრის მთქმელია მოცემული ლექსის ინტერპრეტაციისათვის, როგორც მისი საერთო იდეის დასახელება, — ორივე აბსტრაქციაა (ბ. ჰრუშოვსკი, თავისუფალი რიტმების შესახებ თანამედროვე პოეზიაში. ინგლ. ენაზე. კრებულში: სთაილ ინ ლენგვიჯ, კემბრიჯი, მასაჩუსეტსი, 1966., გვ. 180); ან მეტრი — ემბლემა, მეტრი — ქვესათაური: მეტრის ფუნქცია მეტაპოეტურია, იგი მიმართულია ლექსის კომენტირებაზე, როგორც ემბლემა, ან ქვესათაური (ჯ. პოლანდერი, მეტრიკული სიმბოლო. ინგლ. ენაზე. კრებულში: სთაილ ინ ლენგვიჯ, გვ. 192). სა-



ზოლოდ, მეტრი, ყველაზე გავრცელებული აზრის მიხედვით, რომელიც არავის არასდროს შესტად არ ესმოდა“ — ბ. პრუშოვსკი, გვ. 179).

რომ მეტრი გარკვეული აბსტრაქტული ფორმაა რიტმთან შედარებით, ეს თეზისი ზოგადად მისაღებია. ასევე მისაღებია აზრი იმის შესახებ, რომ მეტრი ანალიზის ელემენტია, ან გარკვეული ანალიტიკური ფორმა. მაგრამ ასეთი ფორმულირებებისას გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოებები. მეტრი აბსტრაქტული ან იდეალური ფორმაა მხოლოდ რიტმთან შედარებით, მაგრამ თავისთავად იგი კონკრეტულ და რეალურ თვისებებსა და მიმართებებს ემყარება. ასევე, მეტრი ანალიზის ელემენტია, მაგრამ იგი კვლავ და კვლავ რეალური რიტმული ფაქტორების განზოგადებაა. თუ რუსულ სილაბურტონურ ლექსში, მაგალითად, ჩვენ გვაქვს მეტრი. რომელიც განისაზღვრება როგორც ოთხტერფიანი იამბი, მაგრამ ლექსით ნაწარმოებში რეალიზებისას იგი სტრიქონში რომელიმე ტერფის პოზიციაში გვაძლევს პირიქს („გადახვევა“ — ა. ბელის მიხედვით, „იპოსტასა“ — ვ. ბრიუსოვის მიხედვით, „რეალური თანამიმდევრობა“ — ბ. ტომაშევსკისა და ვ. ყირმუნსკის მიხედვით) — ეს იმას ნიშნავს, რომ: 1) გვაქვს მეტრი ან მეტრული ნორმა. 2) გვაქვს მისი რეალიზაცია რეალური ინტერპრეტაციის სახით. 3) მაგრამ მეტრი, რომელიც რეალური რიტმული აგებულებებისათვის საერთო ნიშნებზე დამყარებულ ინვარიანტულ ფორმას წარმოადგენს და ამ პოზიციებიდან იდეალური ფორმაა, მეორე მხრივ, რეალური ელემენტებისა და რეალური მიმართებების ასახვაა: ა) ჰერ ერთი, რეალიზაციებში ჩვენ გვხვდება იგივე 4-ტერფიანი იამბი „წმინდა“ სახისა; ბ) მეორეც, მეტრული ნორმა, 4-ტერფიანი იამბი“, ემყარება რეალურ ელემენტებს — ძლიერ და სუსტ, მახვილიან და უმახვილო მარცვლებსა და მათ რეალურ თანამიმდევრობებს, რომლებიც სტრიქონში ლუწი მარცვლების პოზიციაში ძლიერი მარცვლის ყოფნას განაპირობებენ; ვ) მეტრი საერთო ფორმას წარმოადგენს რეალური რიტმებისათვის, იგი ასახავს მათ საერთო ნიშანს: თუ ერთ ან სხვადასხვა ნაწარმოებში 4-ტერფიანი იამბის რიტმებში ჩვენ გვაქვს ერთ სტრიქონში ოთხი იამბი, სხვაგან



—სამი იამბი და ოთხიდან რომელიმე პოზიციაში — პირიქით, ე.წ. გვაქვს შემდეგი რიტმები—(1) \cup — \cup — \cup — \cup —, (2) $\cup\cup\cup$ — \cup — \cup —, (3) \cup — $\cup\cup\cup$ — \cup —, (4) \cup — \cup — $\cup\cup\cup$ — და ა. შ. ეს იმას ნიშნავს, რომ მეტრი \cup — \cup — \cup — \cup — წარმოადგენს რიტმების მატერიალური თვისებებიდან გამომდინარე საერთო ფორმას, ხოლო რიტმი ენაბრივი სუბსტანციისა და მეტრული ნორმის ურთიერთმოქმედების შედეგია.

თუ ჩვენ კონკრეტულ სალექსო ფორმაში ავიღებთ განმეორებად რიტმულ მონაკვეთს, რომელიც განსაზღვრავს ფორმის რიტმულ სახეს, და პირობითად ვუწოდებთ მას რიტმულ მთელს, მაშინ:

მეტრი არის ამ განმეორებადი რიტმული მთელის მუდმივი ფაქტორი, რომელიც აფორმებს მოცემულ მთელს, განახსვავებს რა მას ყველა დანარჩენისგან.

რიტმი არის ამ განმეორებადი მთელის ცვალებადი ფაქტორი, რომელიც, მოქმედებს რა მეტრით განსაზღვრულ ფორმაში, აფორმებს მოცემული რიტმული მთელის რეალურ სახეს იმ წესებით, რომლებიც სხვა მეტრებით განსაზღვრულ ფორმებშიც მოქმედებენ.

მაშასადამე, მეტრი ქმნის დაპირისპირებას ყველა შესაძლებელ რიტმულ მთელს შორის. რიტმი ქმნის დაპირისპირებას მეტრით განსაზღვრულ მოცემულ რიტმულ მთელში რეალური მოდიფიკაციების სახით. ეს იმას ნიშნავს, რომ წესები, რომლებიც ამ მოდიფიკაციებს ქმნიან, საერთოა ნებისმიერი რიტმული მთელისათვის, უფრო ზუსტად — ნებისმიერი მეტრიდან რიტმების მიღებისათვის.

ბუნებრივია, რომ მოცემული მეტრი რამდენიმე სხვადასხვა რიტმითაა წარმოდგენილი, თანაც განსხვავებანი რიტმებს შორის შეიძლება საგრძნობიც იყოს, მაგრამ ეს განსხვავებანი მხოლოდ ვარკვეულ ფარგლებშია შესაძლებელი. ამგვარად, ანალიზისას, თუ მთელ მოცემულ ლექსით კორპუსს წარმოვიდგენთ როგორც რეალიზებულ რიტმების სიას, ჩვენ გვექნება საშუალება, მოვნახოთ ტიპოლოგიურად „მონათესავე“ ფორმები, რომელთაც რაღაც საერთო თვისება აქვთ, შემიდეგ ამ საერთო თვისებებით შევქმნათ გარკვეული სქემა და დამოკიდებულებას ამ სქემასა და „მონათესავე“ ფორმებს შორის ვუწოდოთ მეტრისა და რიტმების დამოკიდებულება. იმავე ოთხტერფიანი იამბის ძირითადი ექვსი რიტმი (1) \cup — \cup — \cup — \cup —



(2) $\cup\cup\cup-\cup-\cup-$, (3) $\cup-\cup\cup\cup-\cup-$, (4) $\cup\cup\cup\cup-\cup-\cup-$, (5) $\cup\cup\cup\cup-\cup\cup\cup\cup-$, (6) $\cup-\cup\cup\cup\cup\cup\cup-\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup-$ გვიჩვენებს

საერთო თვისებას, რომელიც მდგომარეობს იმაში, რომ მახვილიანია ლუწი მარცვლები. ამიტომაც მეტრის სახე $\cup-\cup-\cup-\cup-$, რომელიც რეალიზაციისას უშვებს რომელიმე ამ პოზიციაში სუსტი მარცვლის გამოჩენას (პირიქირებული ტერფი). ამავე მეტრის რიტმებში შეიძლება სუსტი მარცვლის პოზიციაში გამოჩნდეს მახვილიანი და ა. შ.—საბოლოოდ არსებობს 127 შესაძლებლობა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სტრიქონთშეერთების ვარიანტებს.

ზემოთქმულის მიხედვით, ჩვენი აზრით, რიტმების მეტრად გაერთიანების სინთეზური გზა უნდა გულისხმობდეს შემდეგ ოპერაციებს: 1. სტრუქტურულად ახლოს მდგომი რიტმების ტიპების მონახვა, რაც, თავის მხრივ, გულისხმობს: 2. სტრუქტურული სიახლოვის კრიტერიუმის დადგენას; 3. ასეთი სიახლოვის მქონე ფორმებისათვის მონაცვლეობის რეჟიმის დადგენას: ერთი მეტრის წარმომადგენელი რიტმები, რეალიზებულნი სტრიქონების სახით დიდ მონაკვეთში — სტროფსა თუ ლექსით ნაწარმოებში, უნდა ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს; ამასთან, მონაცვლეობა ყველა შესაძლებელი სახით სრულად ყოველთვის ვერ იქნება წარმოდგენილი ერთი მონაკვეთის ან ლექსის ფარგლებში, შეიძლება ორი მოცემული რიტმისთვის ვერც მოინახოს მონაცვლეობის უშუალო მაგალითი, მაგრამ გაშუალებული მონაცვლეობა უნდა არსებობდეს: a ფორმას ენაცვლება b, a-ს არ ენაცვლება c, მაგრამ მონაცვლეობენ b და c, ამიტომ a და c მონაცვლე სტრიქონებია.

ქართულ ლექსში მეტრისა და რიტმის პრობლემებს უკანასკნელად შეეხო აკად. გ. წერეთელი, რომელმაც რამდენიმე საყურადღებო დასკვნა ჩამოაყალიბა: 1. საკითხი მეტრისა და რიტმის დონეების დამოკიდებულების შესახებ უნდა წყდებოდეს კონკრეტულად — სხვადასხვა სალექსო სისტემებისათვის სხვადასხვანაირად; 2. ამ ასპექტში ქართულში მეტრი საცხებით რეალური სიდიდეა, რომელიც შეიძლება განიზომოს მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით (მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში, გვ. 52). კონკრეტულად ვეფხისტყაოსანში გ. წერეთელი ხედავს ერთ მეტრს და მის ორ რიტმს — დაბალ შაირსა და მაღალ შაირს. უნდა ითქვას, რომ საერთო ნიშნებისა და გარკვეული განზოგადების მომენტი მეტრის ცნებას მაინც



ყოველთვის ახლავს. იმავე ვეფხისტყაოსანში ჩვენ რეალურად გვაქვს 16-მარცვლიანი და 8-მარცვლიანი ოდენობები, რეალურად ჩვენ გვაქვს ან $4+4$, ან $5+3$; მაშასადამე, გამოთქმა „რამარცვლიანი“ უკვე გულისმობს გარკვეულ აბსტრაგირებას, კერძოდ $4+4$ რეალობიდან, $5+3$ რეალობიდან, $(3+0) + (3+2)$ რეალობიდან (მათთვის დამახასიათებელი სტრუქტურული თვისებებიდან, რაც ერთეულთა სიგრძეებში, შემადგენელთა მატერიაში, გასაყარის ადვილებში გამოიხატება), და საერთო ნიშნის — სტრიქონში (ან ნახევარსტრიქონში) მარცვალთა რაოდენობის — განზოგადებას. ასევე ჩვენ რეალურად გვაქვს არა, ვთქვათ, ამარცვლანი ოდენობა, არამედ $5+5$, ან $(4+0) + (4+2)$, ან $(3+3) + (3+1)$ და ა. შ. მაშასადამე, გარკვეული აბსტრაგირების მომენტი გვაქვს ქართულ ლექსის მეტრიც, რომელიც თავისთავად რიტმთა რეალურ თვისებებზეა დამყარებული.

მაგრამ ამჯერად ჩვენთვის მთავარი შემდეგია. თუ, როგორც ზემოთ ითქვა, კონკრეტულ რიტმულ რეალიზაციებში ჩვენ შეგვიძლია ვნახოთ ტიპოლოგიურად მსგავსი ფორმები და მათთვის საერთო ნიშნებით შევექმნათ სქემა-მეტრი, — მაშინ ჩვენ, პირველ რიგში, უნდა დავადგინოთ ობიექტური კრიტერიუმი ფორმების სტრუქტურული სიახლოვის განსასაზღვრად. ასეთი კრიტერიუმი არსებობს, ეს არის განსხვავებული რიტმული აგებულების სტრიქონების (ან ნახევარსტრიქონების) ერთმანეთის უშუალოდ გვერდით ხმარების შესაძლებლობა ან გამორიცხულობა, რაც გამოავლენს რიტმული მონაკვეთების სტრუქტურულ ნიშანს და სიახლოვეს. ამისი შემოწმება, ვეფხისტყაოსნის დაბალი და მაღალი შაირისათვის, შეიძლება ამ და სხვა აგებულებების პეტერომეტრულ სტროფებში მონაწილეობის ანალიზით. ჩვენ, შედეგად, ვნახავთ, რომ სტრუქტურული სიახლოვე განისაზღვრება არა მარცვალთა ერთი და იმავე რაოდენობით, არამედ ერთი და იმავე გასაყართ. აგებულება $5+3$ (დაბალი შაირის ორწევრედი) ქართულ ლექსში იტანს მეზობლობას $5+5$ -თან, $5+4$ -თან, $5+2$ -თან, $5+1$ -თან, $5+0$ -თან, მაგრამ ვერ იტანს $4+4$ -თან, $4+3$ -თან, $4+2$ -თან, $4+1$ -თან, $4+0$ -თან; ასევე მარკირებულია $4+4$ -ის მეზობლობა $4+x$ -თან: $4+4/4+3$, $4+4/4+2$, $4+4/4+1$, $4+4/4+0$; მაგრამ არ შეიძლება $4+4/5+5$, $4+4/5+4$, $4+4/5+2$ და ა. შ. როგორც ზემოთ ვნახეთ, სტრუქტურულად ერთმანეთთან ახლოს



დგანან ისეთი ორწევრიანი აგებულებები, რომელთაც ერთი და იგივე პირველი შემადგენელი აქვთ, ანუ რომელთაც გასაყარი ორ შემადგენელს შორის ერთსა და იმავე ადგილზე აქვთ. ამიტომ $5+3$ და $4+4$ (დაბალი და მაღალი შაირი) არ შეიძლება ერთ მეტრს ქმნიდნენ, ისინი სხვადასხვა მეტრის წარმომადგენლები არიან (მიუხედავად იმისა, რომ ერთი და იგივე სილაბური სიგრძე აქვთ, ან სწორედ იმიტომ, რომ ერთი და იგივე სილაბური სიგრძე აქვთ, ვინაიდან ამის გამო სხვადასხვა გასაყარი აქვთ); ერთ მეტრს შეიძლება ქმნიდნენ (ვმსჯელობთ მხოლოდ თეორიულად) $5+5$, $5+4$, $5+3$, $5+2$ და ა. შ., ასევე $4+4$, $4+3$, $4+2$ და ა. შ. (მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა სილაბური სიგრძე აქვთ, ან სწორედ იმიტომ, რომ სხვადასხვა სილაბური სიგრძე აქვთ, ვინაიდან ამის გამო არსებობს შესაძლებლობა ჰქონდეთ ერთი და იგივე გასაყარი).

ახლა ვნახოთ მეტრებისა და რიტმების ინტერპრეტაციის რა შესაძლებლობები არსებობს ქართულ ლექსში.

1. მეტრებს წარმოადგენენ $5+x$, $4+x$, $3+x$ (სიმარტივისათვის ამჯერად ვიღებთ ისეთ შემთხვევებს, როდესაც სტრიქონი ერთი ორწევრედისგან შედგება — სტრიქონი, როგორც ერთეული, მატერიალურად უდრის ორწევრედს). მაშინ $5+x$ მეტრის რიტმები იქნება: $5+5$, $5+4$, $5+3$, $5+2$, $5+1$, $5+0$ (საერთო თვისება: გასაყარი 5 მარცვლის შემდეგ, ან — პირველი წევრი 5-მარცვლიანია). $4+x$ მეტრი რეალიზდება შემდეგი რიტმების სახით: $4+4$, $4+3$, $4+2$, $4+1$, $4+0$ (საერთო ნიშანი: გასაყარი 4 მარცვლის შემდეგ, ან — პირველი წევრი 4-მარცვლიანია). $3+x$ მეტრის რიტმები იქნება: $3+3$, $3+2$, $3+1$, $3+0$ (საერთო ნიშანი: გასაყარი 3 მარცვლის შემდეგ, ან — პირველი წევრი სამმარცვლიანია).

თუ სტრიქონი ორი ორწევრედისგან შედგება, მაშინაც სამი მეტრი გვექნება: $(5+x)+(5+x)$, $(4+x)+(4+x)$, $(3+x)+(3+x)$. პირველი მეტრის რიტმებია: $((5+5)+(5+5)$, $(5+5)+(5+2)$, $(5+3)+(5+3)$ და ა. შ. მეორის — $(4+4)+(4+4)$, $(4+4)+(4+3)$, $(4+3)+(4+3)$ და ა. შ. მესამის — $(3+3)+(3+3)$, $(3+3)+(3+2)$ და ა. შ. — ორი ორწევრედისგან აგებული სტრიქონების 225 თეორიული შესაძლებლობა პირველი და მეორე შემადგენლის სიგრძეთა მიმართების წესს, ერთნაირგასაყარიანი ორწევრედების წესს (და ზოგ სხვას) დაჰყავს 50-მდე.



მაგრამ ამგვარი ინტერპრეტაცია ნაკლებად მისაღები ჩანს; ვინაიდან: ა) მეტრი უკიდურესად აბსტრაქტული ფორმის სახეს იღებს; ბ) რიტმშიც ვხედავთ აბსტრაგირების გარკვეულ მომენტს, რადგანაც $5+5$ იქნება ეს, $4+4$, თუ სხვა ფორმა, თავის შივნით აგრეთვე გვიჩვენებს სხვადასხვა კონკრეტულ რეალიზაციებს; გ) ამ რეალიზაციების ჩათვლით, „რეალურიდან“ „იდეალურამდე“ სამსაფეხურიანი გზა გვაქვს, რომელშიც რიტმი არ არის პირველ საფეხურზე, ხოლო მეტრი — მეორეზე.

2. ეს სამსაფეხურიანი სხვაობა, როგორც ჩანს, ფაქტია კონკრეტულ ფორმებსა და კონკრეტულ საერთო ნიშნებზე დამყარებულ ზოგად ფორმებს შორის რეალურისა და იდეალურის მიხედვით.

ამიტომ მისაღები ჩანს ასეთი ინტერპრეტაცია.

$5+x$, $4+x$, $3+x$ წარმოადგენენ მეტრთა კლასებს. მაშინ გვაქვს: მეტრთა კლასი $5+x$, მეტრები — $5+5$, $5+4$, $5+3$, $5+2$, $5+1$, $5+0$; მეტრთა კლასი $4+x$, მეტრები — $4+4$, $4+3$, $4+2$, $4+1$, $4+0$; მეტრთა კლასი $3+x$, მეტრები — $3+3$, $3+2$, $3+1$, $3+0$.

მეტრთა კლასების არსებობა იმას ნიშნავს, რომ თითოეულ კლასში შემავალი მეტრები ერთმანეთის ჰომოგენურნი არიან, ხოლო სხვადასხვა კლასის წარმომადგენელი მეტრები — ჰეტეროგენულნი.

თუ მეტრს განსაზღვრავს სტრიქონი ან ორწევრედი, როგორც განმეორებადი მონაკვეთი, მაშინ ჩვენ გვექნება მეტრები: ა) $5+5$, $5+4$, $5+3$ და ა. შ.; $4+4$, $4+3$, $4+2$ და ა. შ.; $3+3$ და ა. შ.; ბ) $(5+5)+(5+5)$, $(5+5)+(5+2)$, $(5+3)+(5+3)$ და ა. შ.; $(4+4)+(4+4)$, $(4+4)+(4+3)$, $(4+2)+(4+2)$ და ა. შ.; $(3+3)+(3+3)$, $(3+3)+(3+2)$ და ა. შ.; გ) $(5+5)+(5+0)$, $(5+4)+(5+0)$, $(5+0)+(5+2)$ და ა. შ.; $(4+0)+(4+3)$, $(4+0)+(4+2)$ და ა. შ.; $(3+3)+(3+0)$, $(3+0)+(3+2)$ და ა. შ.;

როდესაც მეტრს განსაზღვრავს ორსტრიქონედი, როგორც განმეორებადი ერთეული, მაშინ გვექნება მეტრები: ა) $5+5/5+3$, $5+5/5+2$ და ა. შ.; $4+4/4+3$, $4+4/4+2$ და ა. შ.; $3+3/3+1$ და ა. შ.; ბ) $(5+5)+(5+5)/(5+5)+(5+2)$ და ა. შ.; $(4+4)+(4+4)/(4+4)+(4+3)$, $(4+4)+(4+3)/(4+3)+(4+3)$, $(4+4)+(4+3)/(4+4)+(4+2)$ და ა. შ.

როდესაც მეტრს განსაზღვრავს სტროფი, როგორც განმეორე-



ბადი ერთეული, მაშინ შესაძლებელია მეტრები: $5 + 5/5 + 5/5 + 5/5$ და ა. შ.; $4 + 4/4 + 4/4 + 4/4 + 2$ და ა. შ.

3. აღწერის გამარტივების მიზნით, ზემოთ, მეორე პუნქტში, წარმოდგენილ ინტერპრეტაციას მიზანშეწონილია შემდეგი სახე მიკცის.

მეტრს განსაზღვრავდეს სტრიქონი. მაშინ ზემოთ მოცემული აღწერა რჩება ძალაში, ოღონდ ის შემთხვევები, როდესაც განმეორებადი მონაკვეთის როლში გვაქვს ორსტრიქონედი, ან სტროფი — $5 + 5/5 + 2$ ან $5 + 5/5 + 5/5 + 5/5 + 3$ ტიპისანი — აღიწერებთან როგორც პოლიმეტრული (ერთზე მეტი მეტრის გაერთიანება, ჩვენს შემთხვევაში — ორმეტრიანი) სქემის წარმომადგენლები.

აღწერაში მეტრის განმსაზღვრელ მონაკვეთად სტრიქონის დაშვება არ ნიშნავს უარყოფას ზემოთ ჩამოყალიბებული დებულებისა იმის შესახებ, რომ მეტრის სტრუქტურული საბის განმსაზღვრელ მონაკვეთს წარმოადგენს ან პირველი დონის ერთეული — ორწევრედი, ან მეორე დონისა — სტრიქონი, ან მესამე დონისა — ორსტრიქონედი, ან მეოთხე დონისა — სტროფი; ეს დებულება ძალაში რჩება. $5 + 5/5 + 2$ -ის შემთხვევაში, მაგალითად, მეტრს განსაზღვრავს ორსტრიქონედი, მაგრამ აღწერის პოზიციებიდან ჩვენ გამოვყოფთ სტრიქონს, ხოლო განმეორებად და განმსაზღვრელ მონაკვეთს (რომელიც წარმოადგენს ორსტრიქონედს) ვუწოდებთ ორმეტრიანს; ეს პოლიმეტრულობა ორმეტრიანობის სახით წარმოადგენს სწორედ მოცემული მეტრის სპეციფიკას (განმეორებადი მონაკვეთი ორსტრიქონედია), შედარებით, ვთქვათ, $5 + 5$ სტრიქონზე აგებულ მეტრთან, რომელშიც გაძნეორებადი მონაკვეთი წარმოადგენს სტრიქონს.

ამრიგად, ჩვენ გვაქვს სალექსო მეტყველების დასრულებული მონაკვეთები — ლექსითი ნაწარმოებები, აგებულნი ა) მეტრით, რომელიც ემყარება ერთ სტრიქონს, ბ) მეტრით, რომელიც ემყარება სხვადასხვა სქემის სტრიქონებს, ძირითადად — ორს. მეორე შემთხვევას აქვს შემდეგი ვარიანტები. 1) პოლიმეტრული ნაწარმოებები აგებულნი არიან პოპოგენურ მეტრებზე, რომლებიც მეზობლობენ ან სტროფის ფარგლებში (უფრო ზუსტად, ორსტრიქონედში, მაგ., $5 + 5/5 + 2$, ან სტროფში, მაგ., $5 + 5/5 + 5/5 + 5/5 + 3$), ან ლექსითი ნაწარმოების ფარგლებში — სტროფების სახით (მაგალი-



თად, $5+5+5+5$ სტრიქონებისგან აგებული სტროფებისა და $5+4+5$ სტრიქონებისგან აგებული სტროფების მონაცვლეობა (ლექსში); ბ) პოლიმეტრული ნაწარმოებები აგებულნი არიან ჰეტეროგენულ მეტრებზე; ეს შემთხვევა იშვიათად რეალიზდება, თუმცა ჩვენ გვაქვს რუსთველური ლექსი, რომელიც ჰეტეროგენული $4+4+4+4$ (მაღალი შაირი) და $5+3+5+3$ (დაბალი შაირი), სტრიქონებისგან აგებული სტროფების მონაცვლეობაზეა აგებული: გარდა ამისა, ზოგჯერ ასეთი პოლიმეტრული ნიმუშები თანამედროვე ლექსშიც გამოჩნდება ხოლმე; XVIII ს-ში შეიძლება აღმოვაჩინოთ ცდები ჰეტეროგენული მეტრების ერთ სტროფში მოქცევისა. (საერთოდ, როგორც ჩანს, ქართული ლექსის პოზიციებიდან მიზანშეწონილია პოლიმეტრული ვუწოდოთ პოპოგენურ მეტრებზე დამყარებულ ლექსს, ხოლო ჰეტერომეტრული — ჰეტეროგენულ მეტრებზე დამყარებულს).

რა იქნება ასეთი ინტერპრეტაციისას რიტმი, ანუ ის სახე, რომლითაც წარმოდგება მეტრი სალექსო მეტყველების დასრულებულ მონაკვეთში? რიტმი იქნება თითოეულ სტრიქონში წარმოდგენილი კონკრეტული სურათი, დამყარებული ორწევრედთა რეალურ გაფორმებაზე. გავიხსენოთ ზემოთ თქმული იმის შესახებ, რომ მეტრი განისაზღვრება როშელიმე ერთულის გამეორებაში, ხოლო განმეორებადი მონაკვეთის ზოგად სტრუქტურას განსაზღვრავს ორწევრედთა შეფუძნარით თქმულს რიტმის შესახებ: რიტმს განსაზღვრავს ორწევრედთა რეალური გაფორმება. ეს იმას ნიშნავს, რომ რიტმი არ „ცვლის“ ერთეულებს, მათ მიმართებებს, წარმოქმნილ რიტმულ მონაკვეთს, მის პრინციპულ სტრუქტურას, აგრეთვე ორწევრედთა შერჩევას მათი ზოგადი სტრუქტურის განსაზღვრის პოზიციებიდან; რიტმი „ცვლის“ და აფორმებს, კონკრეტულ სახეს აძლევს მხოლოდ ორწევრედს სიტყვიერი გაფორმების დონეზე.

ამგვარად, რიტმი არის თითოეულ სტრიქონში წარმოდგენილი სურათი, დამყარებული ორწევრედთა რეალურ გაფორმებაზე, კერძოდ: 1. იმაზე, თუ რით არის წარმოდგენილი ორწევრედი ან ორწევრედები — ძირითადი სახეობით, თუ ალტერნანტით, რაც ორი ორწევრედისგან აგებული მონაკვეთებისთვის გვაძლევს შემდეგ კომბინაციებს: ა) ძირითადი სახეობა + ძირითადი სახეობა (ერთკვათ, $5+3$ და $3+5$), ბ) ძირითადი სახეობა + ალტერნანტი ($5+3$ და



3+5), გ) ალტერნანტი + ალტერნანტი (3+5 და 3+5) ალტერნანტი + ძირითადი სახეობა (3+5 და 5+3). 2. იმაზე, თუ როგორ ფორმას იღებენ სიტყვიერი ვაფორმების დონეზე ორწევრედის შემადგენელი მუხლები; ვთქვათ, 5+5 (ორწევრედი, რომელიც ან ნახევარსტრიქონს წარმოადგენს, ან სტრიქონს) ქმნის გარკვეულ ვარიაციებს იმის მიხედვით, სეგმენტში 3+2 განლაგებაა სიტყვებისა, თუ 2+3 (უფრო გავრცელებული). 3. დაბოლოს, იმაზე, მეტრული სქემის სახე ზუსტადაა დაცული რეალიზებისას, თუ — გარკვეული პოზიციებიდან დარღვეულია. ამ, მესამე, პუნქტზე ოდნავ უფრო დაწვრილებით უნდა შევიჩერდეთ.

მეტრი რიტმულ ვარიაციებად რეალიზებისას ხანდახან გვიჩვენებს ზოგ ისეთ ფორმას, რომელიც ერთეულთა აგების სტრუქტურულ წესებს არღვევს, ეს კერძოდ ეხება ორწევრედს (როგორც ჩანს, სიტყვა — დარღვევა მაინც ბრჭყალებში უნდა ჩაისვას).

ვიდრე ვაჩვენებდეთ ფაქტობრივ სურათს, უნდა ჩამოვყალიბოთ შემდეგი წესი: რიტმულ ვარიაციებად რეალიზაციისას „დარღვევები“ გამოჩნდებიან ისეთ ვითარებაში, როდესაც მთელ მოცემულ ლექსით ნაწარმოებში მეტრის სახე განსაზღვრულია, ახსნილია, ე. ი. „დარღვევის“ შემცველი სტრიქონი ან სხვა სიგრძის მონაკვეთი წარმოდგენილია „სწორი“ ფორმების ფონზე ძალზე იშვიათ და ერთეულ — გარკვეული მოდერნიზაციების ამსახველ — შემთხვევებში შეიძლება გვქონდეს ნაწარმოები, რომლის უმეტესი ნაწილი (ან მთლიანად ნაწარმოები — კიდევ უფრო გამოჩვეულის შემთხვევებში) „დარღვევის“ შემცველ ფორმებზეა აგებული, მაგრამ ამ დროსაც პრინციპულად იგივე მექანიზმი მოქმედებს: „სწორი“ ფორმები, თუ ისინი მოცემულ ტექსტში ნაკლებად არიან წარმოდგენილი (ან სულ არ არიან) მაინც მოქმედებენ განმსაზღვრელი ძალით ზოგადი პოზიციების ვითარებიდან (უნდა გავიმეოროთ, რომ ასეთი შემთხვევები იშვიათია).

„დარღვევების“ შემცველი შემთხვევები, რომლებიც გარკვეულ რიტმულ ვარიაციებს ქმნიან, ორ ძირითად ჯგუფში ერთიანდებიან.

1. ენობრივი საზღვრები სიტყვებს შორის არ ემთხვევა ორწევრედში რიტმულ გასაყარს. ლაპარაკია, რა თქმა უნდა, არა ორწევრედის რიტმული გასაყარის მოშლაზე, არამედ იმაზე, რომ ამ, მოცემულ, ადგილზე არ გვაქვს ენობრივი სიტყვათგასაყარი, მაგრამ



ლექსის მოცემული ერთეულის, ორწევრედის, რიტმული მთელი მეტრული სქემის მიხედვით, მოქმედებს. არსებობს შემდეგი ძირითადი შემთხვევები.

1) ენობრივი სიტყვაგასაყარი არ ემთხვევა რიტმულს ისე, რომ იგი მასთან შედარებით გადაწეულია მარცხნივ ერთი მარცვლით. განსაკუთრებით ხშირია 4+3 მეტრულ სქემაში 3+4 სიტყვიერი გაფორმების გამოჩენა: „თქვა მისმა: „მე თქვენგან/დაბმულვარ, ისე ვარ-და“ (3+4) — ბესიკი; ასევე — 3+3 ორწევრედის ადგილზე 2+4 გაფორმების გამოჩენა: „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ (2+4) — გ. ტაბიძე; ასეთი შემთხვევის მაგალითია 5+3-ში 4+4 გაფორმების გამოჩენა, რაც საკმაოდ ხშირად შეიძლება აღმოვაჩინოთ, და სხვ. (რომ მართლაც სიტყვათგასაყარისა და რიტმული გასაყარის არდამთხვევასთან გვაქვს საქმე — მათ შორის მანძილი ერთი მარცვალია, და არა რიტმული გასაყარის გადაწევისთან ერთი მარცვლით, ეს თვალსაჩინოდ გამოჩნდება, თუ, მაგალითად, 3+3-ზე აგებული ლექსიდან, ვთქვათ „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, სიტყვიერ გაფორმებას 2+4 „გრძელი პერგამენტი“ გადავიტანთ ლექსში, ვთქვათ „მზეო თიბათვისა“, რომელიც მთლიანად აგებულია 4+2 ორწევრედის 2+4 ალტერნანტზე; ჩვენ ადვილად ვნახავთ, რომ 2+4 „გრძელი პერგამენტი“ სულ სხვა რიტმული აგებულებაა, როდესაც იგი წარმოადგენს 2+4 ორწევრიან კომბინაციაზე დამყარებული ლექსის წევრს, და — სულ სხვა, როდესაც 3+3 კომბინაციაზე დამყარებული ლექსის წევრს).

2) სიტყვებს შორის ენობრივი საზღვარი რიტმულ გასაყართან შედარებით გადაწეულია უკან, მარცხნივ სამი მარცვლით. ეს არის უიშვიათესი შემთხვევები, რამდენიმეჯერ გამოვლენილი, მაგალითად, დაბალი შაირის სტრიქონში, როდესაც 5+3 ორწევრედი სიტყვიერად გაფორმებულია როგორც 2+6: „მან უთხრა: ფრიდონ ხელმწიფე, მეფე მულღაზანზარისა“ — რუსთველი; გვხვდება დღევანდელ ნიმუშებშიც, მაგალითად, 4+2 ორწევრედში — გაფორმება 1+5.

3) ენობრივი საზღვარი არ ემთხვევა რიტმულს ისე, რომ იგი მასთან შედარებით გადაწეულია წინ, მარჯვნივ, ძირითადად — ერთი მარცვლით.

მაღალი შაირის სტრიქონში (4+4)+(4+4) — სიტყვიერი გა-



ფორმება $(5+3) + (4+4)$: „იგი მპყრობელი ხელმწიფე $(5+3)$ საზღვარსა მიღებულა, / დიდებულთა პირი სისხლით, ტანი შავად მიღებულა“. — თეიმურაზ I; ან — $(4+4) + (5+3)$: „პატრონისა ბრძანებაზედ მონანი შალ გააქცია. / ხამს იცოდეს ყველა რამე, ვინ არის კარგი კაცია $(5+3)$ — არჩილი; იგივე ვითარება შეიძლება შეგხვდეს რვაპარცვლიან სტრიქონში, როდესაც $4+4$ მეტრული სახე გაფორმებულია როგორც $5+3$, მაგალითად, აკაკის ზოგ ლექსში: „დეე მისთვის გავდარიბდეთ, / ზურგს მოვიდეთ საწყლის გუდა; პათიოსან ღარიბს რით სჯობს / გამდიდრებული იუდა?“ $(5+3)$.

გაფორმება $5+2$ — ორწევრედში $4+3$. მაგალითად, აკაკის „ციცი-ნათელაში“: „აბრეშუმის პეპელა, / ფუტკარი და წურბელა, / მენხედ სარგებლიანი / მენ გენაცვალოს ყველა“ / ბოლო სტრიქონში გვაქვს $5+2$ — უფრო ზუსტად $1+4+2$ — სიტყვიერი გაფორმება); იგივე შემთხვევაა $(4+0) + (4+3)$ სტრიქონში, როდესაც გვაქვს გაფორმება $(4+0) + (5+2)$, მაგალითად, პირველი სტრიქონი ბარათაშვილის „ჩვილის“ შემდეგ სტროფში: „მის სოფელი უზრუნველობით მენობს, / გარდა დედის აღერისას არას ჰკრძნობს, / ნებციგრობით და დიმილით სულდგმულობს, / ყოველსავე შეუპოვრად მჭკრეტელობს“, იგივე — „სული ობოლიში“ და სხვ.

გამონაკლის შემთხვევებში რიტმული გასაყარის ადგილსა და ენობრივ სიტყვათგასაყარს შორის სხვაობა ორი მარცვლითაც შეიძლება იყოს, მაგალითად, $4+4/2+6$ მეტრულ ფორმაში $6+2$ გაფორმების გამოჩენა ზოგ თანამედროვე ნიმუშში: „სასწაულებრივი ძალის / პირველყოფილების მლოცველს / ყოვლისმწყალობელმა წყალის / სიღრმე, გამძლეობა მოგცეს“ — ოთ. ჭელიძე და სხვ.

4) ორწევრედის ფარგლებში სიტყვათგასაყარი არ გვაქვს. მაგალითად, ა. კალანდაძის ლექსში „განა ნუშის ტოტი“, რომლის სტრიქონები აგებულია $4+2/2+4$ ორწევრედზე, ერთხელ სტრიქონი წარმოადგენს ერთსიტყვიან ფორმას: „ლურჯი ქერუბინი / დგას საყვირთა ხმობად / უსასრულობისკენ... / ისიც... ისე ობლად“. ასეთივე რიგის შემთხვევები შეიძლება უფრო ადრეც აღმოვაჩინოთ: გურამიშვილის ერთი ლექსი, კერძოდ, $(4+4) + (4+2)$ სტრუქტურის სტრიქონებში ყოველთვის ერთ სიტყვად გაფორმებულ $4+2$ -ებს შეიცავს: „ყრძავ, გონება უგუნური აგონიარეო, / თავს ნუ გახდი უღონოდა, აღონიარეო“ და სხვ.



2. მეტრული სქემით ნაგულისხმევი სიგრძეები ერთეულში ერთმანეთს შემაღვენლებისა გაზრდილია, ან დამოკლებული. ამ პუნქტში ფაქტიურად შემოდის დამატება ან მოკლება ა) მარცვლის ან მარცვლებისა, ბ) სეგმენტისა, გ) რომელიმე რიტმული ერთეულისა.

1) სეგმენტის გაზრდა — სეგმენტისთვის ერთი მარცვლის დამატება. ემატება ორწევრედის პირველ შემადგენელ მუხლსაც, მეორესაც.

პირველი მუხლის შემთხვევაში განსაკუთრებით გავრცელებულია 5-მარცვლიანის ადგილზე 6-მარცვლიანის გამოჩენა.

სტრიქონს $(5+3)+(5+3)$ ენაცვლება $(6+3)+(5+3)$ ან $(5+3)(6+3)$: „ხევაშიადთ თქმასა მრავალთან დაჰკმობენ ბრძენთა დასები, /სადაცა ვლე ვერცად ვნახე $(6+3)$ საიღუმლოთა მფასები“ — საბა, „ლევენდებში და ფაფრებში გახვეულია კოლხეთი, /ეს მხარე სულ სხვა მხარეა, ღმერთო დიდებულო, მოხედე $(6+3)$ — შ. ნიშნიანიძე;

სტრიქონს $(5+4)+(5+0)$ ენაცვლება $(6+4+(5+0))$: „ამ საღაძოწი განისვენებს შშვიდი სინათლე/სავსე უდიდეს მწუხარებით და სიყვარულით./ამ წიგნის ფურცლებში დაჰქრის მისი $6+4$ სასახლის ლახდი“ — გ. ტაბიძე;

სტრიქონს $5+5$ ენაცვლება $6+5$: „თუ ბრძოლა არ არის ამბოებით, $(6+5)$ /მათ ენატრებათ ისევე ძველი/ფანტასტიური საღამოები./„ვიგონებ, ველი.“ — გ. ტაბიძე. ასევე სტრიქონს $5+4$ ენაცვლება $6+4$ და სხვ.

რა თქმა უნდა, მხოლოდ 5-მარცვლიანი მუხლის 6-მარცვლიანით შეცვლასთან არ გვაქვს საქმე:

სტრიქონს $4+4$ ენაცვლება $5+4$: „ეგ კი არადა, სისხლის მთქვარ: $(5+4)$ /წიგნს დაედებ და დაეიქადებ —/მე რომ ვარ, მე რომ მე ვარ, /თხზვას წიგნისას არ ვიკადრებ“. — მ. ლებანიძე;

სტრიქონს $4+3$ ენაცვლება $5+3$: „კუბოზე ჭრაქი გინთია $(5+3)$ / არა როგორც დამხრჩვალი. —/სახრჩობელას ჰკიღია/ჩანგი, როგორც ხანჯალი.“ — მ. ლებანიძე.

სტრიქონს $4+2$ ენაცვლება $5+2$: „არაფერი! არწიოს/მოგონება ლურჯი./თავიანდებით გასწიოს/წუთისოფლის ხნულში —/სასაფლაოთი გულში“ $(5+2)$ — მ. ლებანიძე და ა. შ.

მეორე სეგმენტში მარცვლის დამატების ნიმუშები:



$(4+4) + (4+4)$ -ის ადგილზე — $(4+5) + (4+4)$: „ალიონი, ლისა მსგავსი $(4+5)$, ოქროს კლიტით გა-ცა-ესნა“. — საბა;

$(5+3) + (5+3)$ სტრიქონის ადგილზე — $(5+3) + (5+4)$: „მაღლობელი ვარ, შენი ვარ, ჩემო დედულო და მამულო $(5+4)$, მაგ მწარე კვალმა მატროს, მაგ მწვანე კვამლმა გამმუტროს“. — შ. ნიშნიანიძე;

$(3+3) + (3+3)$ სტრიქონის ადგილზე — $(3+3) + (3+4)$: „დიკნისის გძირივით ცეცხლთან ჩაფიქრება../ღამეა, საცაა სანთელი ჩამიქრება $(3+4)$ “ — გ. ტაბიძე; ან — $(3+4) + (3+3)$: „ერთ დილას ბავშვებმა ცისკიდურს ვახედეს:/იწიელეს რაკეტებმა $(3+4)$ ლაქვარდი ვაკვეთეს“. — მ. ლებანიძე.

$(5+4) + (5+0)$ სტრიქონის ადგილზე — $(5+5) + (5+0)$: „ადექ ბულბულო, ვარდის სიტყვით მებაღე ნახე,/თუ წყრომით იყოს, თავი მოიკალ $(5+5)$, კარს დაენარხე“. — ბესიკი;

$5+5$ -ის ადგილზე — $5+6$: „ააჭიატებს წითელი მზე და/ლურჯი თზონი კახაშბლის კენწეროს $(5+6)$ “ — მ. ლებანიძე;

$4+4$ -ის ადგილზე — $4+5$: „ამიტომაც ხუთივე ჭიქას $(4+5)$,/ — სიტყვა თუ ვთქვა, ენა გახმეს“. — მ. ლებანიძე;

$4+2/2+4$ -ის ადგილზე — $4+3/2+5$: „ყოველივე საგანს/ეში-ნია,/სცივა და გადანაქანს $(2+5)$ /ტყეში ნიაგს“. გ. ტაბიძე. და ა. შ.

შეიძლება დაემატოს ორსავე მუხლს. მაგალითად, $4+4$ -ის ადგილზე — $5+5$: „წერს: არ ვამბობ, რომ ერთი ვარ!"/წერს: „რამეთუ ვლექსობ,/მამასადამე, პოეტი ვარ!“ და $5+5$ /იწვე დასძენს: „ეგზომ“. — მ. ლებანიძე.

შეიძლება შეგვხვდეს დამატება ერთზე მეტი მარცვლისაც. მაგალითად, $7+5$ სტრიქონი — $5+5$ -ის ადგილზე: „ჩემს გალაკტიონს შე გკითხე ერთხელ/(ის მთვრალი იყო, როგორც ყოველთვის):/ — ბატონო გალაკტიონ, ოქვენ პირველი ხართ. $(7+5)$ /დაგვისახელებ მეორე პოეტი“. — მ. ლებანიძე.

2) სეგმენტის დამოკლება — სეგმენტისთვის მარცვლის დაკლება. აკლდება პირველ სეგმენტსაც, მეორესაც.

პირველ სეგმენტში: $(5+4) + (5+0)$ სტრიქონის ადგილზე — $(4+4) + (5+0)$: „მე დავემალე კვლავ, გავექცე ჩემს მბრწყინავ ცთომილს./ასე დიდებულს ლამაზ ცას და ქვეყანას შორის,/და დავინთქა იმ უძირო სიცარიელეს“. $(4+4) + (5+0)$ — ა. კალანდაძე;



ახ — $(5+4) + (4+0)$: „მე რა ვიცოდი, თუ სწყუროდა პატარა-ქალს“
 $(5+4) + (4+0)$ /ნაყენი დამრჩა მშვენიერი პატარა ფური“. — მ. ლე-
 ბანიძე;

5+5-ის ადგილზე — 4+5: „თან დაგიმარხავს, როგორც მარგა-
 ლიტს./ჩემი გულის მღუმარე ფსკერი $(4+5)$ “ — ა. კალანდაძე,

4+3-ის ადგილზე — 3+3: „ვარსკვლავები ბზუიან/იდუმალს,
 იდუმალს, $(3+3)$ /გვპირდებიან, სტყუიან.../მშვიდობას, მშვიდო-
 ბას“. — მ. ლებანიძე.

4+2/2+4-ის ადგილზე — 3+2/1+4: ყოველივე საგანს/ადგილი
 აქვს, თვითნაივთავანს $(1+4)$, ბილიკს“. — გ. ტაბიძე (აქვე, ბო-
 ლო სტრიქონში, 4+0-ის ადგილზე გვაქვს 2+0) და სხვ.

მეორე სეგმენტში: $(5+5) + (5+0)$ -ის ადგილზე — $(5+4) +$
 $(5+0)$: „შრომანთა შლილნი, ყარამფილნი, შგენით ზვაობენ, $(5+4)$
 + $(5+0)$ /თვალნი ლამაზად ეშყის სიმდიდრით მიმოარობენ,/სუმბულ-
 ვინამო, ვარ-ცვარ-მინამო, მჭკრეტნი ხარობენ,/ვფიცავ, იგ მზეა.
 ერში და ღია მაზედ დარობენ“. — ბესიკი;

$(3+3) + (3+3)$ -ის ადგილზე — $(3+2) + (3+3)$: „არიან კაცნი
 $(3+2)$ — მცხოვრებნი წარსულით, არიან კაცნი — მცხოვრებნი აწ-
 მყოთი; მომავლის ოცნებით მე ვიყავ ჯვარცმული,/კოშკებს მომავ-
 ლისას ვშლიდი და ვაწყობდი“. — მ. ლებანიძე. და სხვ.

პირველი სეგმენტშიც და მეორეშიც შეიძლება იშვიათად შე-
 გვხვდეს დამოკლება ერთზე მეტი მარცვლით. მაგალითად, $(5+5) +$
 $(5+5)$ -ის ადგილზე საბა ერთხელ ხმარობს $(5+3) + (5+5)$ -ს: „ძლი-
 ერებისა წინ დიდად $(5+3)$ მოღვაწეთ ხალხნი გამოჩნდე-
 ბიან,/პატიოსნების შესამოსელი სიწმინდის ტანთა მისგან შგენიან“:
 4+3-ის ადგილზე ნახმარია 2+3: „მიპასუხებს მეგობარი/ყურზე
 ტუჩის დადებით:/დაგვიმარცხეს მეომარი,/ჭურში ბრძანდებით“
 $(2+3)$ — მ. ლებანიძე და სხვ.

3) ორწევრედის ადგილზე მოკლე მონაკვეთი რიტმული გასაყა-
 რის გარეშე.

ეს არის ძალზე იშვიათი შემთხვევა. ნიმუში: „ღონ ჟუანი საყდრი-
 სთვის ცდებოდეს!/ეპისკოპოსი ბარდელში დადიოდეს!/ბარემ ესეც
 ითქვას, ესეთიც ხდებოდეს, —/სამშობლო ხელთ ებყრას ბობოლას
 ათიოდეს!“ — მ. ლებანიძე. ლექსში ყველა სტროფის სტრუქტურაა
 — $(3+3) + (3+3)/(3+3) + (3+4)/(3+3) + (3+3)/(3+3) + (3+4)$,



მოცემულ სტროფში კი, პირველ და მეორე სტრიქონებში, გვაქვს ერთგან — $4 + (3 + 3)$, მეორეგან — $5 + (3 + 4)$.

4) სეგმენტის დამატება.

გ. ტაბიძის „სასაფლაოში“ $(5 + 5) + (5 + 5)$ სტრუქტურის სტრიქონებია. პირველ სტრიქონში გვაქვს კიდევ ერთი 5-მარცვლიანი მუხლი, ჩამატებული ორ ათმარცვლედს შორის: „სარკოფაგიდან დგება მუმიო. რა სიხუმეა. ჰაერი ლურჯი აბრეშუმია“ (ლექსი შეიძლება განვიხილოთ აგრეთვე როგორც $5 + 5$ სტრიქონებისგან შემდგარი; ამ შემთხვევაშიც საქმე გვექნება ერთი სეგმენტის დამატებასთან), შემდეგ ბოლომდე — ჩვეულებრივი სტრიქონები: „ორხიდეები ეცემა ნილოსს, როს მხურვალეა ქვიშაზე კენესის, უნდა, რომ სული არ მიისილოს, უნდა სამარე ჰპოვოს რამზესის“ და ა. შ.

ხშირად გვხვდება ასეთი დამატება $(5 + 4) + (5 + 0)$ სტრიქონებისგან აგებულ ლექსებში. აქ შეიძლება გამოჩნდეს: $(5 + 5 + 4) + (5 + 0)$ სტრიქონი („წითელი კაცი მოახტა მერანს, გაიარა წითელი შარა“ — გ. ტაბიძე), $(5 + 4) + 5 + (5 + 0)$, $(5 + 4) + (5 + 5)$ და სხვ.

5) სეგმენტის დაკლება.

$(5 + 4) + (5 + 0)$ -ის ადგილზე — $4 + (5 + 0)$: „შენ გისმენ ისე, ვით მზე უსმენს ოკეანეებს/და ციმციმებ, ბრწყინავ მასავით“. — ა. კალანდაძე;

$4 + 3$ -ის ადგილზე — 3: „თოვს და ჯერს ველოდებით,/თოვს და „ვოლგა“ ბრმავდება,/ლიხის ქედზე ვბრკოლდებით,/თოვს, საძილედ ვსწორდებით—/დამდება“. — მ. ლებანიძე. და სხვ.

ყველა ჩამოთვლილი დამატება-დაკლების შემთხვევებში სტრიქონები არ ქმნიან დარღვეულ რიტმს, ან დესტრუქციულ ლექსს — როგორც ითქვას, ყველაფერი ეს ხდება „სწორი“ ფორმების ფონზე. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსში ერთ ან ერთზე მეტ ადგილზე „დარღვეული“ ფორმის გამოჩენა თავისთავად ქმნის შესაძლებლობას შეიქმნას ლექსი, რომელიც მთლიანად ასეთ ფორმაზე იქნება აგებული; ბუნებრივია, რომ ასეთი შესაძლებლობების რეალიზაციები მოიძებნება კიდევც, როგორც მოდერნისტული ნიმუშები.

ხელოვნება

კულტურული ცხოვრების ქრონიკა

□ □ □

კიდევ ერთხელ „ცისფერი მთების“ შესახებ

□

გიორგი ზვახარია

□

კინემატოგრაფის მასურებელზე ზემოქმედების განსაკუთრებული უნარი ჯერ კიდევ ძმები ლიუშიერების პირველ კინოსეანსზე გამოვლანდა. ეკრანზე მატარებლის გამოჩენამ შოკივით იმოქმედა ახალი ატრაქციონის სანახავად მოსულ ობივატელზე — შეწინებულ მასურებელი ცდილობდა სწრაფად დაეტოვებინა დარბაზი, როგორმე თავისთვის ეშველა... მას სჯეროდა, რომ ორთქლმავალი წუთი წუთზე გაარღვევდა ეკრანის საზღვრებს და „მასურებლის სივრცეში“ შემოიჭრებოდა.

ახალი ხელოვნება მიძინებული, თავის თავში ჩაკეტილი კაცის გამოთხიზლების საშუალებად იქცა. იმ კაცისა, რომელიც მოახლოებული პოლიტიკური, ეკონომიკური, მორალური ცვლილებების



შიშით, ცდილობდა თავალი დაეხუჭა, ჰესეს თქმისა არ იყოს — ეგონა ახალი თამაშები — ატრაქციონები და კროსვორდები, დაე-
ვწყყებინა ის, რაც მას ელოდა.

ახალი ხელოვნება თავად წარმოადგენდა ამ ატრაქციონს — „კროსვორდების ეპოქის“ პროდუქტს. თავდაპირველად მას მხოლოდ ობივატელთა გართობა ეკისრებოდა. მაგრამ დროთა განმავლობაში კინემატოგრაფს ახალი თვისებები აღმოუჩინეს.

ბნელ დარბაზში ეკრანული ხელოვნების ჰიპნოზურმა ჩემოქმედებამ ნათელი გახადა, რომ კინემატოგრაფს შეეძლო არა მარტო აღედგინა ერთობა ხელოვნებასა და მაყურებელს შორის, ესოდენ შესუსტებული „კროსვორდების ეპოქაში“, არამედ თვით მაყურებლის, ადამიანთა შორის კავშირის დამყარების უნარიც აღმოაჩინდა: ყველას ერთნაირი რეაქცია უჩნდებოდა, მაგალითად, ლიუმერების მატარებლის შემოსვლაზე.

ფილმის ყურება უნდა გადაქცეულიყო რიტუალად, ადამიანთა სულიერი შეკავშირების საშუალებად. ეკრანული სამყარო, რომელიც სარკისებურად იმეორებდა რეალურს, ქმნიდა ნაცნობი გარემოს ილუზიას. მაყურებელი ძალდაუტანებლად „შედიოდა“ ამ სამყაროში, უერთდებოდა ფილმის გმირებს, ტოვებდა საკუთარ თავს, იხსნებოდა სხვისთვის.

ვიზუალური ეკრანული ხელოვნების ამ თვისებამ მაყურებლის ექსტაზი გამოიწვია.

„ექს-სტაზის“ — საკუთარი თავიდან გამოსვლას ნიშნავს.

„ექს-სტაზის“ — აღმაფრენა...

კინემატოგრაფმა დაუბრუნა „კროსვორდების კაცს“ აღმაფრენის უნარი.

* * *

ელდარ შენგელიას „მერეკილებმა“ — ქრისტეფორემ და ერთაოზმა არა მარტო თავად გაარღვიეს საბყრობლის კარები, დროისა და სივრცის შემოსაზღვრულობიდან უსასრულობაში გავიდნენ, არამედ ჩვენც. — მაყურებელიც „აგვიყვანეს“ ამოებაზე მალა და იქიდან, უსაზღვროებიდან, დაგვანახეს ჩვენივე ბუნების სილამაზე და განუმეორებლობა.



ძნელი ყოფილა ამ საპყრობილიდან განთავისუფლება. ძნელი ყოფილა — იყო ის, ვინც ხარ, იყო სხვანაირი და „შერეკილი“ გერქვას. ძნელი ყოფილა საკუთარი თავიდან გამოსვლა და საკუთარი საპყრობილის დატოვება... საპყრობილისა, რომელიც აჩერებს განვითარებას, წინსვლას, მიწაზე ტოვებს აღმაფრენისთვის დაბადებულ ადამიანებს.

საპყრობილის მეტაფორა განუწყვეტლივ თავს იჩენს ელდარ შენგელაიას შემოქმედებაში. მონობას ნიშნავს დახავსებული ადათწესების დაცვა „მიქელაში“, მონობაა აგული ერისთავის უუნარობა, განთავისუფლდეს თავისი კლიენტების „შეკვეთებისგან“, გადალახოს „ნორმალური ცხოვრების“ ნორმები, მონობას, საკუთარ თავში ჩაეკეტვასა და უკიდურეს ეგოცენტრიზმს გულისხმობს პლატონ სამანიშვილის ამოი ზრუნვა საკუთარი სამყოფელის შესანარჩუნებლად, რაც საბოლოოდ ამ სამყოფელის დავიწროებითა და შემოფარგვლით სრულდება.

საკუთარ თავში ჩაეკეტვა ადამიანს სასაცილოსაც ხდის და ტრაგიკულსაც. ეს მისი ბრალიცაა და მისი ბედიც.

ასეთ ადამიანს დახმარება სჭირდება. ბიძგი სჭირდება, რათა ბოლოს და ბოლოს გაარღვიოს საპყრობილის კარები... გაარღვიოს საკუთარი „ეგო“ და აღმაფრენის ნეტარება იგრძნოს, შეიცნოს ის. რისთვისაც დაიბადა, გაჩნდა ამქვეყნად.

საპყრობილის მეტაფორას ქმნის ელდარ შენგელაია სცენარის ავტორ რეზო ჭეიშვილთან ერთად ფილმში „ცისფერი მთები ანუ დაუჭერებელი ამბავი“. ოღონდ, განსხვავებით აგული ერისთავისგან, რომელშიც ჯერ კიდევ ცოცხლობს საპყრობილის გარღვევის სურვილი, ჯერ კიდევ ცდილობს მიღებული „როლიდან“ გამოსვლას, „ცისფერი მთების“ გმირები — თბილისის რომელიღაც რედაქციის თანამშრომლები იმდენად შეგუებულან საპყრობილეში ცხოვრების რიტმს, იმდენად ჩართულან ამოცებაში, რომ საერთოდ ვეღარ გრძნობენ მოახლოებულ კატასტროფას, შენობის დანგრევის საფრთხეს.

რედაქციის თანამშრომლებს, როგორც ჩანს, დიდი ხანია „გაუნაწილებიათ“ თავიანთი როლები, უპოვიათ საქმე, რომელიც კვლავ ჰესეს „კროსვორდების ამოხსნასა“ და „ფელეტონებით გატაცებას“ ჰვაეს: ერთი თანამშრომელი განუწყვეტლივ ფრანგულს სწავლობს, იროდიონი სულ შვებულებაში წასვლას აპირებს, მღებ-



აგი კიბეს დაატარებს, ბელა ყავას ხარშავს, მოლარე მუღამს ეტს დაეძებს და თავის ტკივილს უჩივის, ახალგაზრდები ქადრავს თამაშობენ...

ფანჯრიდან ერთი და იგივე პეიზაჟი მოჩანს — მოტოციკლისტები ბუროს დასდევენ წელიწადის სხვადასხვა დროს — გაზაფხულზე, ზაფხულში, შემოდგომასა და ზამთარში.

მიღებული „როლიდან“ გამოსვლა არავის სურს. მით უმეტეს, რომ ეს „საქმიანობა“ საუკეთესო საშუალებაა იფიქრო... ფიქრმა ხომ შეიძლება არჩეული „როლის“ უაზრობა დაგანახოს, განთავისუფლების, პროტესტის სურვილი გაგიჩინოს. ამას კი ძალა სჭირდება!

ამიტომ სჯობს ისევ რაღაც სხვა აკეთო!

ბატონ ვასოს დროის „მოკელის“ საუკეთესო საშუალებებისთვის მიუფენია — უსაქმობითა და გულგრილობით დაგროვილი ქვეცნობიერი აგრესია, შინაგანი გაღიზიანება მას განუწყვეტლივ „გამოაქვს გარეთ“, როცა საქმე ამ დაწყევლილ გრენლანდიის პეიზაჟს ეხება. უცნობი მხატვრის ნამუშევრის ასლი — მელნისფერი ზღვითა და თეთრი დათვებით, სურათი, რომელსაც არავითარი მხატვრული ღირებულება არა აქვს, როგორც ჩანს, დიდი ხანია ჰკიდია ბატონი ვასოს მაგიდის თავზე და არც არავინ ხსნის მას რედაქტორის არაერთგზის თხოვნის, მუდარის, ბრძანების მიუხედავად. ამისთვის ხელმძღვანელობის ნებართვაა საჭირო. ბატონ ვასოს უკვე დაუწერია განცხადება, მაგრამ ამ განცხადებას რამდენიმე კაცმა უნდა მოაწეროს ხელი. რედაქტორის ბრძოლა კომენდანტთან „გრენლანდიის“ თაობაზე მთელი წელიწადი გრძელდება. ბოლოს და ბოლოს სურათს სხვა ოთახში — საზეიმო შეხვედრების ოთახში გაიტანენ... მაგრამ „გრენლანდია“ მაინც ბატონი ვასოს თავზე „აღმოჩნდება“.

ბატონი ვასოს ბედი ყოფილა ეს „გრენლანდია“... ეს სურათი არ მოასვენებს არც ახალ შენობაში, რომელიც რედაქციამ ძველის დანგრევის შემდეგ მიიღო. ფილმის ფინალში ახალი, კომფორტაბელური შენობიდან კვლავ მოისმის ბატონი ვასოს სასოწარკვეთილი თხოვნა — გაიტანონ, სხვაგან დაკიდონ ეს დაწყევლილი სურათი.

ბატონი ვასოს ხმა ახალი შენობიდან მოგვესმის, მაგრამ



ვერძნობთ, რომ რეაქციის ახალ გარემოში ყველაფერი ძველებზე რად გრძელდება, ვგრძნობთ, რომ არავის მიუტოვებია არჩეული როლი. უბრალოდ ძველი საპყრობილე ახლით — უფრო კომფორტაბელურით შეიცვალა, რამაც ალბათ უფრო მტკიცე გახადა რედაქციის მკვიდრთა — ამ პატიმართა შემგუებლობის უნარი, უფრო ღრმად „მიადინა“ თითოეული მათგანი.

მთელი რედაქციის ბედი ყოფილა ეს საპყრობილე!

ბედის ეს განცდა — დამახასიათებელი ელდარ შენგელაიას შემოქმედებისათვის — განსაკუთრებულს ხდის სატირულ საღებავებს „ცისფერ მთებში“ და, ჩემი აზრით, სწორედ აქ იჩენს თავს ფილმის მთავარი ღირსებაც.

„ცისფერი მთების“ ეკრანებზე გამოსვლამდე რამდენიმე წლით ადრე ჩვენში აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია ელდარ რიაზანოვის სურათმა „გარაჟი“ — მძაფრმა სატირულმა კომედიამ, რომელშიც აგრეთვე გაშიშვლებულია ჩვენი ცხოვრების ისეთი ნეგატიური მხარეები, როგორცაა ბიუროკრატიზმი და გულგრილობა, მოჩვენებითი კეთილდღეობა და ეგოიზმი. ფილმში ერთ-ერთ ეპიზოდურ როლს თავად ავტორი ასახიერებს — მის გმირს მთელი ფილმის მანძილზე სძინავს.

სძინავს არა მარტო გმირს, არამედ თვით რეჟისორსაც — ელდარ რიაზანოვს... ის ცდილობს არ ჩაერიოს მოქმედებაში, გააზრებულად უარს ამბობს, თავისი გმირების გამოიერწვისას მიმართოს უფრო მდიდარ პალიტრას, განსხვავებულ საღებავებს, მეტი ყურადღება დაუთმოს მათ. ამის გამო შეუძლებელი ხდება ავტორისეული პუბლიცისტური პათოსის მხატვრული განზოგადება, რაც, თავის მხრივ, სატირული ინტონაციების უხეშ, „ბრტყელ“ მოწოდებას, სწორხაზოვნებას განაპირობებს.

ელდარ შენგელაიას პიროვნული კეთილშობილება ნათლად ვლინდება „ცისფერი მთების“ ნებისმიერ ეპიზოდში. ყველა, ვინც არ უნდა გამოჩნდეს კადრში, თანაბარ ყურადღებას იმსახურებს, რადგან ავტორისთვის ნებისმიერი ადამიანი, როგორც არ უნდა იყოს, გარკვეული ბედის, გარკვეული მდგომარეობის გამომხატველია. ამიტომაც „ცისფერი მთების“ ავტორი, განსხვავებით რიაზანოვისგან, თავიდანვე უარყოფს ხასიათების გამძაფრებას, პედალირებას, ზედმიწევნით გროტესკს, მსახიობებთან ერთად, რომლებ-



იც არსად მიმართავენ თეატრალურ გამომსახველობით საშუალებებს გმირთა სახეების გამოძეწვის პროცესში, „ცისფერ მთებში“ ბუნებრივი ატმოსფერო, მოკლებული ზედმიწევნით გამძაფრებას, ოპერატორ ლევან პაატაშვილისა და მხატვარ ბორის ცხაკაიას შემოქმედების ნაყოფია. ფილმის პლასტიკურ რიგში ისინი უარს ამბობენ მძაფრ რაკურსებზე, უტრირებულ ფორმებზე, გამარჯებულ გამოსახულებაზე, რასაც, ერთი შეხედვით მოითხოვდა ფილმის იგავისებური დრამატურგია, სატირული ინტონაციები.

თავად რეჟისორის — ელდარ შენგელაიას ბუნება უარყოფს ასეთ პლასტიკას—„ბაროკალურს“, გადაჭარბებულს თავისი ფორმებით, რაკურსებით.

ჯერ კიდევ „შერეკილებში“ პოლიციელისა და ექიმის სახეები იძვრებოდა მსუბუქი იუმორით, თანაგრძნობით, რათა არ ყოფილიყო ამ გმირების მკვეთრი გამიჯვნა შერეკილებსგან და თანაც ავტორისეული სათქმელი მაქსიმალურად ზუსტად მისულიყო მაყურებლამდე.

„გარაჟი“ ასეთ შერბილებას მოკლებულია. პირიქით, ნაყოფბელზე უფრო მძაფრი შემოქმედების მიზნით, რიანანოვი არ ერიდება ხასიათების უტრირებას, გროტესკს, რისთვისაც მიმართავს მანქანების, ფოკუსის დარღვევას გამოსახულებაში, დაძაბულ რაკურსებს, მკვეთრად დაპირისპირებულ შუქ-ჩრდილს. უკიდურესი გროტესკი და „ბაროკალური“ გამომსახველობითი საშუალებების აქტიური გამოყენება დამახასიათებელი იყო აგრეთვე ფედერიკო ფელინის „ორკესტრის რეპეტიციისთვის“, რომელსაც აგრეთვე აღარებენ ხოლმე „ცისფერ მთებს“.

ელდარ შენგელაია, წინა ფილმების მსგავსად, „ცისფერ მთებშიც“ ინარჩუნებს სიცხადეს, სისადავეს, გასაოცარ სიმშვიდეს გამოსახულებაში. ფილმის ავტორები უარყოფენ ღრმა ჩრდილებისა და ფანტასტიკური სინათლის კონტრასტს, რომელიც დღეს სატირული ჟანრის ფილმების სპეციფიკად მიაჩნიათ ხოლმე.

ლევან პაატაშვილი ნორმაზე მეტად ანათებს გარემოს, სადაც მიმდინარეობს ფილმის მოქმედება. ძლიერი შუქი შემოდის ფანჯრებიდან, ეფინება ოთახებს, ანათებს ნათურებიდან, ჭერიდანაც და. გარანზე ჭარბობს თბილი ტონები — მომწვანო კედლები, კაქტუსები, ყვითელი ავეჯი.



ეს თავად ავტორის სინათლეა, ის სიტბოა, რომლის წყალობითაც ფილმის გმირები — უსიცოცხლო, მოღუნებული, ინერტული ხალხი „ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ ადამიანურობას. მათ თითქოს თავად არ აურჩევიათ ის როლი, რომლითაც ცხოვრობენ და „მუშაობენ“. ეს როლი მათ „ერგოთ“ იმ მექანიზმიდან, რომლის ნაწილს წარმოადგენს თითოეული მათგანი. ამიტომაც თავად ავტორი, ასე აქტიურად რომ იბრძვის „ციხფერ მთებში“ ბიუროკრატიზმისა და გულგრილობის, ეგოცენტრიზმისა და ინერტულობის წინააღმდეგ, არ კიცხავს კონკრეტულად არც ერთ გმირს. როგორც ამას აკეთებდა რიაზანოვი. ის ცხოვრობს ამ ადამიანებში და ჩვენც საშუალებას გვაძლევს გავითავისოთ თითოეული მათგანი.

ადამიანისადმი ასეთი დამოკიდებულება ყოველთვის დამახასიათებელი იყო ელდარ შენგელაიასთვის. მისი აგული ერისთავი თითქოს დამნაშავეა იმის გამო, რომ კომპრომისზე წავიდა — ჰემ-მარიტ შემოქმედებას მატერიალური ინტერესები ამჯობინა... მაგრამ თავად ავტორი არსად ასამართლებს თავის გმირს.

ერთდროულად უყვარს და ეცოდება იგი.

მითუმეტეს, რომ აგული არ კლავს თავის თავში ყველაზე წმინდას — სიკეთეს, არ ანადგურებს უფროხილდება და ინარჩუნებს ფართოსის მარმარილოს. ამიტომაც ვუთანაგრძნობთ მას.

ამავე მიზნით უარყოფს ელდარ შენგელაია „ციხფერ მთებში“ კარიკატურასა და გროტესკს. მას სურს გვაგრძნობინოს, რომ ეს ჩვეულებრივი რედაქციაა, არაფრით გამორჩეული, და ეს ადამიანებიც რაღაც არაადამიანურ ეგოიზმსა და სისასტიკეს როდი განასახიერებენ. ისინი ჩვეულებრივ ეგოისტები არიან, მათი გულგრილობა ჩვეულებრივია, მათი ინდეფერენტულობა ნაცნობია თითოეული ჩვენთაგანისთვის.

ამიტომაც ვიღებთ ასე ახლოს ეკრანულ სამყაროს, ამიტომაც ქრება ბარიერი ფილმის ყურების პროცესში ჩვენსა და ამ ადამიანებს შორის, ამიტომაც ვცნობთ თითოეულ მათგანში საკუთარ თავს. უფრო ღრმად ვუკვირდებით მათ ბედს, მთელი რედაქციის ბედს, საპყრობილეში რომ არსებობდა და კვლავ საპყრობილეში რომ განაგრძობს ყოფნას.

ამ თვალსაზრისით ელდარ შენგელაიას შემოქმედებას კიდევ ერთი თავისებურება ახასიათებს. რეჟისორი ყოველთვის უარყო-



ფლა ვატაცებას „ანალიტიკური კინოთი“, რომელიც დამახასიათებელი გახდა 70-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფისათვის. გასხვავებით „ანალიტიკური“ ფილმებისგან „ცისფერი მთების“ პუბლიცისტური პათოსი შენიღბულია, ფილმის არც ერთ ეპიზოდში არ იგრძნობა ძალდატანება — ვფიქრობთ, თავი ვიმტვრიოთ რედაქციის თანამშრომელთა ყოფის ხასიათზე. რედაქციის ცხოვრება ეკრანზე იხატება სადად, ორაზროვნების გარეშე... და ვინ იცის, იქნებ სწორედ ეს სისადავე, სიცხადე განაპირობებს მაყურებლის ნდობას ავტორის მიმართ, ეკრანული სამყაროს მიმართ.

კინომონტაჟის შესანიშნავი ოსტატი — ელდარ შენგელაია, ისევე როგორც თავის წინა სურათებში, უპირატესობას ანიჭებს კადრების სწრაფ მონაცვლეობას. არსად არ არის ტემპის შეჩერება, მისი ნაძალადევი „ჩაგდება“, რასაც ესოდენ ხშირად მიმართავენ „ანალიტიკური კინოს“ ოსტატები მაყურებელში ფიქრის იმპულსების გამძლავრების მიზნით. მითუმეტეს, რომ ცნობილია გრძელი, ხანგრძლივი კინემატოგრაფიული ხედების უნარი — „გამოიყვანონ“ მაყურებელი დროებით ეკრანული სინამდვილიდან, საშუალება მისცენ მას საკუთარ თავში ჩაიხედოს, საკუთარ ფიქრებში „იმოგზაუროს“.

ელდარ შენგელაიას ფილმებში (მათ შორის „ცისფერ მთებშიც“) არჩეულია ისეთი რიტმი, ისეთი კომპოზიციური სტრუქტურა, რომლითაც მაყურებელი ჯერ გრძნობს და შემდეგ ფიქრობს, ჯერ უყურებს და მხოლოდ შემდეგ, ავტორის ჩარევის, ძალდატანების გარეშე იწყებს ჭვრეტას. თითქოს გული, გრძნობა ფიქრობს, გული აფასებს სიტუაციას.

გული კი ყოველთვის მართალია... ამიტომაც გვიჩნდება არასწორხაზოვანი დამოკიდებულება „ცისფერი მთების“ სიტუაციის მიმართ, ამიტომაც ერთდროულად გვიცხავთ, და თანაც გვებრალებს ფილმის გმირები, არაერთნიშნაა ჩვენი დამოკიდებულება მათ მიმართ, მთელი ამ საპყრობილის მიმართ.

ელდარ შენგელაია თავის ფილმებში ყოველთვის უარს ამბობდა ზედმიწევნით რაციონალიზმზე, რომელიც როგორც წესი, გმირის, ფილმის პრობლემატიკის სწორხაზოვანი ვაგებით მთავრდება ხოლმე. ამ თვალსაზრისით შენგელაია ნამდვილი მუსიკოსია. მისი ფილმები მუსიკალური ნაწარმოებებით შემოქმედებენ — უპი-



რველესად მაყურებლის გრძნობის ორგანოებს აღიზიანებენ. ევე როგორც მუსიკალური ნაწარმოები, მისი ფილმებიც მხოლოდ მაშინ „იხსნებიან“ ბოლომდე, როცა მათ სტრუქტურაში შემავალი რამდენიმე თემა მთლიანად დაუკავშირდება ერთმანეთს. ჭეშმარიტი პოლიფონიური ნაწარმოების მსგავსად, ამ თემათა მხიშვინლობა — მათი ხასიათი და განწყობილება მხოლოდ შემდეგ, მომდევნო თემასთან კავშირში იხატება. არც ერთი თემა არ ვითარდება ცალკე, ლოკალურად, განუწყვეტლივ ერწყმის სხვას, „შედის“ სხვაში.

ასეთი სტილისტიკის გამო, „ციხფერ მთებს“ მხოლოდ რაციონალურად თუ მიუხედავად, ბიუროკრატიზმის წინააღმდეგ მიმართული პუბლიცისტური სურათი შეგვრჩება. არა და ფილმი გაცილებით უფრო ღრმა, მარადიულ პრობლემებს სვანს.

„ციხფერი მთების“ მხატვრულ სისტემაში ძირითადია, როგორც აღინიშნა, განმეორების მოტივი. მეორდება არა მარტო თანამშრომლობის საქმიანობა, არა მარტო „გრენლანდიის“ ამბავი, მეორდება თვით ეპიზოდების, მიზანსცენების აგების ხასიათიც, მსახიობების მოძრაობა, ყესტი, შეფასება, გამომეტყველებაც კი (თუნდაც გურამ პეტრიაშვილის გმირი რომ ავიღოთ). მხოლოდ დრო იცვლება, ისიც თითქოს მხოლოდ ფანჯრის იქით და არა რედაქციაში. თუმცა დრო არც იქ — ფანჯრის მიღმა ცვლის რაიმეს — კვლავ ერთნაირად დასდევენ ბუროს მოტოციკლისტები.

ჭრთნაირად მეორდება მუსიკალური მოტივიც — გია ყანჩელის მელოდია. თითქოს არაფერი იცვლება მასში.

...და მხოლოდ ამ მელოდიის განმეორების შედეგად ვგრძნობთ, რომ ეს მუსიკალური თემა ზოგან ლაღია, ზოგან კი — გესლიახი, ზოგანაც — გროტესკული.

მხოლოდ რედაქციის თანამშრომლების გადაჭარბებული ყურადღებისა და გულისხმიერების განმეორება გვაგრძნობინებს ამ ყურადღების მიღმა (თუნდაც დირექტორის „ძალიან კარგი!“ გავიხსენოთ) გასაოცარ პირობათნობას, მოჩვენებითობას, ფარისევლობას.

სოსოს მიმართ რედაქციაში ზომ არავენ იჩენს გულგრილობას — სულ „სადა ხარ, ბიჭოსო!“ ეუბნებიან, იროდიონი კი შვებულებაში წასვლის გადადებასაც ჰპირდება, ოღონდ სოსოს თხზუ-



ლება წაიკითხოს... და მხოლოდ ამ გულისხმიერების განმეორებით ვხვდებით, რომ რედაქციის ცხოვრებაში ერთიმეორის მიმართ უპირატესობა ყალბ რიტუალად ქცეულა.

უჩვეულოა თითქოს — ცალკეულ ეპიზოდებზე გვეცინება, ამ ეპიზოდების განმეორებისა და ფილმის დასრულების შემდეგ კი გული ვგტკივა იმის გამო, რომ ალერსიანობისა და თბილად შეხვედრის ეროვნული თვისება ათასჯერ განმეორებულ, უსუსურ სპექტაკლად ქცეულა. ცალკე — რედაქციის თითოეული თანამშრომლის მიმართ სიმპათია გვებადება, მთლიანობაში კი ეს ჩაკეტილი, ჰერმეტიზირებული გარემო ჩვენს შეშფოთებას იწვევს, პროტესტის გრძნობას ბადებს.

ელდარ შენგელაიას ფილმში მხატვრული სახეც და ავტორისეული იდეაც იბადება არა ცალკეულში, არამედ მთლიანში, ფილმის მხატვრული სტრუქტურის საბოლოო შექმნის, დასრულების შემდეგ, დროსა და სივრცეში მისი განვითარებისა და ჩამოყალიბების შემდეგ, და რადგანაც ნებისმიერი მთლიანობა ერთობას, ჰარმონიას გამოხატავს, განსხვავებული თემების შერწყმის შედეგია, ელდარ შენგელაიას ფილმის მხატვრული სამყარო, როგორც მთლიანობა თავის თავში მოიცავს ანტინომიებს, რომელთა საბოლოო გაერთიანებას უკვე მაყურებელი ახდენს თავის გრძნობებში, თავის ფიქრებში ფილმის დასრულების შემდეგ.

ანტინომიების მალამხატვრული დაკავშირების უნარი ჯერ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ გამოვლინდა. პლატონ სამანიშვილის დრამა ელდარ შენგელაიას ფილმში, ერთის მხრივ, ეგოიზმის, რაინდობის კვდომის გამომხატველია, ნეორეს მხრივ, კი ადამიანური ღირსების შენარჩუნებისთვის ბრძოლის მანიშნებელი.

ამ ერთიანობაში არ არის დუალიზმი, მთლიანობის მიღწევა ფილმის დასრულების შემდეგ ხდება. ე. ი. ამ მთლიანობის დასრულება უკვე მაყურებლის ნიჭზე, მის მგრძნობელობაზე, მის ინტელექტზე და, რაც მთავარია, ჰარმონიის, მთლიანობის შეგრძნების მისეულ უნარზეა დამოკიდებული. ამრიგად, ავტორის სათქმელი მუსიკალური ნაწარმოების მსგავსად ლოგიკურად შეიძლება ბოლომდე გამოუხატავიც იყოს (ალბათ ამიტომაცაა, რომ „ცისფერი მთების“ ეკრანებზე გამოსვლისთანავე ჩვენს პრესაში გამოქვეყნებულ რეცენზიებში ავტორის სათქმელი, მისი პოზიცია გან-



სხვაეებულად არის წარმოჩენილი), რადგანაც სათქმელი უკვე და-
რკვეულ საზღვრებში მოქცევას ნიშნავს, ჩაკეტილ, დასრულებულ
აზრს. ელდარ შენგელაია კი გამუდმებით იბრძვის ჩაკეტილობის
წინააღმდეგ (ამაზე ქვემოთ). ავტორის სათქმელი მის ფილმებში
მხოლოდ მაყურებლის ინტუიციამ, მისმა სულმა უნდა „გაარკვიოს.“
სული კი, როგორც ცნობილია, საზღვრებს მოკლებულია, ანტიინო-
ვითა გაერთიანება მასში ბუნებრივად ხდება.

საყურადღებოა ამ თვალსაზრისით რამაზ გიორგობიანის გმი-
რი — სოსო, ცხადია, მხოლოდ ტიპაჟური თავისებურების გამო არ
აიყვანა ამ როლზე რეჟისორმა მსახიობი.

მაყურებლის ხსოვნაში რამაზ გიორგობიანმა უკვე დაიმკე-
იღრა ადგილი, როგორც ნიკოს როლის შემსრულებელმა ოთარ
იოსელიანის ფილმში „გიორგობისთვე“. ამ როლით დაიმკვიდრა
ადგილი, როგორც სიმართლისთვის, სიმართლის აღდგენისთვის მე-
ბრძოლმა კაცმა, რომელსაც ბოლომდე ამოძრავებს სიყალბისა და
ფარისევლობის სიძულვილი.

ანალოგიურ კონფლიქტს, ანალოგიურ გმირს ველით „ცის-
ფერი მთების“ პირველ ეპიზოდებში, როცა რედაქციის თანამშრ-
ომლები ენთუზიაზმით ხვდებიან სოსოს, ნაწარმოების დაუყოვნე-
ბლივ წაკითხვას პირდებიან — შემდეგ კი არ კითხულობენ, აბსო-
ლუტურ გულგრილობას იჩენენ მის მიმართ.

მაგრამ ნიკო აქ სოსოდ იქცა. უწინდელი ბრძოლისუნარიანო-
ბა დაკარგა, მოდუნდა და თანდათან საერთო ფერხულში, საერთო
მექანიზმში — მთლიანობაში მოექცა. რედაქციის ატმოსფერო მას
სწრაფად გადაედო — მოტობურთის ფედერაციის კომისრის ლე-
ქსები დაუფიქრებლად მისცა სხვას წასაკითხად და მოიქცა ზუს-
ტად ისე, როგორც სხვები ექვეოდნენ.

ელდარ შენგელაიას ფილმის მხატვრული სისტემა თავისი
მთლიანობით უკვე აღარ შეიცავს იმ დაპირისპირებას, რასაც ად-
გილი ჰქონდა „შერეკილებში“, როცა აღმაფრენის ვნებით აღსავსე
რომანტიკოსები, მიწაზე მცოცავ ობივატელებს უპირისპირდებო-
დნენ. მაგრამ აქაც ერთ პარადოქსს აქვს ადგილი. ფილმის საერთო
ტონალობას, აღნიშნულ მთლიანობას, ერთობას, მისი საპირისპირო
მხარე, მისი ანტინომია უპირისპირდება — დაქსაქსულობა, გაუც-
ხოება, კავშირის რღვევა.



აქ არა მარტო ადამიანთა ურთიერთობაა დარღვეული (დღეს უფილი უცხო ენაზე ლაბარაკობს, ქმარი კი განუწყვეტილად ღუმს), დარღვეულია და აბსურდამდე მიყვანილი თვით ენაც... აღარც ის არის საკმარისი კონტაქტის დასამყარებლად. ამიტომაც სიტყვა-ბასუხი მოიცავს ალოგიკურობას, უაზრობას. ივანე საყვარელიძის გმირის შეკითხვაზე — მიიღებს თუ არა მას დირექტორი, მდივანი ქალი პასუხობს: „მიღებით არა, მაგრამ თქვენ უარს არ გეტყვიან“ (?)

რედაქციის თანამშრომლების უკონტაქტობას ემატება მათი გაუცხოება საკუთარი საქმისაგანაც, თითოეულ მათგანს თითქოს დავიწყებული აქვს თავისი საქმე, რის გამოც „სიცარიელეში ექცევა“ (სოსოს სიტყვებია. სიცარიელე კი ადამიანს მუდამ აშინებს, ცდილობს როგორმე თავი შეიქციოს — უაზრო „როლი“ აირჩიოს, „როლი“, რომელიც არ მოითხოვს განსაკუთრებულ ენერჯიას, ძალას, არ მოითხოვს ცოცხალი კუნთის დაძაღვას, იმ კუნთისა, რომელიც თითოეულ მათგანს — რედაქციის თანამშრომლებს მოღუბნებული აქვთ, ატროფირებული. ამიტომაც ვაპყავთ დრო ფრანგულის სწავლით, სამსახურში საუზმის მომზადებით, ჭადრაკის თამაშით.

საკუთარი საქმისაგან გაუცხოებას საგნებთან (და არა მარტო ადამიანებთან) უკონტაქტობაც ემატება. ამ მხრივ ნამდვილი აღმოჩენაა თეიმურაზ ჩირგაძე — რედაქციის დირექტორი. მისი დამოკიდებულება ნივთებთან ისეთივეა, როგორც ადამიანებთან — ხელით ეხება, მაგრამ თითქოს ვერ გრძნობს, ვერ აღიქვამს ამ საგნებს, ნივთებს. თანაც შეხების ეს აქტი ყოველთვის გამძაფრებულია, დანახვისთვის ვამიზნული, როგორც მისი პირმოთენობა, მოჩვენებითი ყურადღებიანობა.

წინააღმდეგობა მოჩვენებით გულისხმიერებასა და გულგრილობას შორის...

ამ ორი განსხვავებული მხარის ერთად არსებობა კომიკურ ეფექტს ქმნის „ცისფერ მთებში“. კომიკური მთელი ფილმის განმავლობაში სურათის მხატვრული სისტემის ზედა შრეებს იკავებს და პუბლიცისტიკურ პათოსს საშუალებას არ აძლევს წინ გამოვიდეს.

განმეორების მოტივი კი იმდენად თვალშისაცემი ხდება, რომ მაყურებელი თანდათან გრძნობს, რომ ამ გაუთავებელმა განმეორებამ — რედაქციის თანამშრომლების არსებობის ერთფეროვანმა



რიტმა თავისი ლოგიკური ფინალი უნდა ჰპოვოს. მითუმეტეს რომ ინერტულობიდან ყოველთვის ერთი ნაბიჯია სიკვდილამდე. ამიტომაც რედაქციის შენობის ნგრევა არ არის მთელოდნელი ფილმის მხატვრულ სისტემაში. ის აფეთქებაა, რაც მოჰყვება ხოლმე ერთფეროვნებას. განვითარების შეჩერების შედეგია.

მცლიანობა, ერთობა, რომელიც იგრძნობოდა რედაქციის თანამშრომელთა ინერტულ ცხოვრებაში, თავისი მოჩვენებითობის გამო მალე დაიხარა.

მექანიზმი დროებით მოიშალა, თუმცა ახალ შენობაში კვლავ განაგრძო მუშაობა.

ამ ადამიანთა ბედი ყოფილა ეს საპყრობილე!

მაგრამ განა შეიძლება მხოლოდ „ბედით ცხოვრება?“ განა შეიძლება მთელი სიცოცხლე ანომალიური მექანიზმის ერთ-ერთი დეტალის როლს თამაშობდეს და მთელი ცხოვრება ემსახურებოდეს ამ მექანიზმს?

ამ ადამიანთა ბრალიც ყოფილა ამ საპყრობილეში ყოფნა!

რადგანაც არა მარტო გარემო ქმნის ადამიანს, არამედ ადამიანიც ქმნის გარემოს, უპირველესად საკუთარ თავს, საკუთარ გარემოს ქმნის. მეტიც, ადამიანს უნდა შეეძლოს გაარღვიოს საკუთარი თავიც და შეზღუდული გარემოც, რომელშიც უნდება ცხოვრება, გაარღვიოს და ამაოებაზე მადლა ავიდეს.

თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში ელდარ შენგელაია აღნიშნავდა: „ჩემი იდეალია, როცა ადამიანები მიდიან ზევით და წინ, და არა ერთ ადგილს ტკეპნიან“ ამიტომაც არიან იდეალური ქრისტეფორე და ერთაოზი, რომლებმაც გაარღვიეს შეზღუდული სივრცე — შეზღუდულობა, ჩაკეტილობა გაარღვიეს და უსაზღვროებაში გასვლა შეძლეს.

„ცისფერი მთების“ გმირები ამ სივრცეს გარღვევას ვერ ასწავრებენ.

ალბათ შეუძლებელიცაა ამ ჩახუთული საპყრობილიდან განთავისუფლება, როცა ფილმის გმირები ჯერ საკუთარი თავიდან, საკუთარი „ევოლიდან“ ვერ გამოსულან. თითოეული ისე „ჩაძინებული“, რომ ვერც გრძნობს მოახლოებულ კატასტროფას, და არც უნდა ამაზე ფიქრი. მათი სული გაზარმაცებულია, პარალიზებული-ქრისტეფორეს შინაგან ენერჯიას, მის რწმენას ვერ ზღუდავდა



სატუსაღოს კედლები. პირიქით, სწორედ კედლებზე იქმნებოდა უჩვეულო ფორმულები, რომლებიც „აღმაფრენის ხარისხს“ იკვლევდნენ. საკუთარი თავიდან გამოსვლა, საკუთარი საზღვრებიდან გამოსვლა, სხვა სივრცეში შესვლა, სხვაში შესვლა, რაც „შერეკილებში“ ადამიანის ჭეშმარიტი სიყვარულის ანალოგია ხდება, ძალზე რთულია — შინაგანი ძალების თავმოყრას, ფიქრს, გარჯას მოითხოვს. ეს მოსაზრება შენგელაიასთვის დამახასიათებელი კომიკური პასაჟებით არის გამოხატული — ფორმულებით, რომლებიც იმას მიგვანიშნებს, რომ აღმაფრენის მიღწევა მეცნიერების საქმეა.

შერეკილები იმიტომაც არიან შერეკილები, რომ „რეალური“ სინამდვილის ნორმებს უარყოფენ, გამოდიან ამ ნორმების მონობიდან, რათა ახალ, ჭეშმარიტ რეალობას შეუერთდნენ. მიწაზე დარჩენილთათვის კი შერეკილებად რჩებიან.

„ცისფერი მთების“ გმირები ამ რეალურობის მონებად რჩებიან. მათ არ შეუძლიათ გამოვიდნენ საკუთარი თავიდან, არ შეუძლიათ გაუგონ სხვას, არ შეუძლიათ მოუსმინონ სხვას იმიტომ, რომ საკუთარი თავის „დატოვება“, უკვე არსებული საზღვრებიდან გამოსვლა გართულებს მათ ცხოვრებას, შეცვლის მათი ცხოვრების რიტმს, შეცვლის არსებულ დამოკიდებულებებს.

უკვე მიღებული, დადგენილი რიტმიდან და ნორმებიდან „ამოვარდნილი“ კაცი ყველასათვის შერეკილად რჩება, რადაც ანომალიაა, რომელსაც ერთნიულად უყურებენ გარშემომყოფნი და, როგორც წესი, ცდილობენ მის თავიდან მოშორებას. მსგავსი სახეა „ცისფერ მთებში“ ივანე საყვარელიძის გმირი — მარკშეიდერი, რომელიც აშკარად უცხოა ამ სიტუაციაში.

აშკარად, თავის თავში ჩაკეტილი ყოფა, ობივატელსა მიერ შექმნილი ნორმები და კანონები, რომლებიც გადახალისების, განვითარების გარეშე აბსურდულნი ხდებიან და ჰუმანურობას კარგავენ, ხელს უშლის ადამიანს, იყოს მგრძობიარე სხვის მიმართ — გულისხმიერება არ დაკარგოს, უაზრობის დინებაში არ ჩაიძიროს.

ადამიანიც და ყოფაც ერთნაირადაა დამნაშავე, როცა განვითარება ჩერდება. ელდარ შენგელაიას ფილმების — „არაჩვეულებრივი გამოფენას“, „შერეკილების“, „სამანიშვილის დედინაცვალის“ კვლევისას გივი ორჯონიკიძე აღნიშნავდა: „სამივე ფილმში ელდარ შენგელაია დაეინებით ამკვიდრებს აზრს, რომ ადამიანი



ვერ აირიდებს თავიდან თავისი ყოფის მაშტაბებს თუ ფასს არ გააჩნია თავისი თავიდან გარეთ გასვლის საშუალება“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1983, № 5 გვ. 93) მაგრამ ვერც ყოფა შეძლებს განთავისუფლდეს პროვინციული კარჩაკეტილობისგან, თუ ადამიანმა არ გახსნა საკუთარი თავის საზღვრები, არ გახსნა გული სხვა ადამიანებისთვის, ჭეშმარიტი ადამიანური ურთიერთობისთვის.

ელდარ შენგელაიას ფილმების მთლიანი მხატვრული სამყარო, რომელშიც ანტინომიები ყოველთვის ჰარმონიულად უკავშირდება ერთმანეთს, მოკლებულია ერთგვარად მნიშვნელობას, სწორხაზოვან ახსნას. ასეთი ხასიათისაა მისი ფილმების სტილისტიკა, ასეთი ხასიათისაა მისი სურათების ქანრიც, რომელიც არასდროს არ არის „სუფთა“, ყოველთვის შეიცავს თავის შიგნით საპირისპიროს, რის გამოც ავტორის მრავალხმიანი მხატვრული სამყაროს ძირეულ შემადგენელს წარმოადგენს.

იგავისებური თხრობა დამახასიათებელი იყო შენგელაიას ფილმებისთვის. იგავის ელემენტებს შეიცავს „ცისფერი მთებიც“. ამბავი, რომელსაც გვიამბობს ავტორი, გარკვეული თვალსაზრისით, ალევორიული ხასიათისაა და, როგორც ეს იგავს შეეფერება, ზნეობრივ-დამრიგებლური დასკვნებიც ახლავს. ამიტომაც განუწყვეტელი განმეორების მოტივი, სოსოს „ცისფერი მთების“ წაუკითხავობის ამბავი, მოტოციკლეტი რედაქციაში და, ბოლოს, შენონის დანგრევა მოგონილია, შეთხზული, მას „დოკუმენტური“ საფუძველი არა აქვს.

და მაინც, ფილმის ბოლომდე არც ამბის მნიშვნელობის პირველადობა შეიგრძნობა და არც ამ ამბის ალევორიულობა თვალშისაცემი, რომ აღარაფერი ვთქვათ ზნეობრივ-დამრიგებლურ დასკვნებზე, რომლებიც, როგორც უკვე აღვნიშნე, არსად არ არის გაშიშვლებული, პირიქით, ყველგან, ფილმის ნებისმიერ ეპიზოდში შეფარულია.

ამრიგად, იგავს აქვე, ერთი და იმავე მხატვრულ სისტემაში უერთდება მისი ანტინომია — ანტიიგავი — ნატურალური, დოკუმენტური სინამდვილე, რომელიც ხაზგასმულია ფილმის ნებისმიერ ეპიზოდში. მსახიობების თამაში მოკლებულია თეატრალურ პირობითობას, გროტესკს (ტიპაჟების სისტემას ბრწყინვალედ უერთდ-

ება სესილია თაყაიშვილიც, კადრის კომპოზიციები თითქოს შემთხვევითია, ქრონიკალური. იგრძნობა იმპროვიზაცია, მოულოდნელობა, მოულოდნელობა თითოეულ მიზანსცენაში. თვით ნგრევის ეპიზოდიც კი გამოხატულია არა „ფილმი-კატასტროფებისთვის“ დამახასიათებელი ვაშაფრებული რაკურსებით, არამედ ძალიან სადად, მხოლოდ ყველაზე მნიშვნელოვანის გამოყოფით, მსუბუქი მინიმუმებით.

წინააღმდეგობათა ერთიანობა შეიგრძნობა ოპერატორის ნაშუშევარშიც. როგორც აღინიშნა, ლევან პატაშვილი გადაჭარბებულ სინათლეს იყენებს — სინათლის წყართა ხიმრავლით კადრში, რაც განათების ბუნებრივ ეფექტს (დოკუმენტურს!) ქმნის ეკრანზე. ეს ეფექტი არ იქნებოდა ბუნებრივი და ხაზგასმულად პირობითი დარჩებოდა, რომ არა ოპერატორის მიერ კამერაზე დამაგრებული ნისლოვანი ფილტრი, რომელიც ნათურების ირგვლივ განსაკუთრებულ ჰაეროვან „ველს“ ქმნიდა. იქმნებოდა საშუალება ფილმის პლასტიკურ რიგში ორგანულად დაკავშირებულ იყო პირობითი — ნატურალურს, „გაკეთებული“ — დოკუმენტურს.

ანტინომიათა ასეთი კავშირის შედეგად ელდარ შენგელაია ახერხებს შექმნას ნაცნობი, ბუნებრივი რეალობა (მით უმეტეს, რომ სურათი ნატურაზეა გადაღებული) და მხოლოდ ამ რეალობის შიგნით მოათავსოს იგავისებური კონსტრუქციები, არ ჩაერიოს მოქმედებაში და მხოლოდ ამ მოქმედების შენიღბულ შრეებში მიმართოს ზნეობრივ-დამრიგებლურ დასკვნებს. ასეთი სტილი თითქოს თავისთავად განაპირობებს მაყურებლის ნდობას ეკრანული სამყაროს მიმართ.

პირობითისა და დოკუმენტურის სინთეზის უნარი თავად ავტორის შინაგანი ჰარმონიის გამოხატულებაა, „სისწორის“ ის გრძნობაა, რომელიც ყოველთვის იჩენდა თავს ელდარ შენგელაიას ფილმებში. ამიტომაც მის სურათებში იგავისებური თხრობა არასდროს გადადის არაკინემატოგრაფიულ პირობითობაში, არც პირობითი და არც ზედმიწევნით დოკუმენტური არასდროს ბატონობდა მის სტილში, ისინი ყოველთვის უერთდებიან ერთმანეთს.

საერთოდ, ელდარ შენგელაია არსად ანიჭებს უპირატესობას ცალკეულს, ლოკალურს, შემოსაზღვრულს. ამ მხრივ ნიშანდობ-



ბლივია კომიკურის ბუნება მის ფილმებში და განსაკუთრებით „ცისფერ მთებში“.

სასაცილოს აქ ქმნის უპირველესად ის, რაც ბუნებრივია, ნაცნობი თითოეული ჩვენთაგანისთვის. გვეცინება ამ ადამიანთა მოჩვენებით გულისხმიერებაზე, გვეცინება დირექტორის პირმოთნობასა და უკვე ვაცვეთილ არტისტიზმზე. მაშინაც კი გვეცინება, როცა რედაქციის შენობა ინგრევა და ადამიანთა სიცოცხლე ხიფათის წინაშე დგება.

ელდარ შენგელაია თითქოს განზრახ ირჩევს იმ ცხოვრებისეულ, ნაცნობ სიტუაციებს, რომლებიც სასაცილონი არიან თავიანთი დრომოჭმულობის, ან თავიანთი გაცვეთილობის გამო. ეს სამწუხარო სიცილია, როცა კომიკური სცილდება თავის საზღვრებს და ღრმავდება, ახალი აზრით იტვართება. ალბათ ამიტომაცაა, რომ „ცისფერ მთებზე“ საუბარი ხშირად გადაიზრდება ხოლმე კამათში მის კომიკურ ბუნებაზე.

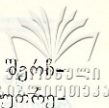
„არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ კომიკური პირდაპირ შეუკავშირდა მის ანტინომიას — ტრაგიკულს, „ცისფერ მთებში“ — კომიკურმა ერთგვარად შენიღბა ავტორის პუბლიცისტური პათოსი და მძაფრ სატირად იქცა ეკრანზე.

როგორც ჩანს, შემოსაზღვრულობა, „სუფთა ყანრის“ თუ „სუფთა სტილის“ ნორმებს დამორჩილება საერთოდ უცხოა „ცისფერი მთების“ ავტორისათვის. ელდარ შენგელაია განუწყვეტილად ხსნის საზღვრებს, რითაც უფრო მდიდარს, უფრო მრავალსმიანს ხდის თავის მხატვრულ სისტემას.

ამ მხრივ ელდარ შენგელაია, როგორც ფილმის ავტორი და როგორც პიროვნება, მოქალაქე, მკვეთრად უპირისპირდება თავის გმირებს. აქ იჩენს თავს „ცისფერი მთების“ კიდევ ერთი, ყველაზე მნიშვნელოვანი თავისებურება.

„ცისფერი მთები“ კოლექტიური პორტრეტია. ფილმის დასრულების შემდეგ დიდხანს მიგყვება თან რედაქციის მუშაკთა სახეები. ჩვენს მეხსიერებაში აღიბეჭდება ისიც კი, ვინც წამით გაივლიდა ეკრანზე.

შეიქმნა, ერთის მხრივ, თვით რედაქციის, პერმეტიზირებული საპყრობილის პორტრეტი, მეორეს მხრივ, კი მთლიანობის ნაწილების — „ცალკეულთა“ პორტრეტები. ამ თვალსაზრისით გამოგ-



ლიხდა ელდარ შენგელაიას ნიჭი, მსახიობისა და ტიპაჟის შერჩევის უნარი, კინემატოგრაფიული რიტმის, პაუზების განსაკუთრებული გრძნობა, როცა კამერა „ცოტა ხნით მაინც“ ჩერდება შემთხვევითზე, როცა კადრის პლასტიკურ კომპოზიციაში აქა-იქ აქცენტირებულია, ზოგან კი წინ გამოტანილი ის, რაც მიზანსცენის შინაარსის თვალსაზრისით მეორე პლანის როლს ასრულებს (მაგალითად, მღებავი, რომელიც სოსოს ნაწარმოებს ფურცლავს). კოლექტიური პორტრეტის დამაჯერებელმა შექმნან გამოავლინა ელდარ შენგელაიას უნარი, თავისი განუმეორებელი არტისტიზმის შემწეობით, გამოვიდეს საკუთარი საზღვრებიდან და „შევიდეს“ თავის გმირებში, შეუერთდეს მათ. მეტიც, მათი პორტრეტები მსახიობთან და ოპერატორთან ერთად ისე გამოძერწოს, რომ ინდივიდუალური შეუკავშირდეს ზოგადს, პიროვნული, განუმეორებელი — ნაცნობს.

აბრეგად, ელდარ შენგელაია არ ემიჯნება გარემოს, რომელსაც ასახავს ეკრანზე, არ ცდილობს თავი მოგვაწონოს სხვისი მანკებების მხილებით. ავტორი თავად „შედის“ რედაქციაში, თავად ხდება გმირთა ცხოვრების თანამონაწილე. ამიტომაც „ცისფერი მთების“ სარკაზმი ავტორის მხიარულ და თანაც სევდიან აღსარებად იქცევა.

ავტორი, მაღურბელი, ეკრანული სამყარო ერთმანეთს უკავშირდება იმისთვის, რომ ჩვენს თავში, ჩვენს სულიერ სამყაროში აღმოვაჩინოთ ის, რასაც განუწყვეტლივ ვაბრალებთ სხვას — გულგრილობა და სიჯალბე აღამიანთა ურთიერთობაში, ეგოიზმი და „სულიერი ბიუროკრატიაში“.

ამიტომაც „ცისფერ მთებს“ ჰყავს ერთი დადებითი გმირი, ჰყავს თავისი რაინდი, თავისი ქრისტეფორე — თვით ავტორი. მას, ისევე როგორც შერეკილებს, აქვს უნარი გამოვიდეს თავისი პიროვნული საზღვრებიდან და ჰეშმარიტების, ერთობის აღდგენისკენ მოგვიწოდოს, საკუთარი თავიდან გამოსვლისკენ, აღმადგენისკენ მოგვიწოდოს.

მიზეზი კი იმ კატასტროფისა, რომელიც დაწესებულებას ატყდება თავს, უსაქმურობისა და დაუინტერესებლობის ზოგადი მექანიზმია, რომელიც კონკრეტული სახით არ ჩანს ფილმში, ისევე როგორც არ ჩანს თვით ავტორი, რომელიც ამ მექანიზმს ებრძვის.



ეს მექანიზმი ისევ ჩვენშია, ჩვენი ეგოცენტრისტული რომელიც ბორკავს, იმონებს ჭეშმარიტ „მეს“, საკუთარ თავში გვეტავს, საკუთარ თავიდან გამოსვლის, განთავისუფლების საშუალებას არ გვაძლევს.

მაგრამ თითოეულ ჩვენთაგანში ხომ რაინდიც ცხოვრობს, რომელსაც, ისევე როგორც „ციხური მთების“ ავტორს, უნარი შესწევს დამაარცხოს ის, რაც გვზღუდავს, ხელს გვიშლის გავხსნათ საზღვრები და შევუქავეშირდეთ ჩვენთის უცხოს და თანაც ესოდენ ახლობელს — გვერდით მყოფ ადამიანს!

* * *

— ჩიტი-გერიტი მოფრინავდა — მღერის ერთაოზი „შერეკილების“ ფინალში — მღერის იმ განცდაზე, რაც ფრენისთვის, ფრენის ნეტარებისთვისაა დამახასიათებელი.

ადამიანი თავისუფლებისთვისაა დაბადებული.

არაფერი ყოფილა იმაზე სასიამოვნო, როცა სული თავისუფლდება შეზღუდული სივრცისგან და უსაზღვროებაში პოულობს ადგილს.

ასეთ დროს ის მართლაც ფრინველს ემსგავსება, ბუნებას უერთდება, ბუნების ორგანული ნაწილი, მთლიანის ნაწილი ხდება.

ნეტარება ყოფილა საკუთარი სამყოფელის შეზღუდული სივრცის გარეთ გასვლა, სხვის სიყვარული.

ხეტარება ყოფილა საკუთარი თავის დატოვება... სხვისთვის დატოვება...

* * *

ლიუმიერების პირველი კინოსეანსები უჩვეულოდ დასრულდა. ეკრანულ სამყაროს შექავეშირებული მაყურებელი წამოხტა და თავის შველა განიზრახა, ეკრანიდან წარმოსული მატარებლის შეეშინდა. საკუთარი სკამი დატოვა. ეს სიმბოლურადაც შეიძლება გავიაზროთ.

„ექს-სტაზის“ — საკუთარი თავის, საკუთარი სამყაროს დატოვება, აღმაფრენა!

ადამიანი აღმაფრენისთვის დაიბადა და არა ჩაკეტილ, ჰერმეტიზირებულ სამყოფელში არსებობისთვის.

სამდვარგარეთის ლიტერატურა

□ □ □

სელოვანი და დრო

□
ალბერ კამიუ

□

დ რ ო — დიდი მსაჯული ყოველგვარი შემოქმედებისა და ყოველი შემოქმედისა, პირუთვნელი განმსჯელი და განმაცალკევები ჭეშმარიტისა და ყალბისა, სიცოცხლისუნარიანისა, „უამთა შიგან გამძლისა“ და წარმავლისა. „მომავალი განსჯის“, „დრო თავისას იტყვის“, — ვამბობთ და გულდამშვიდებულნი ჩვენზევე საქმეების განსჯას მომავალს, შორეულ დღეებს და თაობებს ვაკისრებთ. მაგრამ, ჩვენს ცხოვრებას და ღვაწლს, ისევე როგორც მასზე თქმულ ყოველ ხმამაღალ სიტყვას ჭერ ჩვენვე უნდა მოვუწნახოთ გამართლება, რადგანაც მისი აუცილებლობის თუ „თანადროულობის“ დადგენა სწორედ რომ თანამედროვეთა გონებისა და ცოდნის საქმეა. უფრო ხშირად ამ შემწყნარებელ ფორმულებს მაშინ მოვიშველიებთ, როცა საქმე მწერალსა და მის შემოქ-



მედებას ეხება. ნუ დავივიწყებთ, რომ ისიც ჩვენი ცხოვრებათა ერთ-ერთი ცხოვრობს, ჩვენი სიხარულისა და ჰუმანობის გამზარებელია, და ჩვენი დროის პრობლემები მისთვისაც თავსატეხ გამოცანად ქცეულა. განკერძოების და განზე გასვლას არავინ აროდეს შეხვედრია სიხარულის ყიფინით. ყოველი ხელოვანი კი უპირველეს ყოვლისა „შვილია ამა სოფლისა“. „სად არის ჭეშმარიტება?“ — კითხულობს შემოფოთებული ადამიანი და პასუხს, სხვებზე მეტად ხელოვანისა და მისი ხელოვნებისაგან გამოელის. მართლაცდა, ვინ უნდა აღიმალოს ხმა სიკეთისა და ადამიანურ ღირსებათა დასაცავად, ვინ უნდა იტვირთოს პირველმა კეთილ საქმეთა მქადაგებლის ხშირად ესოდენ რთული მისია, თუ არა იმან, ვისაც უფრო უჭირს თვალი, ვინც უფრო შორს და უფრო ღრმად ხედავს, ვისაც ხელუწიფება ჭეშმარიტ სიტყვად აქციოს ადამიანთა სპეტაკი და ნათელი ფიქრი თუ განცდა?! დღევანდელ პრობლემებს დღევანდელმა ადამიანმა უნდა მოუძებნოს პასუხები და მწერალი „მაძიებელთა“ პირველ რიგებში დგას. ეს არის მისი დანიშნულება და უმაღლესი ვალი...

ალბერ კამიუს პასუხები, რომელთაც დღეს ვთავაზობთ მკითხველს ნათლად წარმოგვიჩინს თანადროულობის მიერ „ანგარიშებული“, აქტიური სოციალური მრწამსის დამცველი დიდი ხელოვანის ნააზრევს.

მთარგმნელისაგან

— როგორც ხელოვანი პირუთენელი მოწმის როლს ხომ არ ამკობინებთ?

— ამის არც პრეტენზია მაქვს და არც მოწოდება. პირადად მე არავითარ როლს არ გვცნობ, მოწოდება კი ერთი მაქვს: ვითარცა ადამიანი, ბედნიერებას ვესწრაფვი, როგორც ხელოვანი, ვიმედოვნებ, რომ წინ კიდევ ბევრი საქმე მიდევს, ბევრი პერსონაჟი მსურს გავაცოცხლო. ამისათვის კი არც ომებია აუცილებელი და არც სიმხედრო ტრიბუნალები. სხვებისა არ იყოს, მეც ეპოქის ფერხულში ვარ ჩაბმული. გარდასული დროის ხელოვანთ შექცობით

მორჩილად აეტანათ ძალმომრეობა. დღევანდელი ტირანები დახვეწილი არიან და ღუმილი ან ჩაურევლობა ახლა უკვე არვის ეპატიება. ან მათი მომხრე უნდა იყო, ან მოწინააღმდეგე. პოდა, თუ კი ასეა, შოქიშეთა ბანაკში მივუღეთ.

შაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, თითქოს მოწმის მეტად მოხერხებულ და კომფორტულ პოზიციას ვირჩევდე. მე მხოლოდ იმის თქმა მსურს, რომ ეპოქა ისეთი უნდა მივიღოთ, როგორიც იგი სიხამდვილეშია. ერთი სიტყვითა, შენი საქმე უნდა აკეთო. ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ დღეს მოსამართლე, ბრალდებული და მოწმე ერთურთისგან ძნელი გასარჩევი ხდება. თუ კი ოდესმე არჩევანზე მიდგება საქმე, მერწმუნეთ, ბევრი ჩვენი ფილოსოფოსის საწინააღმდეგოდ, მსაჯულის სავარსებლზე უარს ვიტყვი. ადამიანური მოქმედების არე საქმაოდ ვრცელაია.

— თქვენი ნაწარმოებების კითხვისას, შთაბეჭდილება გექმნება, რომ ხელოვანის როლს იდეალისტურ და რომანტიკულ, ან, თუ გნებავთ, დონკიხოტურ ელფერს ანიჭებთ.

— დროთა განმავლობაში ცნებებმა, შესაძლებელია, სახე იცვალონ. შაგრამ პირვანდელ მნიშვნელობას მათ მაინც ვერ წავართმევთ. ჩემთვის აშკარაა, რომ რომანტიკოსი, უპირველეს ყოვლისა, ის არის, ვინც ისტორიის მარადიულ მდინარეებს აუწყობს ფებს, გრანდიოზულ ეპოსს ქმნის და სასწაულებრივ მოვლენებს ქადაგებს. მე კი ადამიანსა და ისტორიის ერთობას ვამტკიცებ. ვცდილობ, რაც შეიძლება მეტი სინათლე და სიმჭირვალე შევძინო ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებას და წინ აღვუდგე საკუთარი თავისა და სხვების დეგრადაციას.

წმინდა იდეალიზმი იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველი ქმედება და ადამიანური ქეშმარიტება მხოლოდ და მხოლოდ ისტორიის აზრს დაუკავშირო, რომელიც ამქვეყნიურ მოვლენებში არ ცხადდება და რომელიც რაღაც მითიურ მიზანს გულისხმობს. მაგრამ, საკითხავია. შეიძლება თუ არა რეალისტად მივიჩნიოთ ის, ვინც ისტორიის ერთადერთ კანონად მომავალს სახავს, ე. ი. იმას, რაც ჯერ კიდევ ისტორიის კუთვნილებად არ ქცეულა და რომლის შესახებ ადამიანებს წარმოდგენაც არა აქვთ?!

შე კი, ყოველგვარ ლოგიკას მოკლებული, მომაკვდინებელი მითოლოგიისა და ბურჟუაზიული ყაიდის რომანტიკული ნიპილიზმის



საპირისპიროდ ჭეშმარიტი რეალიზმის მხარეზე დგომას ვარჩევ. ერთი სიტყვით, რომანტიზმისაგან შორს მდგომი, გარკვეული წესრიგისა და წესების აუცილებლობის თავგამოდებული დამცველი გახლავართ. განა საოცარი არ იქნებოდა, რომ ჩვენთვის ესოდენ საჭირო წესრიგის დაფუძნებას, სწორედ ამ უწესრიგო და ქაოტური საზოგადოების, ან კიდევ დღევანდელი სქელშუბლა დოგმატიკოსებისაგან გამოველოდეთ?

— რა ძალუძს ხელოვანს დღევანდელ სამყაროში?

— მთავარი ის არის, რომ ფხიზელი თვალით შევხედოთ სინამდვილეს და გავითავისოთ ტანჯვა, რომლის მსხვერპლადაც ისტორია ჩვენს გვერდით მყოფ ადამიანებს აქცევს. თქვენ მოხოვოთ ჩემი საკუთარი აზრი მოგახსენოთ, მაშ მეც გულახდილად გაბასუხებთ. როგორც ხელოვანს. შეიძლება არც კი მომეთხოვებოდეს სამყაროს საქმეებში ჩარევა, მაგრამ მე, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანი ვარ.

უზომო ექსპლუატაციით სიკვდილის პირას მიყვანილი, ჩაგრული და დაბეჩავებული მაშვრალნი, რომელთა რიცხვი დედამიწის უზარმაზარ სივრცეზე დღითი დღე იზრდება, ითხოვენ, რომ ყოველი ჩვენგანი, ვისაც კი სიტყვის თქმა ძალუძს, გამოეხსნას მათ დუმილს და მათი ჭირის მოზიარე შეიქმნას. როს გზნებით სავსე წერალებს ვწერ, ან კიდევ საერთო ბრძოლაში გმონაწილეობ, სულაც არ ვითხოვ იმას, რომ სამყარო ბერძნული ქანდაკებებით ან სხვა რამ ბელუქმნელი შედევრებით დამშვენდეს. რა თქმა უნდა, სულის სიღრმეში, მსგავს სურვილსაც ვმალავ, მაგრამ გაცილებით მიჯობს ჩემსევე წარმოსახვით მოვლენილ პერსონაჟებს შევასხა ხორცი. იმ დღიდან მოყოლებული, რაც კალამს მოგვიდევ ხელი, დღემდე, ჩემს ბოლო წიგნამდე, ერთი დიდი მიზნით ვსულდგმულობ: მუდამ იმათ გვერდით დავრჩე, ვისაც დღეს უჭირს, ვინც იტანჯება და ვისაც ესოდენ თრგუნავს სამყაროს ბოროტება. ისინი ხომ იმედით ცოცხლობენ და, თუ კი არვინ ილაპარაკებს ამ იმედზე, ბედის ანაბარა შეთენილთ, უკუბრუნებელ უსასოებაში გადაჩეხვა ელით. ამას კი ვერ დავუშვებო და, თუ კი ასეა, მაშ, „სპილოს ძვლის კოშკშიც“ აღარ დაგვედგომება.



რალაც ზეადამიანური სათნოების სახელით კი არ ვიღვწით, უბრალოდ ამდენი უბედობის ხილვა და ატანა აღარ ძალგვიძს. ჩხვიკარგად ვუწყვი, რომ ბევრი თვალს იბრმავებს და ყურებს იხშობს. მერწმუნეთ, მათი სიმშვიდისა არ მშურს!

თქმა არ უნდა, ხელოვანის ბუნება და მრწამსი რაიმე სოციალური რეცეპტების ძიებას არ უნდა შეეწიროს. სხვა დროსაც მიტქვამს და ახლაც გავიმეორებ: ღღეს ხელოვანის არსებობა უფრო აუცილებელია, ვინმე ოდესმე. მაგრამ ცხოვრების ორთომტრიალში ხარევა ჩვენს მხატვრულ მეტყველებას ხომ არ დაატყობს კვალს? აუ კი ჩვენმა ენამ მხატვრულობა დაკარგა, რაღა ხელოვანი ვვეთქმის? მთავარი ერთია: თუ მართლაც მეზრძოლები ვართ და ერთხელ და სამუდამოდ აქტიური პოზიცია ავირჩიეთ, ხოლო ჩვენს ნაწარმოებში უდაბნოსა და ეგოისტურ სიყვარულზე ვწერთ, ჩვენი მეზრძოლი სულისკვეთება ამ სიყვარულსა და ამ უკაცრიელ უდაბნოს ადამიანურ სითბოს შესძენს და ცოცხალი არსებებით დაასახლებს. ჰუმანიზმის ღირებულებათა დაცვა შემოქმედების ღირებულებათა უგულვებელყოფას სრულიად არ გულისხმობს, მით უფრო ახლა, როს ეს-ეს არის ნიჰილიზმის ტყვეობას ღავაღწიეთ თავი. ჩემთვის ღირებულებათა ეს ორი რკალი განუყოფელია და ხელოვანის (მოლიერი, ტოლსტოი, მეღვილი,) სიდიადეს იმით ვზომავ, თუ როგორ ახერხებს იგი მათ გაწონასწორებას. ღღეს საქმე იმგვარად აეწყო, რომ ეს წონასწორობა თუ თანხვდომა ჩვენს ყოველდღიურობაშიც უნდა გადმოვიტანოთ და დავამკვიდროთ. შეიძლება ამიტომაცაა, რომ ბევრი ხელოვანი ტვირთის სიმძიმეს ვერ უმკლავდება და „სპილოს ძვლის კოშკს“ აფარებს თავს. ამას კი აშკარა ღალატის სუნი ასდის. ჩვენ ერთდროულად, მშვენაიერებასაც უნდა ვემსახუროთ და ადამიანური ტკივილის დაამებასაც ვეცადოთ. ხანგრძლივი თშენა და ძალისხმევა, რასაც ჩვენი ამოცანა ითხოვს, სწორედ ის სიქველევებია, საიდანაც ესოდენ აუცილებელი აღორძინება იკვირტებს.

და ბოლოს, კიდევ ერთი: ჩვენს ქმედებას საფრთხე და გულის ტკივილი ახლავს. მაშ, თვალი ვუსწოროთ სიძნელეებს: კაბინეტში გამოკეტილი მწერლების დრომ თავისი მოჭამა. მაგრამ, ტკივილ-



სა და უიშედობას ქედს ნუ მოვუდრეკთ! ყოველი ხელოვანის ერთი დიდი სწრაფვაც ხომ ის არის, რომ სხვების თანამოდმედ და თანამდგომად დაიგულოს თავი. ხელოვანი სხვების დონეზე უნდა დადგეს, არც ზემოთ და არც ქვემოთ, ზუსტად იმათ დონეზე, ვინც შრომობს და იბრძვის. მონობის მოძულე, იგი მოწოდებულია ძალით შეანგრიოს დილეგის კარი, აახმიანოს ადამიანების ტანჯვა და სიხარული. სწორედ ამაში მოიძიებს ხელოვნება საკუთარ გამართლებას და კიდევ ერთხელ დაამტკიცებს, რომ იგი არვის მტრობას არ ეპირება. ეჭვს გარეშეა, მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი ძალებით იგი შორს ვერ წავა და სამართლიანობას და თავისუფლებას ვერ დაამკვიდრებს. მაგრამ მის გარეშეც ადამიანის აღორძინება სათანადო ფორმას ვერ შეიძენს, ესე იგი ვერც იარსებებს. კულტურის გარეშე შეთენილი თვით სრულქმნილი საზოგადოებაც კი ჭუნვლებს ემსგავსება.

1953 წ.

ფრანგულიდან თარგმნა გიორგი ეკიზაშვილმა



რეცენზია მიძიხილვა

□ □ □

აკადემიკოს დიმიტრი ლიხაჩოვის ახალი წიგნის გამო

□
ლაშრა ბრიგოლაშვილი
□

მიმდინარე წელს სერიაში „მეცნიერება, მსოფლმხედველობა, ცხოვრება“ გამოქვეყნდა ძველი რუსული ლიტერატურისა და კულტურის აღიარებული მკვლევრის აკად. დ. ლიხაჩოვის წიგნი „წარსული — მომავალს“. წერილები და ნარკვევები. ამ სერიას განსაზღვრული ამოცანა აქვს. მეცნიერმა უნდა წარმოადგინოს ერთგვარი საზოგადოებრივი თვითანგარიში, რომელშიც მეცნიერული მოღვაწეობა განხილული იქნება საზოგადოებრივ მოღვაწეობასთან ერთიანობაში, როგორც ერთგვარი მთლიანობა. ამიტომ დ. ლიხაჩოვის წიგნში შესულია მნიშვნელოვანი გამოკვლევები და პუბლიცისტური ხასიათის წერილები, აგრეთვე ნარკვევებში იმ მეცნიერა



მოდვაწებზე, რომელნიც, ავტორის აზრით, გამოირჩევიან შიგნისა და თავისი მეცნიერული მოღვაწეობის მთლიანობით. წიგნში წარმოდგენილი მასალის შერჩევის პრინციპი დაქვემდებარებულია დიდ მიზანს: დაიწეროს და ითქვას ის, რაც მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ დღევანდელი საზოგადოებისათვის, არამედ მომავლისთვის, წიგნის სათაური ზედმიწევნით ზუსტად განსაზღვრავს ნაშრომის მიზანდასახულობას. წიგნში ექვსი განყოფილებაა: I. მეცნიერული ინტერესების ფორმირება, II — იმპერიალიზმის, III — ძველი რუსული ლიტერატურა და თანამედროვეობა, IV — წინასიტყვაობანი და გამოსვლები, V — მეცნიერების აღმშენებელი, VI — აზრები მეცნიერებაზე. წიგნს დაერთვის წინათქმა და დასკვნა. ყოველ განყოფილებას ორი ძირითადი ასპექტი აქვს: მეცნიერული და ეთიკურ-ზნეობრივი და ძნელია განსაზღვრა იმისა, რომელი მათგანია უფრო მნიშვნელოვანი და აქტუალური დღეს. ერთი კი უდავოა, დღესდღეობით გაჭირდება მეორე ისეთი წიგნის დასახელება, სადაც მეცნიერული ეთიკის პრობლემატიკა ასეთი სიმწვავეთა და სიღრმით იყოს წამოჭრილი და გაანალიზებული, როგორც ეს დ. ლიხაჩოვის წიგნში გვაქვს. თუ რა ადგილი უკავია მეცნიერის შეგნებაში აღნიშნულ პრობლემას, კარგად ჩანს მისსავე გამოჩენიდან: „მას შემდეგ, რაც მეცნიერება აღარ არის ერთეულთა საქმე და კოლექტიური ხასიათისა გახდა, მეცნიერული ეთიკის საკითხებმა, მეცნიერთა ეთიკისა და მეცნიერთა ურთიერთობის პრობლემებმა შეიძინეს პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა“ (გვ. 14).

შეეხო ამ წიგნში აღნიშნულ ყველა საკითხს, შეუძლებელია. მე შევეცდები, გამოვკვეთო მეცნიერულ პრობლემათა ის წრე, რომელიც არსებითაა არა მხოლოდ ძველი რუსული მწერლობისათვის, არამედ საერთოდ მედიევალური კულტურისათვის, მათ შორის ჩვენი, შუა საუკუნეების ქართული მწერლობისა და კულტურისათვისაც. შევჩერდები იმ ზნეობრივ გაცხედილებზეც, რომელთა მნიშვნელობა სრულიად განსაკუთრებულია ყველა მოქალაქისათვის, ვინც სამეცნიერო და სასწავლო პროცესთან არის დაკავშირებული.

პირველ რიგში „დავსვათ კითხვა: რა არის ლიტერატურის მცოდნეობა, როგორ განსაზღვრავს მას დ. ლიხაჩოვი?“

საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს, რომლებიც ითვლებიან „ზუსტ“ მეცნიერებებად, ხშირად უპირისპირებენ ლიტერატურის-



მცოდნეობას, როგორც „არაზუსტ“ მეცნიერებას. ამ დაპირისპირებაზეა დაფუძნებული დამოკიდებულება ლიტერატურისმცოდნეობისადმი, როგორც „მეორეხარისხოვანი“ მეცნიერებისადმი. დ. ლიხაჩოვის შენიშვნით, სინამდვილეში საბუნებისმეტყველო და საზოგადოებრივი მეცნიერებანი საეჭვოა, რომ მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. პრინციპული თვალსაზრისით, ისინი არაფრით არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

თუ ვილაპარაკებთ იმაზე, რომ ჰუმანიტარული მეცნიერებანი გამოირჩევიან ისტორიული მიდგომით, მაშინ უნდა ვთქვათ, რომ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა შორისაც არიან ისტორიული მეცნიერებანი. მაგალითად, ფლორის ისტორია, ფაუნის ისტორია, დედამიწის ქერქის აგებულების ისტორია და სხვ. და სხვ. შესასწავლი მასალის „კომპლექსურობით“ გამოირჩევა გეოგრაფია, ოკეანეთმცოდნეობა და მრავალი სხვა მეცნიერება. ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს უმთავრესად საქმე აქვთ შემთხვევითი მოვლენების სტატისტიკურ კანონზომიერებებთან, მაგრამ ამასთანვე აქვთ საქმე ბევრ სხვა მეცნიერებებსაც. ასევე შეფარდებულია სხვა თავისებურებებიც.

პრინციპულ განსხვავებათა ნაცვლად, როგორც დ. ლიხაჩოვი შენიშნავს, გვაქვს პრაქტიკული განსხვავებანი. ე. წ. „ზუსტი“ მეცნიერებანი გაცილებით მეტადაა ფორმალიზებული (დ. ლიხაჩოვი სიტყვას „ფორმალიზებული“ იყენებს იმ აზრით, როგორცაც მას ხმარობენ „ზუსტ“ მეცნიერებათა წარმომადგენლები). მათში განასხვავებენ გამოკვლევას პოპულარიზაციისაგან, ადრე დადგენილი ცნობების წარმოდგენას — ახალი ფაქტების დადგენისაგან და ა. შ.

თქმა იმისა, რომ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს არ ახასიათებთ პრინციპული განსხვავება „ზუსტ“ მეცნიერებასთან, დ. ლიხაჩოვის აზრით, არ ნიშნავს იმას, რომ აუცილებელია ჰუმანიტარული მეცნიერების „მათემატიზაცია“. საკითხი ჰუმანიტარულ მეცნიერებაში მათემატიკის დანერგვის შესაძლებლობათა ხარისხის შესახებ, დ. ლიხაჩოვის აზრით, არსებითია. მაგრამ ამ შემთხვევაში მას მხედველობაში აქვს მხოლოდ შემდეგი: ჰუმანიტარულ მეცნიერებაში არ არის არც ერთი ღრმა მეთოდოლოგიური თავისებურება, რომელიც ამა თუ იმ ხარისხით არ იყოს ზოგიერთ არაჰუმანიტარულ მეცნიერებაში.



ხოლო რაც შეეხება ტერმინს „ზუსტი“, დ. ლიხაჩოვის აზრით, არც ეს ტერმინია მთლად ზუსტი. არსებითად, ყველა მეცნიერების დასკვნა, მეტი თუ ნაკლები ხარისხით პიპოთეტურია. ბევრი მეცნიერება ზუსტი მხოლოდ შორიდან ჩანს. ეს ეხება მათემატიკასაც, რომელიც თავის უმაღლეს დონეზე არც თუ ისე ზუსტია.

ლიტერატურათმცოდნეობის ერთი არსებითი პრობლემაა, ზუსტად განიჩეს კვლევის ამოცანები პოპულარიზაციის ამოცანებისაგან. ამ ამოცანათა შერევა წარმოქმნის პიპრიდს, რომლის მთავარი ნაკლი არის — მეცნიერების მიმსგავსებულობა, ამას კი შეუძლია განდევნოს მეცნიერება და მკვეთრად დასცეს მისი აკადემიური დონე. ეს მოვლენა მეტად საშიშია საერთაშორისო მასშტაბით, რადგან მეცნიერებაში იგი ფართოდ უხსნის კარს შოვინისტურ და ექსტრემისტულ ტენდენციებს.

დ. ლიხაჩოვი კვლავ უბრუნდება ზუსტი და არაზუსტი მეცნიერებების საკითხს და დაასკვნის: თუ ლიტერატურათმცოდნეობა არის არაზუსტი მეცნიერება, ის უნდა გახდეს ზუსტი. ლიტერატურათმცოდნეობის დასკვნებს უნდა ჰქონდეს სრული დამაჯერებლობის ძალა, ხოლო მისი ცნებები და ტერმინები უნდა გამოირჩეოდეს სიზუსტითა და სინათლით. ამას მოითხოვს მაღალი საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობა, რომელიც აკისრია ლიტერატურათმცოდნეობას.

მაგრამ, — დასძენს დ. ლიხაჩოვი, — ლიტერატურათმცოდნეობას აქვს ერთი მხარე, რომელიც მას მართლაც განასხვავებს ბევრი სხვა მეცნიერებისაგან. ეს არის მისი ეთიკური მხარე. და საქმე ის კი არ არის, რომ ლიტერატურათმცოდნეობა შეისწავლის ლიტერატურის ეთიკურ პრობლემასაც. ლიტერატურათმცოდნეობას, თუ ის მოიცავს ფართო მასალას, აქვს ძალიან დიდი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა, რომელიც ადამიანის სოციალურ ღირსებებს ამბლუმს.

ლიტერატურათმცოდნეობა მრავალ დარგად იყოფა და თითოეულ დარგს აქვს თავისი პრობლემები. მაგრამ თუ ლიტერატურათმცოდნეობას განვიხილავთ კაცობრიობის განვითარების თანამედროვე ისტორიული ეტაპის შესაბამისად, ყურადღება უნდა მიექცეს შემდეგ გარემოებას: კულტურული სამყაროს ორბიტაში ამჟამად სულ ახალი და ახალი ხალხები შემოდიან. „დემოგრაფიული



აფეთქება“, რომელსაც ახლა განიცდის კაცობრიობა, კოლონიური ზმის რღვევა და მრავალი დამოუკიდებელი ქვეყნის აღმოცენება იწვევს მთელი კაცობრიობის კულტურის შეერთებას ერთ ორგანულ მთლიანობად. ამიტომ ჰუმანიტარული მეცნიერებათა წინაშე დგას ურთულესი ამოცანა: გაიგოს, შეისწავლოს კულტურა მსოფლიოს ხალხებისა, აფრიკის, აზიის, სამხრეთ ამერიკის ხალხებისა.

ლიტერატურისმცოდნეთა ყუჩადღების სფეროში შემოდის ლიტერატურა ხალხებისა, რომლებიც დგანან საზოგადოებრივი განვითარების სრულიად განსხვავებულ საფეხურზე. აი, რატომ იძენენ დღეს დიდ მნიშვნელობას ნაშრომები, რომლებიც ადგენენ იმ ტიპურ ნიშნებს ლიტერატურისა და ფოლკლორისა, რომლებიც დამახასიათებელია საზოგადოების განვითარების ამა თუ იმ ეტაპისათვის. არ შეიძლება შემოფარგვლა მხოლოდ კაპიტალიზმისა თუ სოციალიზმის სტადიაზე მყოფი მაღალგანვითარებული ხალხების ლიტერატურათა შესწავლით. უაღრესად დიდია მნიშვნელობა ნაშრომებისა, რომლებიც ეძღვნება ფეოდალიზმისა და გვაროვნული წყობილების სტადიაზე მყოფ ხალხთა ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ კანონზომიერებათა კვლევას.

დ. ლიხაჩოვის წიგნი აღძრავს კითხვას: რა მნიშვნელობა აქვს შუა საუკუნეების რუსული მწერლობისა და კულტურის შესწავლას? პასუხი ამ კითხვაზე საყურადღებოა ქართული მედიევალური კულტურის მნიშვნელობის განსასაზღვრადაც.

ძველი რუსული ლიტერატურა, როგორც დ. ლიხაჩოვი შენიშნავს, მიეკუთვნება განსაკუთრებულ ესთეტიკურ სისტემას, რომელიც მოუმზადებელი მკითხველისათვის ნაკლებადაა გასაგები. ადრეშუასაუკუნეობრივი ხელოვნება მთელ ევროპაში, აღმოსავლეთის ჩათვლით, ძალიან პირობითია ამ პირობითობას თავდაპირველად ჰქონდა სწორსაზოგანი ხასიათი. ამიტომაა საჭირო ადრეშუასაუკუნეობრივი ხელოვნების გასაგებად სიმბოლოთა, ალეგორიათა, ფილოსოფიურ და თეოლოგიურ ცნებათა ლექსიკონები. სიმბოლოთა და ცნებისაგან მწერალი აშენებს სურათს, რომელშიც მხოლოდ მეორად პლანზე თუ შეინიშნება სინამდვილისმაგვარი ასახვის ტენდენციები. ერთი სიტყვით, შუა საუკუნეების კულტურას აქვს თავისი სპეციფიკა, რომლის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია მისი გაგება. ხოლო მკითხველთა ესთეტიკური აღმქმელ-



ობის განვითარება მეტად აუცილებელია. ესთეტიკური აღქმა არის უზარმაზარი მნიშვნელობის საზოგადოებრივი გრძნობა, ადამიანის სოციალურობის ერთი მხარე, რომელიც უპირისპირდება ნაციონალური გამოჩენულობისა და შოვინიზის გრძნობას, ის ადამიანში ავითარებს შემწყყნარებლობას სხვა ენოვანი თუ სხვა ეპოქების კულტურებისადმი.

უაღრესად საგულისხმოა, რომ დ. ლიხაჩოვი სწორედ ამ ასპექტში მოიაზრებს ინტელიგენტის ცნებას: „რა არსი ინტელიგენტობა? ცოდნა, განათლება, ერუდიცია? ეს არაა ასე! წაართვით ადამიანს მესხიერება, ყოველგვარი ცოდნა, რაც კი მას აქვს, მაგრამ თუ იგი ამასთან ერთად შეინარჩუნებს უნარს, გაუფოს სხვა კულტურათა ადამიანებს, გაიგოს ფართო და მრავალფეროვანი წრე ხელოვნების ნაწარმოებებისა და სხვა იდეებისა, თუ იგი შეინარჩუნებს „გონებრივი სოციალურობის“ ჩვევებს, შეინარჩუნებს ინტელექტუალური ცხოვრების ათვისების უნარს — ეს იქნება ინტელიგენტობა“ (გვ. 72).

ბოლო სულ ახლახან ოსტანკინოს საკონცერტო სტუდიაში მკითხველებთან შეხვედრისას დ. ლიხაჩოვმა ინტელიგენტის რაობაზე საუბრისას დაუმატა: შეიძლება ძუნწმა ხელგაშლილად მოგაჩვენოს თავი, უპატიოსნომ — პატიოსნად, მაგრამ არაინტელიგენტი ვერ შეიძლება ინტელიგენტად დასახოს თავი. ესეცაა ერთი მიზეზი არაინტელიგენტთა გაბოროტებისა ინტელიგენტების მიმართ.

დ. ლიხაჩოვი ხაზგასმით შენიშნავს, რომ ძველი რუსული ლიტერატურის ვაგების უნარი ვაგვახედებს იმ ფარდის მიღმა, რომელიც ჩვენგან მიჩნავს, ვთქვათ, შუა საუკუნეების ევროპული, ან აზიის შუასაუკუნეთა არანაკლებ რთული ესთეტიკური სისტემების ლიტერატურებს.

ასევე, ადამიანს, რომელსაც ნამდვილად (და არა მოდის აყოლით) შესწევს უნარი გაიგოს ძველი რუსული ხატომწერლობა, მან შეუძლებელია, ვერ გაიგოს ბიზანტიისა და ეგვიპტის მხატვრობა, სპარსული და ირლანდიური შუა საუკუნეების მინიატურა.

დაბოლოს, ვაგება თანამედროვეობისა, ვაგება თანამედროვე ეპოქისა, მისი დიდებულებისა, მისი მნიშვნელობისა შესაძლებელია მხოლოდ ვრცელ ისტორიულ ფონზე. თუ ჩვენ თანამედროვეობას ვაკვირდებით მხოლოდ ათი, ოცი, ორმოცი, თუნდაც ორმო-



ცდაათი წლის მანძილზე, ჩვენ დავინახავთ ძალიან ცოტას. თანამედროვე ეპოქის ნამდვილი შეფასება შესაძლებელია მხოლოდ ათასწლეულთა შუქზე. სხვათაშორის, ლიტერატურის პრობლემათა ასეთი ფართო მოახრების ბრწყინვალე ნიმუში თვით მოგვცა დ. ლიხაჩოვმა ამავე წიგნში დასტამბულ წერილში:

აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ მხოლოდ ისტორიულ-კულტურული პროცესებისა და მათი ზოგადი კანონზომიერებების ზედმიწევნითი ვათვალისწინებითაა შესაძლებელი ისტორიულ მოვლენათა და ისტორიულ პირთა არსის სრული წვდომა. დ. ლიხაჩოვის მიერ პეტრე პირველისა და მისი პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი რეფორმების განუქება ბაროკოს კულტურულ-ისტორიული პროცესის ფონზე, ვფიქრობ, რომ პეტრე პირველის ფენომენს მათემატიკური სიზუსტით ხსნის. (იხ. დ. ლიხაჩოვის წერილი: პეტრეს რეფორმები და რუსული კულტურის განვითარება“ — პირველად გამოქვეყნდა 1975 წელს).

დ. ლიხაჩოვი მიიჩნევს, რომ ძველი რუსული ლიტერატურის მხატვრული ღირებულება ჯერ არ არის სათანადოდ განსაზღვრული. მაგრამ გზა მისი გახსნისა უკვე მოძებნილია. რუსი მედიევისტები დგანან ამ ზღვართან და ცდილობენ დუმილის დარღვევას, ხოლო რაც ეს-ეს არის უნდა თქვას ძველმა რუსულმა მწერლობამ დ. ლიხაჩოვის აზრით, არ შეიცავს გენიალურობის ეფექტებს. ავტორისეული საწყისი ძველ რუსულ ლიტერატურაში სუსტად იგრძნობა, ამ მწერლობას არ ჰყავდა არც შექსპირი, არც დანტე. ესაა გუნდი რომელშიც ან სულ არაა, ან ძალიან ცოტა სოლისტია. აქ არსებითად გაბატონებულია უნისონი და მიუხედავად ამისა, ეს ლიტერატურა გვაოცებს თავისი მონუმენტურობით და მთლიანობის სიდიადით. მას აქვს უფლება დაიკავოს მნიშვნელოვანი ადგილი საზოგადოების კულტურის ისტორიაში და დამსახუროს მაღალი შეფასება თავის ესთეტიკურ ღირებულებათა გამო.

როგორც დ. ლიხაჩოვი შენიშნავს, ყოველი ლიტერატურა ქმნის თავის სამყაროს, რომელშიც განსხვავებულია წარმოდგენათა ის შენობა, რომლის აგებაზე 700 წლის მანძილზე იღვწოდნენ ათობით თაობები რუსი მწიგნობრებისა, რომლებიც ჩვენთვის ან სრულიად უცნობნი არიან, ან მხოლოდ მოკრძალებული სახელებით არიან მოღწეულნი და მათ შესახებ თითქმის არავითარი ბიოგ-



რადიული ცნობები არ მოგვეპოვება. არ შემოგვრჩენია მათი ავტორაფებიც კი?

დ. ლიხაჩოვის პასუხი ამ კითხვაზე ახასიათებს არა მხოლოდ იველ რუსულ მწერლობას, არამედ შუა საუკუნეების კულტურას ზოგადად — აი, როგორია ეს პასუხი: „შეგნება რაც ხდება იმის დიდი მნიშვნელობისა, ყოველივე დროებითის დიდი მნიშვნელობისა, თვით ადამიანური ყოფიერების დიდი მნიშვნელობისა ძველი დროის რუს ადამიანს არ ტოვებდა არც ცხოვრებაში, არც ხელოვნებაში, არც ლიტერატურაში. ადამიანი, მყოფი ამ ქვეყანაზე, ფიქრობდა მთელ სამყაროზე, როგორც უზარმაზარ მთლიანობაზე, შეიგრძნობდა თავის ადგილს ამ სინამდვილეში. მისი სახლი მიმართული იყო წითელი კუთხით აღმოსავლეთისაკენ, სიკვდილის შემდეგ კი მას მარხავდნენ თავით დასავლეთისაკენ რათა სახით მზეს შეხედროდა.“

დიდი სამყარო და პატარა, მსოფლიო და ადამიანი! ყველაფერი ურთიერთკავშირშია, ყველაფერი მნიშვნელოვანია, ყველაფერი ადამიანს შეახსენებს მისი არსებობის აზრს, სამყაროს სიდიადეს და მასში ადამიანის ხვედრის დიდ მნიშვნელობას“. (გვ. 81).

დ. ლიხაჩოვის წიგნში, სახელდობრ ს. ავერინცევის ნაშრომზე („ადრებიზანტიური ლიტერატურის პოეტიკა“) დაწერილ რეცენზიაში აღძრულის საკითხი პოეტიკის არსის შესახებ, რაზეც სასურველია ჩვენი ყურადღების შეჩერებაც.

დ. ლიხაჩოვს მიაჩნია, რომ მცდარია თვალსაზრისი თითქოს პოეტიკა, როგორც მეცნიერება, განიყოფება „აღწერით პოეტიკად“ და „ისტორიულ პოეტიკად“. სინამდვილეში, როგორც დ. ლიხაჩოვი შენიშნავს, მხოლოდ „აღწერითი“, ან „არაგანმარტებითი“ პოეტიკა, საერთოდ არ შეიძლება არსებობდეს, რადგან პოეტიკის ყველა მოვლენა თავის აზრს, თავის მნიშვნელობას იძენს, ისტორიული გაშუქებისა და ისტორიული ახსნისას. პოეტიკის მოვლენები სწორად და ზუსტად მხოლოდ ისტორიულ პლანში შეიძლება გავაანალიზოთ, „ისტორიული“ კი პირველ რიგში გულისხმობს კავშირს კულტურის ისტორიასთან, ზოგადად მსოფლმხედველობის ისტორიასთან — ესტეტიკურ, დვთისმეტყველებით, ფილოსოფიურ, ზოგადმსოფლმხედველობრივ წარმოდგენებთან.

პოეტიკამ შეუძლებელია ფორმა განიხილოს მისი ზოგადმსოფ-



ლმხედველობრივი მნიშვნელობის მიღმა. იგი ფორმას განიხილავს როგორც შინაარსის შემცველს. ამასთან ფორმის შინაარსი მდგომარეობს არა იმაში, რომ ფორმით ჩვენ ვეცნობით ავტორის განზრახვას, იდეურ ჩანაფიქრს, ფაბულას, ტენდენციებს და სხვ. ნაწარმოების ფორმა გველაპარაკება ეპოქისა და მისი ავტორების ზოგად-მსოფლმხედველობრივ საფუძვლებზე, გველაპარაკება იმის შესახებ, თუ როგორ აღიქვამენ ისინი სამყაროს. პოეტიკა თავისი არსით ფილოსოფიურია.

ახლა უნდა შევხვით მედიევალური მწერლობის შესწავლის ერთ საკითხს, რომელიც დაკავშირებულია ტექსტოლოგიურ-ფილოლოგიური და ლიტერატურისმცოდნეობითი კვლევის მნიშვნელობასთან.

დ. ლიხაჩოვს მოაქვს ძალზედ საინტერესო ხატოვანი მაგალითი: მეცნიერება — ეს არის მრავალსართულიანი შენობა. როგორც ყველა შენობას, მას აქვს ფუნდამენტი — მასალა, რომელსაც სწავლობს მეცნიერება შემდეგ არის პირველი სართული, რომელიც უშუალოდ შეისწავლის ამ მასალას, ხოლო მათ თავზე აღიმართება „პრობლემათა“ და „თეორიათა“, განზოგადებათა და ჰიპოთეზათა სართულები. ზოგჯერ ეს სართულები ისე მალა აიზიდებიან, რომ ნიადაგი, მიწა ამ სიმაღლეებიდან თითქმის აღარ ჩანს და მასალის ჭვრეტა მხოლოდ ჰოგრიტით ან ტელესკოპით ხერხდება. კოსმონავტიკის ერაში ჩვენ ვიცით, რომ ასეთი „ტელესკოპური ხედვა“ აგრეთვე მნიშვნელოვან შედეგებს გვაძლევს, მაგრამ დ. ლიხაჩოვი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას შემდეგ გარემოებაზე: არავითარი შენობა არ აიგება პირველი სართულის გარეშე. შენობა შეუძლებელია დავიწყით მეორე სართულით. პირველი სართული ყოველთვის უნდა იყოს. ამიტომ ხელნაწერთა აღამიანები და აღამიანები შიშველი თეორიებისა არ არიან ტოლფასოვანნი.

არიან აღამიანები, რომლებიც ირჩევენ პირველ სართულზე ცხოვრებას. ვინ არიან ისინი? ისინი უპირატესად არიან გლეხები, აღამიანები, რომელთაც უყვართ და პატივს სცემენ მიწას. მათთვის აუცილებელია მიწასთან ახლოს ყოფნა. მათ უყვართ „კონკრეტული შრომა“ და „კონკრეტული შედეგები“ თავისი შრომისა: მათი შრომა იღებს მატერიალიზებულ ფორმას, მას აქვს სიმძიმე, წონა, ის „კვებავს“, „აპურებს“ კაცს.



როგორც ვხედავთ, დ. ლიხაჩოვი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ტექსტოლოგიურ-ფილოლოგიურ კვლევას და თვითვე, მთელი თავისი შემოქმედებითა და მოღვაწეობით, ამკვიდრებს თეორიულ, ლიტერატურისმცოდნეობით განხორციელებათა ზოგად კულტუროლოგიურ მნიშვნელობასაც. სხვათაშორს, აკად. ა. ვესელოვსკის დეაფლის დახასიათებისას დ. ლიხაჩოვმა მეცნიერის ერთ უმნიშვნელოვანეს დამსახურებად მიიჩნია ის გარემოება, რომ მან რუსული, ბიზანტიური და დასავლეთევროპული შუა საუკუნეები ერთმანეთს დაუახლოვა არა მხოლოდ ცალკეული სიუჟეტებითა და მოტივებით, რომელთა საერთოობაც მან დაადგინა, არამედ — ესთეტიკური პრიციპებითა და განვითარების კანონზომირებებით, რაც დ. ლიხაჩოვის აზრით, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია.

ოსტანკინოს სტუდიაში კი დ. ლიხაჩოვმა, აღნიშნა, რომ მისი ინტერესი ძველი რუსული მწერლობისადმი განსაზღვრა იმანაც, რომ მაშინ, როდესაც დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების კულტურა მეტად მოვლილი და ფაქიზად გამოკვლეული იყო, ძველი რუსული მწერლობა ლიტერატურისმცოდნეობითი ასპექტით სრულიად შეუსწავლელი იყო. ამიტომ ძველი რუსული კულტურის მნიშვნელობა სხვა ლიტერატურათა ფონზე არ იყო წარმოჩენილი.

რა თქმა უნდა, მხოლოდ ლიტერატურისმცოდნეობითი ზოგადი კატეგორიებით გაანალიზებული მწერლობა იკვლევს ვხას საერთაშორისო არენაზე და იკავებს კუთვნილ ადგილს სხვა ლიტერატურათა გვერდით.

გფიქრობთ, არ იქნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ ძველ რუსულ კულტურას დ. ლიხაჩოვის სახით ჰყავს დიდი ქომაგი და ბრწყინვალე კომენტატორი, რაც სხვა ფაქტორებთან ერთად განაპირობებს იმ გარემოებას, რომ დღეს მსოფლიო მასშტაბით ასე იზრდება ინტერესი ძველი რუსული მწერლობისა და კულტურის მიმართ.

ძალიან საყურადღებოა და მნიშვნელოვანი დ. ლიხაჩოვის, როგორც პუშკინის სახლის ძველი რუსული ლიტერატურის სექტორის ხელმძღვანელის, მოსაზრებანი მეცნიერ-ხელმძღვანელის მოვალეობის, განყოფილების მუშაობის და სპეციალისტთა მომზადების თაობაზე. ყურადღება უნდა მიექცეს იმ გარემოებას, რომ აღნიშნული სექტორი ძველი რუსული ლიტერატურის შემსწავლელი ერთადე-



რთი ცენტრია. (სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის მსოფლიო ლიტერატურის მოსკოვის ჯგუფი, შედარებით სცირერიცხოვანია და მისი მუშაობა დაქვემდებარებულია კლასიკური ლიტერატურის განყოფილებას). ამიტომ ჰუშკინის სახლის სექტორი მოვალეა უბასუნოს ყველა კითხვას, რომელიც კი წამოიჭრება იმ მეცნიერების წინაშე, რომელიც სწავლობს XI-XVII საუკუნეთა ლიტერატურას.

დ. ლიხაჩოვის აზრით, განყოფილება უნდა აერთიანებდეს არა უმეტეს 15 ადამიანისა, რადგან უფრო მეტი რაოდენობის წევრთა ხელმძღვანელობა ანელია. სექტორმა თვალი უნდა ადევნოს მთელ ლიტერატურას, რომელიც გამოდის ჩვენს ქვეყანასა და დასავლეთში ძველი რუსული ლიტერატურის შესახებ, დროულად მოიგროვოს ცრუ მოსაზრებანი, თვალი ადევნოს და არ მისცეს საშუალება დილენტიანობის მოძალატას, გამოეხმაუროს რეცენზიებით გამოქვეყნებულ ნაშრომებს და ა. შ.

რუსული ლიტერატურის შესწავლის ერთ უმთავრეს ამოცანად დ. ლიხაჩოვი მიიჩნევს გახსნას, წარმოაჩინოს მთელი მრავალფეროვნება იმ კავშირებისა, რომელიც რუსული ლიტერატურას აქვს რუსული ხელოვნების სხვა დარგებთან, საზოგადოებრივი აზრის ისტორიასთან, რუსული მეცნიერების ისტორიასთან (საკუთრივ, ისტორიასთან), რუსულ ფილოსოფიასთან, ესთეტიკურ აზრთან და ა. შ. რუსული ლიტერატურა უნდა შეისწავლოს, როგორც ნაწილი რუსული კულტურისა, რადგან რუსული სულიერი კულტურის ისტორიის დაწერა, როგორც ერთი მთლიანობისა, რომელიც ვითარდებოდა „ერთი ფრონტით“, ერთი და იმავე კანონით, და არა როგორც უბრალო თავმოყრა სულიერი კულტურის ცალკეულ განხრათა შესახებ არსებული ცნობებისა, დღეს ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ამოცანაა.

სხვათა შორის, სწორედ ამით არის გაპირობებული თვით დ. ლიხაჩოვის მრავალმხრივი ინტერესი რუსული კულტურის ერთმანეთისაგან ერთი შეხედვით სრულიად დაცილებული სფეროებისადმი. მეცნიერის ყურადღების არეშია: ძველი რუსული არქიტექტურა, ფერწერა, ფოლკლორი, ხალხური ხელოვნება, ისტორია, მუსიკა, თეატრი, მუზეუმი, ბაღი... იგი სათუთად მზრუნველობს წარსულის კულტურულ მემკვიდრეობას და აქტიურად რეაგირებს მისი შელახვის ყოველ მცდელობაზე.



სხვაგვარად არცაა წარმოსადგენი. დ. ლიხაჩოვის ხედვებში ული აღქმა, ვთქვათ, ძველი რუსული კულტურის ძეგლებისა, არის გამოვლინება წარსულის თაყვანების, მოვლის, დაფასების წმიდა-თაწმიდა გრძნობისა. ნათქვამის საილუსტრაციოდ მოვიხმობთ ერთ ციტატას მისივე წიგნიდან: „ძველი არქიტექტურა ეს არის უზარმაზარი და უაღრესად მრავალფეროვანი სამყარო, მაგრამ ის, რაც აერთიანებს მის ძეგლს — არის საოცრად ადამიანური და ინტიმური ხასიათი. ძველრუსულ ნაგებობას მე ვუწოდებდი „საჩუქრებს“ ვარემომცველი ლანდშაფტისათვის. დაამშვენო ნაგებობით მაღალი ბორცვი, ციცაბო ნაპირი მდინარისა მის ზვეულთან, დაბალი ნაპირი ტბისა, არეკლო შენი სახე წყლის სარკისებურ ზედაპირზე, სინარულით ამოდლდე ჩვეულებრივ ნაგებზე, ან შეეკრა, დაასრულო ქუჩის პერსპექტივა, — ამაში თითქოს არაფერი უჩვეულო არ არის ნებისმიერი ნაციონალური არქიტექტურისათვის. მაგრამ ყველაფერი ეს ძველ რუსეთში კეთდებოდა განსაკუთრებული სიმსუბუქითა და სილადით, „ისე უბრალოდ“. თითქოს ბებიამ დაასაჩუქრა საყვარელი შვილიშვილი, მკვეთრად გააფერადა, მოაოქროვა გუმბათი, ჩაღვარჯნა ნაჭში და ასე დადგა უფრო გამოსაჩენ ადგილას: უყურე და დატკბი! (გვ. 161).

ზოგადნაციონალური ინტერესები, დ. ლიხაჩოვის აზრით, მოითხოვს რომ სექტორს ყოველთვის ჰქონდეს გეგმაში მსხვილი შრომები, რომელშიც მონაწილეობას მიიღებს სექტორის ყველა თანამშრომელი (ეს აუცილებელია იმისათვისაც, რომ სექტორი იყოს ერთი მთლიანობა და თანამშრომლები, „არ გაიფანტონ“ თავისი თვალსაზრისებით), მაგრამ ეს ზოგადნაციონალური, ყველასათვის ერთიანი თემები უნდა შეესაბამებოდეს თანამშრომელთა მიღრეკილებებს, ნიჭს, შესაძლებლობებს, ამიტომ მთლიანი სექტორისათვის შერჩეული საერთო თემა იმგვარი უნდა იყოს, რომ ყოველმა თანამშრომელმა მოძებნოს „თავისი თემა“, „თავისი საუკუნე“, „თავისი ავტორი“, „თავის ბვალსაზრისი“ და სხვ. დიდი თემა მოითხოვს ყველა თანამშრომლის დიდ პირად დაინტერესებას. სხვაგან დ. ლიხაჩოვი კიდევ უბრუნდება ამ საკითხს და შენიშნავს, რომ სასურველია თანამშრომლები მუშობდნენ ბიოგრაფიულად განცდილ, შინაგანად ახლობელ თემაზე.

სექტორის ყველა თანამშრომელს უნდა ჰქონდეს საშუალება

შეიქმნას „სახელი მეცნიერებაში“. სახელი მეცნიერებაში — ის უბრალო რამ. მეცნიერება არ შეიძლება განვითარდეს დიდ, ცნობილ, ავტორიტეტულ მეცნიერთა გარეშე. სახელს კი მეცნიერს უქმნის არა სტატიები და კოლექტიურ შრომებში მონაწილეობა, არამედ წიგნები, მონოგრაფიები, ძველთა მეცნიერული გამოცემანი.

სექტორს უნდა ჰქონდეს საშუალება ყოველწლიურად გამოაქვეყნოს წერილები შრომების კრებულში.

რაც შეეხება საკანდიდატო დისერტაციას, დ. ლიხაჩოვის აზრით, მას მეცნიერის ცხოვრებაში აქვს განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რადგან საკანდიდატო დისერტაციაზე მუშაობა არის სპეციალობის ნამდვილი შეძენა, განსაზღვრა სამეცნიერო ინტერესებისა. დისერტაციის წერისას ადამიანი იმუშავებს მეთოდსა და თემატიკას მთელი ცხოვრებისათვის. დ. ლიხაჩოვი მიიჩნევს, რომ საკანდიდატო ნაშრომში წარმოდგენილი უნდა იყოს მეცნიერული მუშაობის სხვადასხვა სახე. ხელნაწერთა ძიება, მათი ტექსტოლოგიური შესწავლა, ტექსტის კომენტირება, კვლევა ძველის ეპოქის. ეპოქათა განვითარების და ტექსტის სტაბილიზაციისა, დახასიათება სტილისა და დახასიათება ისტორიული ეპოქისა. დ. ლიხაჩოვის აზრით, ეს არის კლასიკური სახე დისერტაციისა ძველ რუსულ მწერლობაში.

დ. ლიხაჩოვი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სპეციალისტთა მომზადების საქმეს. მისი შენიშვნით, კვლევა-ძიებითი მონაცემები საკმაოდ ადრე იკვეთება ადამიანში. სექტორს კავშირი უნდა ჰქონდეს უმადლეს სასწავლებლებთან. საუკეთესო სტუდენტები უნდა მოიწვიონ განყოფილების სხდომებზე, უნდა გამოიყვანონ მოხსენებებით. ხოლო ასპირანტურის კანდიდატები ადრიდანვე უნდა ჩართონ სექტორის მუშაობაში.

ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ თანამშრომლები და ასპირანტები სწავლობდნენ უცხო ენებს, ძველ და ახალ სლავურს. ენების ცოდნა აუცილებელია ყველა სპეციალისტისათვის, ფილოლოგისათვის კი — მით უფრო.

დ. ლიხაჩოვი სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობის წარმატებისათვის აუცილებელ პირობად მიიჩნევს მორალურ ატმოსფეროს, რომელიც პირველ რიგში სექტორის ხელმძღვანელზეა დამოკიდებული. მხოლოდ მორალურად ჯანმრთელ კოლექტივში, რომელსაც



ხელმძღვანელობს მორალურად სპეტაკი, ჭკვიანი და პატიოსანი ხელმძღვანელი, სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობა მიმდინარეობს წარმატებით და მოაქვს ბედნიერება კოლექტივის ყველა თანამშრომლისათვის.

ექვე მინდა მოვიტანო დ. ლიხაჩოვის შეხედულებები მასწავლებელზე, სკოლაზე, აღზრდაზე. დ. ლიხაჩოვი მასწავლებლობას ანიჭებს უაღრესად დიდ მნიშვნელობას. იგი სიტყვას „მასწავლებლობა“ წერს ასომთავრულით და დასძენს: „მე შემთხვევითი არ ვწერს სტყუას — „მასწავლებლობა“ — დიდი ასომთავრული ასოთი. ჭეშმარიტი მასწავლებლობა წმიდათაწმიდა საქმეა. რა შეიძლება იყოს უფრო მნიშვნელოვანი სოციალურ ცხოვრებაში, ვიდრე გადაცემა გამოცდილებისა, ესტაფეტა თაობებისა, ესტაფეტა მეხსიერების, ესტაფეტა კულტურისა და შრომითი ტრადიციებისა?

და ეს გადაცემა გამოცდილებისა ხორციელდება მხოლოდ მაშინ, თუ უფროსების დამოკიდებულება პატარებისადმი და, პირიქით, უმცროსებისა უფროსებისადმი დაფუძნებულია მტკიცე კავშირზე, ურთიერთნდობაზე. ნდობა კი დამყარდება მაშინ, თუ უფროსი იღვწის უმცროსთან ერთად, თუ მას აინტერესებს პატარას საფიქრალი, თუ იგი გულახდილია მასთან ბოლომდე, თუ მასთან ისვენებს და განიცდის მის სატკივარს“. (გვ. 371).

დ. ლიხაჩოვი არაერთგზის უბრუნდება ამ თემას, ვფიქრობთ არ იქნება ზედმეტი, თუ ამ ხასიათის მასალას ამოვკრეფთ წიგნიდან და მასწავლებლის მისიაზე სხვათა გამონათქვამებთან ერთად გამოვაქვეყნებთ პრესაში ყველა პედაგოგისათვის მისაწვდომად, ყველასთვის გასათვალისწინებლად; არა იმიტომ რომ ამ აზრებსა და გამონათქვამებში რაიმე უჩვეულოა, ჯერ არვისგან თქმული და არვისგან სმენილი, არამედ იმიტომ, რომ იგი დაკავშირებულია მასწავლებლის უაღრესად რთულ და საპასუხისმგებლო პროფესიასთან და ამ პრობლემებზე მუდმივი ფიქრი და ხმამაღალი განსჯა კეთილ სამსახურს გაუწევს ბავშვთა სულიერ მოძღვართ.

დ. ლიხაჩოვს ეკუთვნის ერთი საურადღებო აზრი: „ყოველ მეცნიერს უნდა ჰქონდეს მადლიერება წინაპრებისადმი, პატივისცემა თანამედროვეთადმი, პასუხისმგებლობა მომავალი მეცნიერებისადმი. მაშინ მისი საქმე ამ ქვეყნად მრავალწლიანი იქნება“. (გვ. 573).



ეს თვალსაზრისი თავისთავად მეცნიერული ეთიკის ქვაკუთხეა დად რომაა მისაჩნევი, ჩვენ ამჯერად ამაზე არ ვამახვილებთ ყურადღებას. არსებითად ის მიგვაჩნია, რომ დ. ლიხაჩოვის წიგნი „წარსული მომავალს“, მთლიანად ამ მცნების დაუფლებას ემსახურება. დ. ლიხაჩოვის მეცნიერულ-ესეისტური ნარკვევები ვ. ადრიანოვა-პერეტსკაე, პ. ორლოვზე, ვ. უირმუნსკიზე, ნ. კონრადზე, ი. ტინიანოვზე, ი. ერიომინზე, ვ. მალიშევზე, ა. ასტახოვაზე და სხვ. არის უფროსი და თანამედროვე კოლეგებისადმი სსსიამოვნო და საპატიო ვალის მოხდის საოცარი ნიმუში. ყოველი მათგანის სახე გამოკვეთილია ისეთი სიცხადითა და სისრულით, ისეთი მოწინებითა და პატივისცემით, ისეთი ღირიზებითა და სითბოთი, რომ ჩვენს წინაშე არა მხოლოდ რეალურად ცოცხლდებიან ეს მოღვაწეები, არამედ საოცარი უშუალოებით შემოდინ ჩვენში და ძალიან ახლობლები ხდებიან.

ხოლო თუ როგორი დამოკიდებულება აქვს დ. ლიხაჩოვს უმცროსი კოლეგებისადმი, ეს კარგად ჩანს ს. ავერინცევის სადოქტორო ნაშრომზე «Поэтика ранневизантийской литературы». დაწერილ რეცენზიაშიც. ახალგაზრდა მეცნიერის წარმატება დ. ლიხაჩოვისათვის არის ზემო, ჭეშმარიტი სახარულის წყარო. მის უაღრესად პრობლემურ რეცენზიას თავიდან ბოლომდე ვასდევს ეს ადფრთოვანებული ინტონაცია. მოვიტან რეცენზიის მხოლოდ დასსკვნით სტრიქონებს: „მე შეუხერხულება ვილაპარაკო იმაზე, რომ ს. ავერინცევის ნაშრომი, „ადრებიზანტიური ლიტერატურის პოეტიკა“, იმსახურებს, მის ავტორს მივაკუთვნოთ ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხი, რადგან ჩემს შეგნებაში და ასევე ჩვენი ქვეყნის უმრავლეს ფილოლოგთა შეგნებაში, ს. ავერინცევი დიდი ხანია არის არა უბრალო დოქტორი, არამედ ერთი ყველაზე დიდი და ნიჭიერი ლიტერატორი ჩვენი ქვეყნისა“. (გვ. 358).

აქვე მინდა ყურადღება გავამახვილო ერთ ვარემობაზეც: დ. ლიხაჩოვი საგანგებოდ ჩერდება ს. ავერინცევის დაკვირვებაზე, რომელიც ბერძენი პოეტის ნონას სტილთანაა დაკავშირებული და დასძენს: „ს. ავერინცევი გვაძლევს უაღრესად ზუსტ გასაღებს ძველი რუსული მწერლობის „სიტყვათმთხველობის“ სინონიმის იმ თამაშისა, რომლის შესახებ მეც არაერთგზის დამიწერია, მაგრამ ჩემი აზრების გამოკვეთას ასეთი მტკიცე რწმენა აკლდა“. (გვ. 358).



მოსალოდნელი იყო რეცენზენტს დისერტანტისათვის თებინა, ამგვარ საკითხზე მეც ვფიქრობდი, მაგრამ თქვენს ნაშრომში ეს ასახული არ არისო. ამის ნაცვლად კი, როგორც მოხმობილი ციტატიდან ჩანს, გვაქვს უმცროსი კოლეგის უპირატესობის აღიარების იშვიათი ნიმუში ამ კონკრეტული საკითხის კვლევაში.

საყურადღებოა ისიც, რომ დ. ლიხაჩოვი, თავად სხვა სტილის მოაზროვნე და მკვლევარი, კი არ მიუთითებს ს. ავერინცევს მისი მხატვრულ-სამეცნიერო სტილის გამო, არამედ სრული პასუხისმგებლობით დასძენს: „ს. ავერინცევის ნაშრომების სახით ჩვენს წინაშეა სამეცნიერო მხატვრული აზროვნების, თავისებური პოეტიკის, უშესანიშნავესი მოვლენა და მისი წიგნები კი არ უნდა დავხაზოთ, როგორც მოწაფის რვეულები, ნიშანი კი არ უნდა დავუსვათ იმის აღნიშვნით, რა არის ცუდი და რა არის კარგი, არამედ უნდა მივიღოთ მთლიანად!“ (გვ. 358).

დ. ლიხაჩოვის წიგნის ერთ განყოფილებას, როგორც ზემოთ შევნიშნეთ, ეწოდება — „მეხსიერება“. უნდა ვთქვა, რომ ეს თავი განსაკუთრებულ ღირებულებას ანიჭებს ნაშრომს, რადგან აქ მეცნიერის მაღალმოქალაქეობრივი მრწამსის ძირებია გახსნილი. დ. ლიხაჩოვი თავის მოვალეობად მიიჩნევს, შეახსენოს კაცობრიობას, წარსულთან კავშირის გაწყვეტა რა საფრთხეს უქმნის მომავალს. არ შეიძლება იფიქრო მხოლოდ წუთიერ უზრუნველყოფაზე და უდიერად ხელყო წარსული. ის, რაც დღეს შენ ხელს გაძლევს, ხვალ შეიძლება სავალალო გახდეს შენი შვილებისათვის. „ამწყობი სარგებლობა მომავლის ექსპლოატაციის ხარჯზე დანაშაულია“ — განაცხადა დ. ლიხაჩოვმა ოსტანკინოს სტუდიაში.

დ. ლიხაჩოვმა შემოიტანა ცნება კულტურის ეკოლოგიისა და დაგვარწმუნა, რომ ადამიანის არსებობისათვის ბიოლოგიურ გარემოზე არანაკლებ მნიშვნელოვანია გარემო, რომელიც შექმნილია მისი წინაპრების კულტურით და თავად მის მიერ. კულტურული გარემოს დაცვა ეგებ უფრო საშურიც იყოს, ვიდრე გარემომცველი ბუნებისა, რადგან ბიოლოგიური ეკოლოგიის კანონების დაუცველობამ შეიძლება გამოიწვიოს ადამიანის ბიოლოგიური სიკვდილი; ხოლო კულტურული ეკოლოგიის კანონების დარღვევამ — ადამიანის ზნეობრივი გადაგვარება, ზნეობრივი სიკვდილი.

დ. ლიხაჩოვის რწმენით, მეხსიერება არის გადალახვა დროისა,



სიკვდილისა. „უმეხსიერებო“ ადამიანი პირველ რიგში არის უმადური, უპასუხისმგებლო, უსინდისო, კაცი, ვისაც არ ძალუძს არა-პატივმოყვარული ნაბიჯის გადადგმა.

დ. ლიხაჩოვი მიესალმება ვ. დანილოვის მიერ შემოღებულ ნეოლოგიზმს „Родиноведение“ („სამშობლოსმცოდნეობა“) და მიიჩნევს რომ ეს საგანი უთუოდ უნდა ისწავლებოდეს სკოლაში, რადგან ადამიანში ნამდვილი პატრიოტიზმის აღზრდისათვის იგი საიმედო, მყარ ნიადაგს შექმნის. სხვათა შორის, დ. ლიხაჩოვი თავისი ბავშვობის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ შთაბეჭდილებად მიიჩნევს რუსეთის ჩრდილოეთში გლეხის ოჯახის მოხილვას.

წარსულის კულტურულ მემკვიდრეობასთან კავშირი რომ დიდი ძალაა, აქტიური მეხსიერების როლი რომ არსებითი მნიშვნელობისაა შესანარჩუნებლად — ლიხაჩოვის მთელი წიგნის საყრდენი თვალსაზრისია. მეხსიერების დაკარგვით, წარსულთან კავშირის გაწყვეტით მანკურტად ე. ი. პირუტყვად ქცევის ტრაგედიაა აღწერილი ჩ. აიტნატოვის ბრწყინვალე რომანში: „და საუკუნის უგრძობია დღე“. ეს ტრაგედია რომ არ დაგვატყდეს თავს, ამისათვის ფხიზლობს და გვაფხიზლებს ჩვენიც აკად. დ. ლიხაჩოვი, სხვათა შორის, მე მეჩვენება, რომ სიტყვა ПАмятники-ს სემანტიკა ისე რეალურად არავის აქვს განცდილი, როგორც დ. ლიხაჩოვს. იგი მის აზროვნებაში მუდამაა დაკავშირებული „ПАмять“-თან, მეხსიერებასთან.

წიგნის ბოლო განყოფილებაში თავმოყრილია დ. ლიხაჩოვის აზრები მეცნიერებაზე. ეს არის ცნობრების, გამოცდილების, ფიქრის განზოგადოების იშვიათი ნიმუშები. წესაძლოა, ზოგი რამ ამ აზრებში ნაცნობად, უკვე მოსმენილად მოგვეჩვენოს. მაგალითად, „მთაეარი, რაზეც ფიზიკური ჯანმრთელობაა დამოკიდებული, არის ზნეობრივი ჯანმრთელობა“, „შენი ჯანმრთელობა რომ შეინარჩუნო, იფიქრე სხვათა ჯანმრთელობაზე“, „პატივმოყვარეობას ბადებს სულიერი სიცარიელე“ და სხვ.

აღბათ სიბრძნის ძველ კომპენდიუმებშიც შეიძლება შეგვხვდეს ნათესაური აზრები, შესაძლოა, კათედრებიდან დღესაც გვესმოდეს ანალოგიური რამ, მაგრამ აქ მთაეარი და არსებითი სხვაა.

ჯერ ერთი, როგორც ჩვენი ეპოქის ერთი უდიდესი პიროვნება და მოქალაქე ა. შვაციერი ამბობს: „როგორც ხეს ყოველწლიურად მოაქვს ერთი და იგივე, მაგრამ ყოველთვის ახალი ნაყოფი, ასევე



ყველა იღვა, რომელსაც აქვს წარუვალი ღირებულება, კვლავ უნდა დაიბადოს გონებაში“.

მეორეც, ასეთ აზრებსა და შეგონებებს მხოლოდ მაშინ აქვს შემოქმედებისა და შთაგონების დიდი ძალა, როდესაც მას მაღალ-მორალური და თავად ზნეობრივი პიროვნება წარმოთქვამს. დ. ლიხაჩოვის შემოქმედებითი ცხოვრების გზა, მისი პიროვნების ნათელი არსი უმაღლესი ზნეობრივი პრინციპების დიდი მაგალითია. ამიტომაც არის, რომ, როგორც ეს ჩვენი ლენინგრადელი კოლეგებისაგან შევიტყვეთ, სულ ახლახან ციური სხეულსათვის დ. ლიხაჩოვის სახელი მიუტყუებიათ. მისი სახელი ამგვარადაც შევიდა ჩვენი პლანეტის დიდ მატრიანეში.

ამ წიგნის შემეცნებით-ესთეტიკური ღირებულება ძალზედ დიდია, სასურველია, მთლიანად თუ არა, მისი ცალკეული ნაწილები მაინც ითარგმნოს ქართულად და გამოქვეყნდეს პოპულარულ ჟურნალ-გაზეთებში. ქართულ სააზროვნო და ეთიკურ გარემოში მათ გათვალისწინებას გარკვეული მნიშვნელობა ექნება.



დაბინანებული, მებრამ სასურველი სტუმრობა



ჯუმაბარ თითთაირია



მხატვრული თარგმანისა და ლიტერატურული ურთიერთობების მთავარმა სარედაქციო კოლეგიამ გამოსცა სრეჩკო კოსოველის ლექსთა თარგმანები.

აი, რას გვაუწყებს წიგნის ანოტაცია პოეტზე, რომელსაც ქართველი მკითხველი აწამდე ფაქტიურად არ იცნობდა;

„ცნობილი სლოვენი (იუგოსლავია) პოეტის სრეჩკო კოსოველის (1904-1926) პირველი ლექსები 1922 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალში — „ლეპა ვიდა“. ცალ-



ქე კრებულის დასტამბვას პოეტი სიცოცხლეში არ მოსწრებია, იგი 22 წლი
სა გარდაიცვალა“.

ტრაგიკული ბიოგრაფიაა.

მაინც, რატომ მაინცდამაინც სრეჩკო კოსოველის ლექსთა კრებული უნდა
თარგმნილიყო ქართულად? რამ განაპირობა ეს?

აი, რა პასუხს იძლევა ამ კითხვაზე იმავე ანოტაციის მეორე ნაწილი:

„სრეჩკო კოსოველის პოეზია გამოირჩევა ნტიფი, დახვეწილი გემოვნებით,
ეროვნული და სოციალური უსამართლობის მძაფრი შეგრძნებით.

სრეჩკო კოსოველმა რიომის სიზუსტით, ცინცხალი მეტაფორებით, მელო-
დიურობით, კლასიკური ლექსის გვერდით ექსპრესიონისტული ხერხების ოსტა-
ტური გამოყენებით, უადრესად საინტერესო ესეებით მნიშვნელოვნად გააფარ-
თოვა სლოვენური ლიტერატურის პორიზონტი“.

ჩვენ უნდა ვენდოთ ამ განცხადებას, რომელიც, ალბათ, დედნის საფუძ-
ველზეა გაკეთებული და ამ პოეტზე თვით სლოვენთა აზრს გამოხატავს.

ამდენად, ასეთი პოეტი შეიძლება და სასურველიც იყო ნებისმიერ ენა-
ზე, მათ შორის ქართულზეც, თარგმნილიყო.

ახლა ქართულ კრებულს გადავივილოთ თვალი.

წიგნში შესული 136 ლექსი უთარგმნიათ განსხვავებული ხელწერისა და
პოეტური შესაძლებლობების მთარგმნელებს — გივი ძნელაძეს, ჯარჯი ფხოველს,
ელდარ კერძევაძეს, ბალათერ არაბულს, ნათელა გავაშელს, თედო ბექიშვილს,
ეიმიურაზ აბულაძეს, ზესიკ ხარანაულს, თამაზ ზაძელას, გივი აღნაზიშვილს,
ბათუ დანელიას, ლალი დათუიშვილს.

დავიწყეთ გ. ძნელაძის თარგმანებით. კრებულს სწორედ ისინი ხსნიან. მშვე-
ნიერი ლექსებია. მათში არის მღელვარე დრამატული განცდებიც, მელოდიური
ლექსის კეთილზმოვანებაც, აზრობრივი სიღრმეც და ურითმო ლექსებისთვის
სავალდებულო ფიქრმდინარებაც (რაც ამ ლექსების შინაგან რიტმს არ გამო-
რიცხავს). არადა ზოგი ნიმუში რიომით მშვენიერობს. ვთქვათ, მომზიბგლეღია
ლექსი „ლოდინის მელანქოლია“:

ყვითელ-ყვითელი ფოთლებით

მოფენილია გზა...

გალურსულა და სოფელი

ყურს უგდებს მწუხრის ზარს.

რაღაც გულს აწევს ლოდივით,

რეკს მწუხრის ზარი: — ძინ!

გამეფებულა ლოდინი,

უნდა მოვიდეს, ვინ!

აქ არის ელეგიური განწყობილება, არის მელოდია, თითქოს უდრტინგელი,
ჩუმი განწყობილებაა გადმოცემული, მაგრამ მძაფრი სულიერი განგაშიც იგრ-
ძნობა. არ ვიცი როგორია ეს ლექსი დედანში, პირველშობილი სახით, მაგრამ
ამჯერად. ვსაუბრობთ მის ქართულ განსხეულებაზე, რომელიც, ვფიქრობ, ჩვენს
მკითხველთან სლოვენი პოეტის ურიგო „საევიტო ბარათი“ არაა.



ვერსიფიკაციის, ურთიმო ლექსის თვალსაზრისით (თარგმანს ვგულისხმობ) რომ ნოვატორული მოვლენა არაა ეს ლექსი, მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ მისი შექმნის დროსა და ვითარებას, უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ:

ნოთმენაშია ვაჟკაცობა
და გაძღვებაში
ახალ სინათლეს
თან მოჰყვება ახალი ძალა!
ვინ დაეცემა?
ან — ვისი სული აენტება სინათლის ცაზე?
ვინ გაათენებს დღეს უღამებელს —
ახალს,
ახლებურს, როგორც ნახატს,
პიკასოს ნახატს?...
ვინ ააყვავებს ახალ სიმათლეს!...

მეტისმეტად ხომ არ „ამხატვრულებს“ მთარგმნელი დედანს? — ვერაფერს ვიტყვი, რაკი ლექსის მხოლოდ ბწყარედს ვიცნობ და არა მის დედნისეულ ფლერადობას, ინტონაციას, მელოდიას... მაგრამ კოსოველის ლექსების გ. ძნელადმისეული თარგმანები ქართულად რომ კარგად ჟღერს, ფაქტია.

ოღონდ, დასანანია, რომ კრებულში შესულ ლექსთაგან მხოლოდ რვაა მის მიერ თარგმნილი.

კოსოველის შემოქმედების ყველა მკვლევარი თუ მიმომხილველი გამორჩეულად მაღალ შეფასებას აძლევს ლექსს „წითელი ატომი“. როცა აცხადებენ, კოსოველის ლექსები მდიდარი და უჩვეულო რითმებით, მეტაფორათა სიახლითა და მელოდიურობით გამოირჩევათ, თითქმის ყოველთვის ასახელებენ „წითელ ატომს“. ყოველ შემთხვევაში, „წითელი ატომის“ ელდარ კერძევაძისეული თარგმანი ამას უეჭველად ადასტურებს. მთარგმნელის პოეტური ტექნიკა, ოსტატობა ამ ლექსს მთელი კრებულისგან გამოსარჩევ ნიმუშთა შორის აქცევინებს:

„სინატრისფერში მკაცრი დღეების/ცაღე ნათელ გზებით იარო,/მელანქოლიის, წყლულებს, იარებს/ცეცხლად შეენთე, მედგრად შეები.

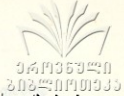
ელვარე ტეცხლი გააბობს წყვიდადს/და დროშასავით აფრიადდება,/ და წაქცეული ფეხზე დადგება, /რომ შეერიოს ლავვარდებს მზიანს.

ჩვენი შრომა და შეწირვა მსხვერპლად/მკვდარ სხეულებსაც სიცოცხლედ აქცევს, /რაც გაისრისა, რაც იქცა ფერფლად, — /სულს შთაბერავს და ზეცანდე ასწევს.

ჩვენი ძალიდან ამოდის, ხედავთ, /ძმებო, ნერგები, მომავალ ხეთა!“ და ა. შ.

სამწუხაროდ, ამასვე ვერ ვიტყვით კოსოველის მეორე, ასე ვთქვათ, ქრესტომოთიული ლექსის „სიკვილის ექსტაზის“ გივი ალხაზიშვილისეულ თარგმანზე, რომელიც უფრო ბწყარედის შთაბეჭდილებას ახდენს, ვიდრე პოეტური თარგმანისას. ერთი მოგუსმინოთ:

„რა ლამაზი იქნება მიცვალება ევროპის, — /ვით დედოფალს, საარაკოს, ოქრომკერდით (თუ ოქრომკვდით! — ჯ. თ.) მოკაზმულს, /შავი საუკუნეების



წაწვევენ კუბოში, /ჩუმად, იცვალება, /ზებერ თვლებს მოხუტავს, /ზებერ თვლებს ოქროსფერს/. უოვლივე ექსტაზია სიკვდილის!”

ეს გ. აღმაშენებლისეული თარგმანია.

ახლა ბჭყარედული თარგმან ვნახოთ (ბჭყარედი გამზადებულია მხატვრული თარგმანის მთავარი სარედაქციოკოლეგიის მიერ):

„ლამაზო, ო, ლამაზი იქნება ევროპის სიკვდილი, /როგორც მოკაზმული დედოფალი ოქროში, /ჩაწვება იგი მუქი საუკუნეების კუბოში, /ჩუმად მოკვდება, დახუტავს/დაბერებულ, ოქროსფერ თვლებს./ ყველაფერი ექსტაზია, სიკვდილის ექსტაზი!“

ეს ის შემთხვევაა, როცა ბჭყარედული თარგმანი პოეტურობით თუ სჯობია პოეტური თარგმანის ცდას, თორემ არაფრით ჩამორჩება.

შთაბრუნებით, პასუხისმგებლობის გრძნობით უმუშავნია ჯ. ფხოველს. შეუძლებელია გულგრილი დარჩეთ აბჯარი სტრიქონებისადმი:

„წვინა მოთქიფუნობს. ცივი სექტემბერი. /მუქი ველ-მინდორი — ფართო, შავი... /ოთახის დუმილში შუქი კებმება, /სინთუმი, სინთუმი — გულის გამთოშავი.

მშები ვართ, მაგრამ ყველას ავჯობრებს მარცხი გარდაუვლი, ნისლაღ რომ იბადრება, /ეს ცივი საღამო, გულზე მოხვეული./ ნაღვლიანი სიზმრების პირბადეა“ („ადამიანები“).

ნათელი, მჭვირვალი ხალხურ ინტონაციითაა აღბუნდილი ლექსი „მელანქოლია“ (ჯ. ფხოველის თარგმანი:

„ბნელ ოთახში დავემწყვდევი, (გზას მომიჭრის ცივი ყორე. (იქ სიკვდილის ცელის ქნევით/მეწვევა და წამიყიდებს. /ბნელი სახლის გახსნით კარებს, /მოვაცელის მქნევლი... /მორჩა, ველაბ გამახარებს/ გაზაფხულის ტყე-ვლი“.

ოღონდ, ვფიქრობ, ჯ. ფხოველს ზოგან შესამჩნევად მანერულია. კოსოველის პოეტიკისთვის ორგანული არ უნდა იყოს ფორმები: „გულს განმეწონვის“, „ობლად მარები“, „ყვავილთა თანა“, „ამა ქვეყნის“, „ოდენ გარჯით არის კაცი ძლიერი“...

ჯ. ფხოველის მიერ თარგმნილი თორმეტი ლექსიდან შედარებით სუსტია (საერთოდ სუსტია) „სუთრი ქოხი იკვირება“ (20 გვ.), „ნავსაყუდელი“ (26 გვ.). შესაძლოა, ამ თარგმანების სისუსტე თვით ამ ლექსების ორიგინალთა სისუსტითაც იყოს გამოწვეული.

ს. კოსოველის პოეზია აშკარად ქალაქური ყაიდის პოეზიაა. მისი ლექსების ფონს, ხშირ შემთხვევაში, ურბანისტული განწყობილებები, ქალაქური ყოფა, ქალაქური ანტიურბიკი ქმნის. ეს ბუნებრივად იწვევს პოეტის ლექსიკის „გაინტელისგნტურებას“, „გაქალაქურებას“. იი, თუნდაც სახელწოდებები ს. კოსოველის ლექსებისა: „მხატვრული, დინამიური, „რელატიური“, „კალეიდოსკოპი“, „იმპრესია“, „დამეული არაბესკა“ „სიკვდილის ექსტაზი“, „რომანსი“, „სახალწლო სონეტი“, „ლირიკული პიანო“, „მედიტაციები“, „რიშპერის მელოდია“ და ა. შ.

არსად ივრინობა პროვინციული კოკეტობა ეცხო სიტყვების წარამართობით (არა და რა ხშირად ვხვდებით ასეთ ფაქტებს).

ეტყობა, ფართო ერუდიციის კაცი იყო კოსოველი და ამიტომ აღბეჭდავს ბევრ მის ლექსს ღრმა ინტელექტი. აშკარაა, რომ ასე ადრე დაღუპულ პოეტს არა მარტო მძაფრად განუცდია წუთისოფლის წაღმართი და უკულმართი საწყისები, ცხოვრების დრამატული გაკვეთილები, არამედ ღრმა განათლების მიღებაც მოუხსრია კითხულობით ლექსს „სინდისის სახე“ (თარგმნა ბ. ხარნაულმა) და ცხადი ღდება: პოეტი არა მარტო იცნობს ფილოსოფიურ მოძღვრებებს, არამედ თვითონვეა მხატვარი-ფილოსოფოსი:

„მინდოდა მეთქვა, რომ არა ვარ მე დანაშავე/რომ კეთილისა და ბოროტის სხვაა სათავე/ რომ კანონია: ადამის ძე როდესაც ვვდება, /დროშას დაგდებულს იმის მიერ, სულ სხვა დასწვდება.

მინდოდა მეთქვა: არაფერში მიმიძღვის ბრალი, /ეს სული არის, ჩემზე მტკიცე, რკინა და რვალი, / რომელიც ცოცხლობს დაგმანულში, არ მიღებს კარებს/ და სხეულს ჩემსას თვის ნებაზე თან დატარებს.

განა სიტოცხლევ და სიკვდილიც მე მოვივინე, / ან ის ასაკი, როს ხორციელს ეცლება დონე, / ან ის, რომ ერთი აშენებს და მეორე ანგრევს, / საძირკვლებს იმავე ეშხით თხრიან, როგორაც სანგრებს, / ხოლო სიკვდილი, ყოველივეს გაერთფერება, / თავს ადგას ყველას დამცინაიად, ცელმოდერებით“.

მხოლოდ ნამდვილ პოეტს შეეძლო ეთქვა სიტყვები: „ნაღველმა, შენმა მუგობარმა, ღამაშმა ქალმა...“ „შენი სიცილი ჩემს სიცილში ისე ერია, როგორც ნაღველში სისარული, ცრემლის დამშრობი...“ (ბ. ხარნაულის თარგმანი), „საესეა შეიე რთიალი /სიზმრებით, ტანჯვით/ თითქოს წყვდიადი ირკვლებს/ მისი სიღრმიდან/. თეთრი ხელები გაუშლია /ცისკენ პიანისტს, / უჩუბრად, /თითქო მარმარილოს გაყინულ ტბაზე/ გამოცურდნენ თეთრი გედები /ორი უსასრულობის საძებნელად“ (თ. ბაძაღუას თარგმანი) და სხვ.

როგორც აღვნიშნე, წიგნში 136 ლექსი შედის — ბუნებრივია, ისინი ვერც დედანში იქნებოდა თანაბრად ფასეული და არც თარგმანშია. სხვა თუ არაფერი, ეს ლექსები რამდენიმე პოეტმა თარგმნა. წიგნში ზოგჯერ აშკარად ბლაგვი, ყრუ, უსახური, ხან მთლად ცუდქართული სტრიქონები გვხვდება. ვთქვათ: „ამ ოქროსფერ ხმებს ვაყურებდით ათრთოლებულნი“, „ევალება ვისაც შეცვლა სამყაროს“, „მაშინ შემოიკრიბე მთელი შენი ძალები“, „ნუ მზხოვ, ძმაო, ვინც ითხოვს ვერ მიიღებს კანონით...“, „ჩემს გადაღალულ თვალსა თუ მხერას“, „უსაშინლესო და უძველესო, თმაშემოვრეულო დაქანცულობაე!“, „შეად შრი-ალეხს ტყე ფიჭვიანი“, „ოდონდ ეგ იყო, ბღში მსხლის ქვეშ ეყარა ვაშლი“, „გვანან მინდორში გარჩენილ მგზავრებს“, „ნიაეკარს მიწის სურნელი დასდევს“, „აჩქამდებთან იღვა, ვერხეები“ და ამდაგვარნი. ეს დასანანი ხარვეზები შეიძლება აღმოფხვრილიყო.

საერთოდ კი გადაუჭარბებლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გაცივანით უდავოდ საინტერესო პოეტი სრეჩკო კოსოველი, რომლის წიგნის თარგმნა არა თუ სასურველი, არამედ აუცილებელიც იყო.

შინაარსი

ლიტერატურა. ცხოვრება. კრიტიკა
 ნოდარ გრიგალაშვილი. აზრის და ზნეობის ტყვეები 3
 ალექსო ბაბაღანი. განწყენის ხილთან 24
 ლავა ივიაშვილი. თანამედროვე ქართული ლირიკული პოემა . . . 34

კოლმეხიკა

ნოდარ ნათაძე. მის სიღრმე, ძალი 66
 თემურ კობახიძე. ტომას ელიოტის პოემის ქართულად თარგმანის გამო 94

კომიკა

ავლონ სილაბაძე. ქართული ლექსის მეტრისა და რიტმის შესახებ . 109

ხელოვნება. კულტურული ცხოვრების მონიკა

გიორგი ბჟანაძე. კიდევ ერთხელ „ცისფერი მთების“ შესახებ . . . 138

საზღვარგარეთის ლიტერატურა

ალბერ აპიუ. ხელოვანი და დრო 157

რეცენზია. მიმოხილვა

ლაურა გრიგოლაშვილი. აკადემიკოს დიმიტრი ლიხაჩოვის ახალი წიგ-
 ნის გამო 163
 ჯუმბარ თითმთარი. დაგვიანებული მაგრამ სასურველი სტუმრობა 180

გამომცემლობის რედაქტორები —

ალექსანდრე გაბელია
ნოდარ გრიგალაშვილი

გამომშვები — რევაზ ჭუბაბერი

ყდა — სპარტაკ ცინცაძისა

საქართველოს
საბჭოთავო მკვლევართა
ინსტიტუტი
საბჭოთავო მკვლევართა
ინსტიტუტი

გადიცეცა ასაწუობად 8.05.86. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 17.06.86. ნაბეჭდი
თაბახი 10,81, სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 5,83, ზომა 60x84¹/₁₆. ბეჭდვა
მიღალი.

შეკვ. № 1156.

უფ 08873.

ტირაჟი 5.000.

ფასი 60 კპ.

საქართველოს ენის ენციკლოპედიაში მოქმედებს წიგნის ფონდი და მისი მფლობელია
საქართველოს ენის ენციკლოპედიაში მოქმედებს წიგნის ფონდი და მისი მფლობელია
საქართველოს ენის ენციკლოპედიაში მოქმედებს წიგნის ფონდი და მისი მფლობელია



КРИТИКА

Альманах Союза писателей Грузии

(на грузинском языке)

№ 3 (58)

1986

Издательство «Мерани»

საქართველოს კვ-ის გამომცემლობის შრომის წითელი დროშის ორდენისანი
სტამბა, მისამართი: 380096, თბილისი, ლენინის ქ. № 14.

Ордена Трудового Красного Знамени типография изд-ва ЦК КП
Грузии, Тбилиси, Ленина, 14.