

ფორმალური ანალიზი და ლიტერატურის ისტორია

<https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9537>

ლიტერატურის ისტორიას, პირველ ყოვლისა, ლიტერატურის გენეზისი აინტერესებს, მისი შინაარსი, ლიტერატურის მიმართება გარერეალობასთან და, აგრეთვე, ტექსტის მნიშვნელობათა ის ცვლილებები, რომლებიც განპირობებულია საზოგადოების იდეური ევოლუციით, ფორმალური ანალიზი კი, პირიქით, მიმართულია თვით ტექსტზე, რომელიც ნიადაგ უცვლელია; შემდგომ – სიტყვების ურთიერთმიმართებაზე ტექსტის ფარგლებში (ე. ი. უფრო ფორმაზე, ვიდრე – შინაარსზე); ბოლოს, ის განიხილავს ლიტერატურულ ნაწარმოებს, როგორც გარკვეული პროცესის საწყის წერტილს (და არა როგორც ამა თუ იმ პროცესის საბოლოო პუნქტს ან პროდუქტს). ამგვარად, ესაა ორი ურთიერთშემავსებელი მიდგომა.

ამასთან, ლიტერატურის ისტორიას ემუქრება გადაგვარების საშიშროება. ის იოლად გარდაიქმნება ხოლმე იდეათა ისტორიად, სოციოლოგიად; ხშირად დაიყვანება, უბრალოდ, იმ ფაქტების ისტორიულ შესწავლამდე, რომლებიც მხოლოდ შემთხვევით გამოირჩევიან ლიტერატურული ბუნებით. ამიტომ ლიტერატურის ისტორიისთვის უკიდურესად აუცილებელია, თვითგადარჩენის მიზნით დაეფუძნოს იმ გარანტიებს, რომლებსაც მას აწვდის ფორმალური ანალიზის ძიებითადი პოსტულატები. ამ უკანასკნელთა მიხედვით, ლიტერატურა შედგება არა ავტორთა ჩანაფიქრებისაგან, არამედ – ტექსტებისაგან; ტექსტები კი შედგება სიტყვებისაგან და არა საგნებისაგან ან იდეებისაგან; ლიტერატურული ფენომენი ემყარება არა ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართებებს, არამედ – ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთდამოკიდებულებებს.

ვინაიდან ზემოდასახელებული ორი მიდგომის ერთობლივი გამოყენება ჯერჯერობით განუხორციელებელ იდეალად რჩება, ჩემს ამოცანას წარმოადგენს ლიტერატურის ისტორიის იმ სამი კონკრეტული სფეროს შემოსაზღვრა, სადაც ფორმალური ანალიზის გამოყენებამ შეიძლება მოგვცეს ფასეული შედეგები. ესენია: 1) მიმართებები ტექსტებს შორის; ტექსტებსა და ჟანრებს შორის; ტექსტებსა და ლიტერატურულ მიმდინარეობებს შორის; 2) ტექსტის მნიშვნელობათა თანამიმდევრული ცვლილებები მკითხველთა განსხვავებული თაობების აღქმაში; 3) ტექსტის პირვანდელი საზრისი.

1. ფილიაცია და აფილიაცია

ზოგჯერ ლიტერატურის ისტორიკოსები ყურადღებას აქცევენ საკუთარივე ტექსტს, მის შემადგენელ სიტყვებს. ისინი ცდილობენ, გაარკვიონ, ვის ბამავდა მწერალი, რომელი ლიტერატურული ფენომენების ზეგავლენამ განაპირობა ტექსტის შექმნა, როგორია მისი ჟანრული სპეციფიკა. ამგვარი კვლევისას ღირებულია ნებისმიერი გარეშე მოწმობაც, მაგრამ ტექსტების ფილიაციის შესახებ გადამწყვეტი დასკვნის საფუძვლად მიიჩნევა ლექსიკური დამთხვევები და სიტყვიერი ერთეულების ანალოგიური განაწილება. იმ შემთხვევაში, როდესაც ტექსტში შეიმჩნევა ამა თუ იმ ჟანრისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების განმეორება, ლიტერატურის ისტორიკოსები ასკვნიან, რომ ტექსტი სწორედ ამ ჟანრს განეკუთვნება. ტექსტების ურთიერთშეჯერების პროცესი მით უფრო დამაჯერებელი იქნება, რაც უფრო კომპლექსური ხასიათისაა შეჯერებული ელემენტები: ერთი შეხედვით, განმეორებათა კომპლექსურობა გამორიცხავს უბრალო თანხვედრას.

ყველა ამ პრინციპის გამოყენება გამართლებული იქნებოდა იმ შემთხვევაში, თუ განვიხილავდით საგნებს და არა სიტყვებს, ანუ იზოლირებული სიტყვები შეინარჩუნებდნენ აღნიშვნის ფუნქციას. მაგრამ მსგავსი სიტუაცია წარმოიქმნება მხოლოდ სალექსიკონო ცნობარის ხელოვნურად შექმნილ კონტექსტში: ჩვეულებრივ კი ასე არ ხდება. სიტყვები იმთავითვე (ტექსტში კოდირებამდე) არსებობენ მოლაპარაკის ცნობიერებაში გარკვეული ჯგუფების სახით. ცნობიერებაში სიტყვები წარმოქმნიან ძალზე მყარად შეკავშირებულ ასოციაციურ ჯაჭვებს. ბევრი არსებითი სახელი გამოიყენება მხოლოდ განსაზღვრულ ზედსართავებთან ან ზმნებთან ერთად, რომლებიც ახორციელებენ ამ სახელთა იმპლიციტური სქემების აქტუალიზაციას. ზოგჯერ მთელი ფრაზები იქცევიან კლიშეებად – ისინი შეიცავენ გარკვეულ სტილისტურ ფაქტებს, ეს უკანასკნელნი კი უცვლელად შენარჩუნებას საჭიროებენ. ბოლოს, სიტყვათა ყველაზე ფართოდ გავრცელებული ჯგუფები წარმოქმნიან დესკრიფციულ სისტემებს.

ასე მაგალითად, სიტყვა „ქალის“ ირგვლივ კრისტალიზებულია მთარული გამოთქმების მრავალი სისტემა. ერთ-ერთი მათგანი წარმოადგენს იდეალური ქალის მიმზიდველი ნიშან-თვისებების ნუსხას: შესიტყვებებისა და მყარი ფრაზებისგან შედგენილი ეს სისტემა ფართოდ გამოიყენებოდა ლიტერატურაში. მაგალითად, ის წარმოქმნის ერთგვარ ჩარჩოს ქალურობის ალეგორიებისთვის და რეფერენტული ფონის სახით გამოიყენება სატრფიალო ან ეროტიკულ პოეზიაში. ესაა იმდენად მკვიდრი სისტემები, რომ მათი ერთ-ერთი ლექსიკური ან სინტაქსური კომპონენტის ექსპლიციტურობისას საცნაურ-

დება მთელი ანსამბლი; ფაქტობრივად, აქ ერთი კომპონენტი შეიძლება შეენაცვლოს ანსამბლს.

სწორედ ამგვარი სისტემების არსებობის გამო თვით კომპლექსური მსგავსებაც კი საკმარისი არაა, რათა ვიმსჯელოთ ფილიაციის, ე. ი. ორი ტექსტის გენეტიკური ნათესაობის შესახებ. ხშირად, ლიტერატურის ისტორიკოსები ვარაუდობენ წყაროების არსებობას იქ, სადაც მსგავსი სიტყვები ან იგივეობრივი გამოთქმები, უბრალოდ, სხვადასხვა ტექსტში ჩართული კლიშეებია. მგონი, ბოდლერის პოეზიის სპეციალისტები დარწმუნებულნი არიან, რომ სტრიქონებს *Que tu vines du ciel ou de l'enfer, qu'importe, // O Beaute* გააჩნიათ სავსებით კონკრეტული წყარო, დავიწყებული ავტორის რომელიღაც ლექსი (და უკვირთ კიდევ, რომ ბოდლერმა შეძლო, ამდენად მდარე წყაროში მოეძებნა ზნეობრივი განურჩევლობის გამომხატველი ეს გამოთქმა)¹. ამასთან, სინამდვილეში, ეკვივალენტურობის ფორმულა – „ზეციდან თუ ჯოჯოხეთიდან“ – სტერეოტიპული გამოწვევაა, რომელიც გვხვდება თითქმის ყველა რომანტიკოსთან. მის დანიშნულებას წარმოადგენს მშვენიერებისა და სიკეთის ცნებათა კლასიკური კავშირის გაქირდება. ეს ფორმულა გამოიყენება ყოველი ხელსაყრელი შემთხვევისას: დამცინავი ინტონაციით – ქალის მიმართ (არ ვიცი, ანგელოზია ის თუ ეშმაკი), ტრაგიკული ინტონაციით – როდესაც საუბრობენ ბაირონის სატანიზმის შესახებ, – და ა. შ. ვარიანტები უსასრულოდ მრავალფეროვანია და მათ აერთიანებს მხოლოდ ეპოქა, რომლის სულისკვეთებასაც ისინი ასახავენ². მაშასადამე, ეს ფორმულა კიდევ ერთხელ ადასტურებს ბოდლერის შემოქმედების რომანტიკულ არსს³. ის არ მოწმობს არავითარი ნასესხობის შესახებ, რადგან, თავის დროზე, საკმაოდ ფართოდ გავრცელებულ გამოთქმას წარმოადგენდა.

გარდა ამისა, ორ ტექსტში ერთი და იმავე დესკრიფციული სისტემის მონაწილეობა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ პირველმა ტექსტმა ზეგავლენა მოახდინა მეორეზე. და თუნდაც ამგვარი ზეგავლენა რეალურად განხორციელებულიყო, თავისთავად დესკრიფციული სისტემების თანხვედრა ყოველთვის რელევანტური როდია ტექსტის აქტუალური საზრისისთვის (significance). დესკრიფციური სისტემა – მხოლოდ მეტყველების ნახევარფაბრიკატია, ამიტომ რელევანტური იქნება მარტოოდენ ამ სისტემის გამოვლინების ხერხი, მისი აქტუალური ფუნქცია ტექსტში. განვხილოთ ბოდლერის კიდევ ერთი ლექსი – „ბოშები“. ჩვეულებრივ, რამდენადმე ნაჩქარევად ასკვნიათ ხოლმე, რომ ეს ნაწარმოები წარმოადგენს ხელოვნების განსხვავებული დარგების ურთიერთქმედების ნიმუშს. ლიტერატურის ისტორიკოსთა თვალსაზრისით, „ბოშების“ წყაროა ჟაკ კალოს ოფორტი⁴. მართლაც, კალოს გრავიურასა და ბოდლერის სონეტს ბევრი საერთო ნიშან-თვისება ანათესავებს. ამასთან,

სავსებით შესაძლებელია, განვმარტოთ ეს მსგავსება, როგორც ორ ნაწარმოებში ერთი და იმავე, სიტყვა bohemian (ბოჰმა)-სგან წარმოებული დესკრიფციული სისტემის გაშლა-განვითარება. დავუშვათ, ბოდლერის სონეტის შექმნას მართლაც გარკვეული ბიძგი მისცა კალოს ოფორტმა⁵, მაგრამ ეს ზეგავლენა მაინც არარელევანტურია ლიტერატურის ისტორიისთვის.

ჯერ ერთი, ბოდლერისეულ ტექსტში არ შეინიშნება არც ერთი ელემენტი, რომელიც მკითხველს გარდუვალად აიძულებს, დაუკავშიროს სონეტის ტექსტი კალოს გრავიურას: ეს შეიძლება იყოს მხოლოდ შემთხვევითი ასოციაცია, ერუდიტის მარჯვე აღმოჩენა⁶. როგორც ფაკულტატური დანამატი, ამგვარი ასოციაცია „ამდიდრებს“ ტექსტის აღქმის ჩვეულებრივ პრაქტიკას, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ გამომდინარეობს უშუალოდ ტექსტიდან, არ წარმოადგენს კითხვის აუცილებელ შედეგს. მართლაც, ბოდლერისეული ტექსტის მრავალ დეტალს (ჭრიჭინობელა, რომელიც ქარავანს უმზერს, კიბელა, რომელიც ეხმარება მოხეტიალე ბოშებს და ა. შ.) არ გააჩნია პრეცედენტები კალოსთან.

გარდა ამისა, ლექსის ყველა ელემენტი (მათ შორის – ზემოდასახელებული დეტალებიც, რომლებიც ნაწარმოების წყაროში არ შეინიშნება) მიუთითებს, რომ სონეტში გაერთიანებულია ორი სტრუქტურა. თუ კალო ბოშებს მიიჩნევდა მართოდენ კოლორიტულ ობიექტად, ბოდლერთან ბოშების აღწერა ემსახურება სრულიად სხვა თემის – ძიებათა თემის გამოხატვას. ბოშები, ძირითადად, მომთაბარეები არიან. გარდა ამისა, ისინი განასახიერებენ კაცობრიობის ეზოთერულ მისწრაფებებს: არა მხოლოდ იმის გამო, რომ წინასწარმეტყველების მეოხებით ირჩენენ თავს, არამედ იმიტომაც, რომ XIX ს. მითოლოგია მათ აკავშირებს ეგვიპტესთან, ოკულტიზმის ამ აღთქმულ ქვეყანასთან. ბოშის დესკრიფციული სისტემიდან ბოდლერი ირჩევს ამ სიმბოლიკის წარმომჩენ ნიშან-თვისებებს. თავის ბოშებს ის უწოდებს წინასწარმეტყველთა ტომს (tribu prophetique), რომელიც მიჯაჭვულია აუხდენელი ოცნებისადმი (chimires absentes – გაუჩინარებული ქიმერები; ეს ფორმულა თავის თავში აერთიანებს წარმოსახვასა და სწრაფვას მიუღწეველი იდეალისადმი). საგულისხმოა, რომ მათი მოყვარული კიბელა (Cybele qui les aime) წარმოდგენილია მოსეს ან, თუ გნებავთ, სინის კოდით; ბოშების გულისთვის ის აიძულებს უდაბნოს, აყვავდეს; მათთვის კლდიდან წყალს ამოადინებს; ეს ბოშები გვევლინებიან როგორც ახალი ისრაელიან-ნი. ისინი მიდიან აღთქმული ქვეყნისკენ, იმისკენ, რასაც ბოდლერი უწოდებს L'empire familial des tenebres futures-ს (სამომავლო წყვდიადის მშობლიურ საუფლოს) და რაც შეიძლება მივიჩნიოთ სიკვდილად ან სამყაროს საიდუმლოდ.

ყოველივე ამის გაცნობიერების შემდეგ მკითხველი აუცილებლად დაასკვნის, რომ მის წინაშეა ცხოვრებისეულ უდაბნოში მომავალ ადამიანთა ქარავნის თემის ვარიანტი. ეს თემა ძალზე პოპულარული იყო რომანტიკოსებსა და მათს მემკვიდრეებს შორის; ცნობილია, რომ ბოდლერიც ხშირად მიმართავდა მას. ამგვარად, აშკარაა, რომ ზემოხსენებულ „ბოშურ“ ვარიანტს თემა გადაჰყავს სპირიტუალურ პლანში (სულის მოგზაურობა) და, მაშასადამე, ლექსი უკავშირდება ორფიკულ ტრადიციას.

სწორედ ესაა ერთადერთი დასკვნა, რომელიც მართლაც რელევანტურია ლიტერატურის ისტორიისათვის. კალოსთან მსგავსება არ სცილდება ლექსიკურ დონეს. მაგრამ საზრისის წარმომქმნელი ღირებული მსგავსება ყოველთვის სინტაქსის, ანუ სიტყვათა არანჟირების დონეზე იჩენს თავს. თავისთავად, სიტყვები – მარტოდენ „ბოშური რეკვიზიტა“ და სხვა არაფერი: ისინი აქტუალური საზრისით აღიქურვებიან მხოლოდ კონკრეტული სტრუქტურის საფუძველზე, ხოლო ეს სტრუქტურა ვლინდება სიტყვების განაწილებაში. სტილისტურად გამოყოფილი ყოველი ადგილი (სადაც შეინიშნება „ბოშების“ დესკრიფციული სისტემისა და „ადამიანთა ქარავნის“ თემატური სისტემის ურთიერთგადაკვეთა) საშუალებას იძლევა, ჩავწვდეთ აქტუალურ საზრისს და ააშკარავებთ ერთადერთ მართებულ მნიშვნელობას.

მხოლოდ ლექსის სტრუქტურის შესწავლა იძლევა ტექსტის რელევანტურად დანაწევრების საშუალებას, რაც ავლენს სწორედ ამ პოეტური ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელ ფორმებს. ანაწევრების ყოველგვარი წინასწარ შემუშავებული პრინციპების (რომლებიც ითვალისწინებს, მაგალითად, სინტაქსის უგულებელყოფის საფუძველზე სიტყვათა იზოლირებულ შედარებას) გამოყენება წარუმატებლად დასრულდება.

ეს თვალსაჩინოდ ვლინდება, როდესაც ტექსტის აქტუალური საზრისის განმსაზღვრელ ფაქტორად მიიჩნევა მისი ჟანრული სპეციფიკა. განვიხილოთ, მაგალითად, რემბოს სონეტი „ვენერა ანადიომენა“⁷. სონეტის სახელწოდებამ არ უნდა შეგვაცდინოს: ლექსში აღწერილია მახინჯი ქალი, რომელიც ამოდის არცთუ სუფთა აბაზანიდან. მის გავაზე ამოსვირინგებულია: Clara Venus. ყოველი სიტყვა გულისამრევი კონკრეტულობით გამოირჩევა და თითქოს შოკურ ეფექტზეა გათვლილი. ყოველივე მთავრდება წყლულით შემკული ანუსის მსხვილი პლანით: ესთეტიკური აპოთეოზის სახით უკანასკნელ სტრიქონში გვთავაზობენ ფისტულას.

ინტერპრეტატორთა უმრავლესობა ცდილობდა, რემბოს ამა თუ იმ ბიოგრაფიული ფაქტის მეშვეობით განემარტა ეს სკანდალური ტექსტი. ისინი საუბრობენ რემბოს ჰომოსექსუალობის შესახებ, რასაც სონეტთან არავითარი მიმართება არა აქვს: მათი ინტერპრეტაციის მიხედვით, ჩვენ წინაშეა ქალთმო-

ძულების გამომხატველი ნაწარმოები⁸. სხვა კრიტიკოსები, რომლებიც მთლიანად არ უგულებელყოფენ ბიოგრაფიულ მიდგომას, მეტი (და სრულიად საფუძვლიანი) ინტერესით ეკიდებიან საკუთრივ ლექსს: მათი აზრით, ეს ნაწარმოები სხვა არაფერია, თუ არა პოეტის ერთგვარი გავარჯიშება რეალიზმის, ან – თვით ნატურალიზმის სფეროში. ემყარებიან რა ტექსტის ამაზრზრენ ან, უბრალოდ, უსიამოვნო დეტალებს, ისინი მიიჩნევენ, რომ ამ დეტალების ფუნქცია შემდეგია: მკითხველი უნდა დარწმუნდეს აღწერის სისრულესა და ობიექტურობაში, მას უნდა გაუჩნდეს შეგრძნება ულმობელი სიზუსტისა, რომელიც არ ექვემდებარება არავითარ ფარისევლურ მოსაზრებებს; მკითხველმა უნდა დაიჯეროს, რომ ვერავითარი ესთეტიკური კონფორმიზმი ვერ აიძულებს პოეტ-დამკვირვებელს, კადნიერი მზერა მოარიდოს ობიექტს. ამ კრიტიკოსთა კიდევ ერთი მცდარი არგუმენტი (რომელსაც ხშირად მიმართავენ ლიტერატურის ისტორიკოსები) ემყარება ქრონოლოგიისა და მიზეზ-შედეგობრიობის ხელოვნურ აღრევას – *post hoc ergo propter hoc*. ამ არგუმენტის თანახმად, რემბოს მინიატურა დაიწერა მაშინ, როდესაც გონკურები უკვე ამუშავებდნენ პათოლოგიურ თემატიკას („ჟერმინი ლასერტე“ გამოქვეყნდა 1865 წ.), ხოლო ფრანსუა კოპემ ის-ის იყო, დაბეჭდა თავისი პირველი ლექსები, რომლებშიც აისახებოდა სიდატაკის, სიმახინჯისა და სიგლახაკის პათეტიკა. კიდევ ცხრა წლის შემდეგ გიუისმანსი აღწერს სამკაზმაო საამქროს მუშა ქალების ცხოვრებას – აღწერს ნატურალისტურად, მაგრამ იმგვარი იუმორით, რომელიც წარმოუდგენელია ზოლასთან. რა თქმა უნდა, რემბოსეული ვენერა გაცილებით მეტად გვაგონებს გიუისმანსის პროლეტარ ქალებს, ვიდრე – ზღვიდან ამომავალ ქალღმერთს. უკანასკნელი არგუმენტი, რომლის დანიშნულებაც ამ ტექსტის მიკუთვნება რეალისტური მიმართულებისადმი, ასეთია: რემბოს სონეტი სხვა არაფერია, თუ არა გლატინის მიერ ათი წლით ადრე გამოქვეყნებული ლექსის გადამუშავებული ვარიანტი. კოპეს ამ უიღბლო წინამორბედის ლექსთა დიდი უმრავლესობა პარნასელთა სულისკვეთებითაა გამსჭვალული, მაგრამ ზოგიერთი მათგანი ეძღვნება ავტორის მოხეტიალე ცხოვრების აღწერას: ამასთან, მელექსე დროდადრო იმ გარემოში, რომელიც მოგვიანებით თავის ტილოებზე აღბეჭდა ტულუზ-ლოტრეკმა. ამ ნარევში მართლაც შეიმჩნევა გარკვეული მსგავსება რემბოს ადრეულ ქმნილებებთან – და ეს კიდევ ერთი მიზეზია ამ ორი პოეტის მისამსგავსებლად. მაგალითად, გლატინი, კლიენტის მუხლებზე მჯდომი მეძავის აღწერისას, ახსენებს მის სვირინგს, რომელიც მოასწავებს მობანავე ქალის სვირინგს რემბოსთან. მართალია, გლატინისთან ქალს მკლავი აქვს დასვირინგებული, მაგრამ ეს მხოლოდ ხაზს უსვამს იმ ყურადღებას, რომელიც რემბომ დაუთმო ქალის სხეულს უფრო ქვედა ნაწილებს და კიდევ ერთი ნაბიჯი გადადგა „ხელოვანის გათავისუფლების

გზაზე, რომელსაც ულმოზელი რეალიზმისკენ მივყავართ“⁹. საუკეთესო შემთხვევაში, მსგავსი ნიშან-თვისებების საფუძველზე შეიძლება ჩავწვდეთ სონეტის ზოგიერთი იზოლირებული კომპონენტის მნიშვნელობას და, ალბათ, ამ კომპონენტთა როლსაც უახლოეს კონტექსტში, მაგრამ ვერ მოვახერხებთ მთელ სტრუქტურაში ამ კომპონენტთა ფუნქციის გამოაშკარავებას. აქტუალური საზრისისთვის კი მხოლოდ ეს სტრუქტურაა რელევანტური და მხოლოდ ამ სტრუქტურიდან გამომდინარე უნდა ააგოს ლიტერატურის ისტორიამ თავისი მიზეზ-შედეგობრივი კონცეფციები. სწორედ ამ სტრუქტურის საფუძველზე შეიძლება, შევამჩნიოთ რემბოს ლექსში ინვერტირებული „Iaus Veneris“ – „ხოტბა ვენერას“, რომელიც ემყარება გარკვეულ დაპირისპირებას. ლექსი წაკითხულ უნდა იქნას, როგორც ქალის სილამაზის იდეალური ნიმუშის აღწერა. სურათის გაშლა-განვითარება ერთი დეტალიდან – მეორისკენ შეესაბამება ლიტერატურულ „ნიუს“ სტერეოტიპულ კომპოზიციას (ის აგრეთვე შეესატყვისება წყლიდან ამოსვლისას სხეულის ნაწილების გამოჩენის ბუნებრივ თანმიმდევრობას). ერთადერთი განსხვავება ისაა, რომ აქ თითოეული დეტალი წარმოდგენილია „მინუს“ ნიშნით. მოცემული კონკრეტული ტექსტის ინდივიდუალური გრამატიკა ექვემდებარება ამ ტექსტის სპეციფიკურ სემანტიკურ კანონს: სილამაზის ყოველი ნიშანი ნეგატიურად უნდა იქნას გამოხატული. სისტემატური ინვერსიის დამანგრეველ ეფექტს ამაფრებს პოლარიზაცია, ვინაიდან ეს დისკურსი სიმახინჯის შესახებ ემყარება არა უბრალოდ ქალის სილამაზის კანონს, არამედ – ამ კანონის ჰიპერბოლურ ვარიანტს: აფროდიტეს დაბადებას. ნეგატიური პერმუტაციის მექანიზმის არსია ორმაგი დეკოდირება: ტექსტის წაკითხვა და, იმავდროულად, ტექსტით შენიღბული იმპლიციტური ნიმუშის წაკითხვა, რომელსაც ბოტიჩელის სურათი წარმოადგენს. ინვერტირებულია დეკორაციაც (ზღვიდან ქალღმერთის დაბადების ნაცვლად, – ნელი წამოდგომა აბაზანიდან, რომელიც უშუალოდაა მიმსგავსებული კუბოსთან). ეს ინვერსია ლექსის ძირეული, ამოსავალი ელემენტია. მისი მეშვეობით დადასტურებული იქნება შემადგენელი თითოეული კლიშეს ყოველი მომდევნო აქტუალიზაცია: თითოეული კლიშე იქცევა საკუთარ ანტიფრაზად. ასე მაგალითად, ქალის თმა უნდა იყოს ქერა, ფაფუკი და სურნელოვანი. ეს კლიშე წარმოქმნის უხვად პომადწასმული წაბლისფერი თმის (*cheveux bruns fort mûnt pomades*) ცხიმიანობასა და სიუხემეს. ზუსტად ასევე, გოტიეს პოეტურ ფანტასმაგორიაში ქერადალალებიანი სუკუბა სინამდვილეში კუდიანია, რომელსაც უხეში თმის კულულები (*miches raides*) აქვს¹⁰. სხვა სტერეოტიპები – გედი-სებრი თეთრი ყელი, მრგვალი მხრები, წერწეტი წელი – განუხრელი სისტემატურობით წარმოშობს ქონმოკიდებულ ბინძურ კისერს (*un col gras es sris*), ამოზნექილ ბეჭებს (*les omoplates qui saillent*), ხორკლიან წელს (*le dos court et qui*

resort). აუცილებელი ეროტიკული აპოთეოზი – „კიპრიდა, რომელიც მოარხევს თავის საუცხოო მრგვალ თეძოებს“ (როგორც სულ რამდენიმე თვით ადრე წერდა ჩვენი ქალთმომუშე პოეტი „მზესა და სხეულში“) წარმოშობს თავის ანტიუთხას – ფართო უკანალს, იმ პათოლოგიური ნიშნით, რომელიც ადასტურებს პოლარიზაციას: *large croupe Belle hideusement d'un ulcere a l'anuds* (ფართო გავა, ამაზრზენად მშვენიერი, დაწყლულებული ანუსის წყალობით).

ყველა ეს დეტალი აღიჭურვება საზრისით და იპყრობს მკითხველის ყურადღებას მხოლოდ მწყობრი, ერთიანი სისტემის შემადგენლობაში. სწორედ მდგრადი და ადვილად ამოცნობადი ნიმუშის არსებობა უზრუნველყოფს მთელი ანსამბლის ერთდროული კონვერსიის შესაძლებლობას („პლუს“ ნიშნიდან „მინუს“ ნიშნამდე გადასვლას) იმგვარად, რომ მკითხველი წამითაც ვერ ივიწყებს ორიგინალს. და როგორც ეს ყოველთვის ხდება გარკვეული სტრუქტურის მოდიფიცირებისას, ერთი კომპონენტის გარდაქმნა იწვევს მთელი სისტემის გარდასახვას.

იმ ურთიერთმიმართების გათვალისწინებით, რომლებიც აკავშირებს ლექსის ყველა ნაწილს, დაუშვებელია ამ უკანასკნელთა იზოლირებული განხილვა და ინტერპრეტაცია. თუ გლატინისეული მეძავის სვირინგიანმა მკლავმა მართლაც უბიძგა რემბოს, ამოესვირინგებინა თავისი მობანავე ქალის უკანალი, აქედან მაინც ვერ დავასკვნით, რომ უკანალის მიმართება მკლავისადმი იგივეა, რაც ნატურალიზმის მიმართება რეალიზმისადმი.

ეს ბოლო დეტალი, სხვების მსგავსად, ანტიფრასტულად უნდა იქნას წაკითხული; ჩვენ წინაშე არაა ტრადიციული სვირინგი, რომელიც გარკვეულ წრეებში სიყვარულის გამოხატულებად ითვლება¹¹; ჩვენ წინაშეა შებრუნებული ლიტერატურული კლიშე: უკანალზე დაჩნეული ჭდე, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა შუბლზე აღბეჭდილი დაღის ინვერტირებული სტერეოტიპი. შუბლი შეიძლება აღბეჭდილი იქნას გამორჩეულობით, სხივმოსილებით, ან – როგორც ნერვალის „El Desdichado“-ში: „*Mon front est rouge encour du baiser de la reine*“ (ჩემს შუბლზე ჯერ კიდევ წითლად ღვივის დედოფლის ამბორი). აქ ინვერსია მით უფრო ადვილად ხორციელდება, რომ ის ექვემდებარება უფრო ზოგადს მოდელს. ეს უკანასკნელი კი აღწერს უკანალს, როგორც სახის ანალოგს, როგორც „ქვედა სახეს“. მის ნიმუშებს მრავლად იპოვით, დაწყებული შუა საუკუნეების ორსახოვანი ემმაკებით და დამთავრებული რაბლეთი. ეს თემა დადასტურებულია უხამს ანეკდოტებშიც, რომლებიც დღესაც პოპულარობით სარგებლობს. მსგავსი ინტერპრეტაციის სისწორის შესახებ მეტყველებს ენა, რომელიც გამოყენებულია სვირინგში. უსუფთაო მობანავე ქალი რომ ნატურალისტურ პორტრეტს წარმოადგენდეს, თითოეული დეტალი რომ მიზნად ისახავდეს ჩვენს დარწმუნებას ამ ქალის რეალურობაში, მის

უკანალზე აღბეჭდილი ლათინური წარწერა სრულიად გაუმართლებელი ანო-
მალია იქნებოდა. როგორც კი ერთი დეტალი ამოვარდებდა პორტრეტის ანსამ-
ბლიდან, რომელიც თითქმის ობიექტურ უტყუარობაზეა გათვლილი. მთელი
დამაჯერებლობა ქარწყლდება – დამაჯერებლობის სისტემა ხომ მწყობრი ერ-
თიანობის პრინციპს ემყარება. ამის საპირისპიროდ, ჩემს ინტერპრეტაციაში
სიტყვები Clara Venus სავსებით ბუნებრივად განიმარტება: ეს წარწერა შეესა-
ბამება ალეგორიის ან ემბლემის ლოგიკას, თუნდაც აქ კონკრეტული ხატის
საზრისი იყოს ინვერტირებული.

სტრუქტურალისტური თვალსაზრისის მოხმობის შემთხვევაში მთელი
ლექსი წარმოგვიდგება ორგანული მთლიანობის სახით, რომლის შემადგენე-
ლი ნაწილები ურთიერთსინონიმურია: ისინი ასახავენ უკანასკნელ სტრიქონ-
ში რეზიუმირებულ (სიტყვებით belle hideudsement – ამაზრზენად მშვენიერია)
საზრისს. დავუბრინდეთ ლიტერატურის ისტორიას: ახლა შეგვიძლია, განვ-
საზღვროთ ამ ნაწარმოების ჭეშმარიტი ადგილი ფრანგული პოეზიის ევო-
ლუციური განვითარების გზაზე. აქ საქმე გვაქვს არა რეალიზმთან, არამედ –
გარკვეულ ჟანრთან, რომელიც საკმაოდ პოპულარული იყო აღორძინების
ხანის პოეტებს შორის. სწორედ მის წიაღში აღმოცენდა ბაროკოს პოეტიკა. ეს
ჟანრი ითვისებდა სიმახინჯის, ავადმყოფობის ან მთელი სხეულის (მაგ-
რამ სიბერისგან მიხრწნილი ან სახიჩარი სხეულის) აღწერას პოეტურ ქმნი-
ლებაში. ის ემყარება სალექსო ენკომიონის წესების გამოყენებას უბარდუკი ან
უსიამოვნო საგნის მიმართ. ამგვარია, მაგალითად, დიუ ბელეს „ჰიმნი სიყ-
რუისადმი“. მოკლედ რომ ვთქვათ, ესაა კონტრბლაზონი¹². რემბოს თანამედ-
როვეობის სატირა სულაც არ შეუქმნია: ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, ეს
სონეტი ეპასუხება პოეტის სხვა ლექსს, სადაც რემბო ხოტბას ასხამს ძველ-
ბერძნულ სილამაზეს და ქირდავს ჩვენს რკინის საუკუნეს, როგორც ანტიკური
იდეალის მრუდე სარკეს¹³. სინამდვილეში კი კონტრბლაზონი ენკომიური
ჟანრების პაროდირებას როდი ახორციელებს (როგორც ამას ნაჩქარევად ასკ-
ვნიან ხოლმე); კონტრბლაზონის ამოცანას არ წარმოადგენს მორალური მხი-
ლება ან ესთეტიკური პოლემიკა. რემბოს სონეტი რაიმეს საწინააღმდეგოდ კი
არ დაიწერა, არამედ რაღაცის შებრუნენას ისახავს მიზნად¹⁴. ის არაა სატირა ან
პაროდია და ერთმანეთს არ უპირისპირებს თანამედროვეობასა და ანტიკურ
ეპოქას. ესაა გავარჯიშება ტრანსფორმაციაში ანუ კონვერსიის სანიმუშო
მაგალითი.

ამასთან, ალბათ, სჯობდა, არ დაგვეკავშირებინა ჩვენი სონეტი შორეულ
წარსულში არსებულ ჟანრთან; შესაძლოა, ჩვენ, ბევრი ლიტერატმცოდნის კვა-
ლობაზე, თავს ვერ ვარიდებთ ცივილიზაციის საცთურს. ესაა ნაკლებპერსპექ-
ტიული გზა: რემბოს სონეტი იქცევა ჟანრის რეანიმაციის მცდელობად, იმ

ჭაბუკი პოეტის პატარა *tour de force*-ად, რომელმაც, ეს-ესაა მიიღო კლასიკური განათლება. საფიქრებელია, რომ უფრო მართებული იქნებოდა, აღგვექვა ეს კონტრბლაზონი მომავალი ცვლილებების მომასწავებელ ნაწარმოებად, მიგვეკუთვნებინა იმავე კატეგორიისადმი, რომელსაც მივაკუთნებთ ლოტრეამონის ინოვაციებს, ჟანრის ქმნილებებს, უფრო გვიანდელი პერიოდიდან კი – სიურეალისტების ტექსტებს. რემბოს „ვენერა ანადიომენა“ უკვე წარმოადგენს ლექსიკური ასოციაციების პოტენციალზე და სრულიად ფორმალურ შემოქმედებაზე მთლიანად დაფუძნებულ ლიტერატურას, სადაც სიტყვების თანმიმდევრობა აშკარად ემყარება წმინდა ვერბალურ მოდელს (და არა რეალობას). ესაა სარკისებრი წერა, რომელიც სხვა ტექსტს ასახავს. ფიზიკოსი გაიაზრებს ანტიმატერიას მატერიის ცნობილი თვისებების საფუძველზე. ზუსტად ასევე გაიაზრებს რემბო ანტირეპრეზენტაციას.

ზემოთქმული აშკარავებს, რომ იზოლირებული სიტყვების, იზოლირებული ფრაზების ან თვით იზოლირებული დესკრიფციული სისტემებს ურთიერთმეჯერებაზე დამყარებული ყოველგვარი ისტორიული შედარება ელემენტარული და ყალბია. ლიტერატურული ზეგავლენის არსებობის დამტკიცება და ისტორიული კლასიფიკაციის შემუშავება შესაძლებელია მხოლოდ სტრუქტურათა პარალელიზმის გამოვლენის საფუძველზე. ამისთვის აუცილებელია არა ტექსტის შემადგენელი ნაწილების, არამედ – მათი ფუნქციების შედარება.

2. ცვალებადი წაკითხვების ისტორია

კლასიფიკაციის საკითხებს (ტექსტის მიკუთვნებას გარკვეული კატეგორიის, მიმართულების ან ჟანრისადმი), რა თქმა უნდა, ძალზე არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ ისინი მაინც პროფესიული და მეორეხარისხოვანი პრობლემებია ტექსტის არსებობის მოდუსთან შედარებით: რა საშუალებებით უნდა გამოვლინდეს ტექსტის მექანიზმების ქმედუნარიანობა? ვერავითარი სოციოლოგიური დეფინიციები, ვერავითარი (ესთეტიკურ კრიტერიუმებზე დაფუძნებული) შეფასებები ვერ შეცვლიან ერთადერთ ღირებულ ტესტს – კერძოდ, ნაწარმოების ქმედუნარიანობის ტესტს. ტექსტი არ წარმოადგენს მხატვრულ ნაწარმოებს, თუ ის არ იტაცებს მკითხველს, თუ არ იწვევს აუცილებელ რეაქციას, თუ, გარკვეულწილად, არ აკონტროლებს აღმქმელი სუბიექტის ქცევას. ეს რეაქცია ყოველთვის მყისიერად როდი ვლინდება: ზოგჯერ ისტორიული პირობების ზეგავლენით ის გადავადდება ხოლმე, მაგრამ ადრე თუ გვიან აუცილებლად ჰპოვებს გამოხატულებას, რაც მთლიანად აიხსნება ტექსტის ფორმალური თავისებურებებით. მკითხველის საპასუხო რეაქცია

ტექსტზე – ესაა ერთადერთი მიზეზ-შედეგობრივი მიმართება, რომელსაც შეიძლება დავეყრდნოთ ლიტერატურული ფაქტების განმარტებისას.

ტექსტის ქმედუნარიანობა წარმოადგენს მისი აღქმადობის ფუნქციას. რაც უფრო მძლავრად იპყრობს მკითხველის ყურადღების ტექსტი, მით უფრო მტკიცედ ეწინააღმდეგება ის მცდარ ინტერპრეტაციებს (აგრეთვე – დაღლასა და ცვეთას სხვადასხვაგვარი წაკითხვისგან), მით უფრო მონუმენტურია, მით უფრო მძაფრად განსხვავდება კომუნიკაციის ეფემერული აქტისგან და, ბოლოს, მით უფრო ლიტერატურულია. ამასთან, ტექსტის აღქმადობის ბუნება იცვლება ისტორიული ეპოქების ცვალებადობის შესაბამისად.

მკითხველთა პირველმა თაობამ უნდა გადაწყვიტოს გაცილებით უფრო ნაკლები რაოდენობის პრობლემები, ვიდრე მომდევნო თაობებმა. სამწუხაროდ, ისტორიკოსები ამ მიზეზით უპირატესობას ანიჭებენ სწორედ ტექსტის პირვანდელ წაკითხვას, როგორც გარკვეულ სტანდარტს, ხოლო გვიანდელი ინტერპრეტაციები არასრულფასოვან წაკითხვად მიიჩნევა. ეს არსებითი შეცდომაა. ტექსტ-მონუმენტის ურთიერთგანსხვავებული განმარტებები განუყოფელია მისი მონუმენტურობისგან. თუ მონუმენტის ბუნება მდგომარეობს მის ხანგრძლივობაში, მაშინ ის გულისხმობს ახალ-ახალ რეაქციებს მკითხველთა ყოველი მომდევნო თაობის მხრივ. ამასთან, ნებისმიერი გვიანდელი წაკითხვა ისევე ლეგიტიმურია, როგორც თავდაპირველი ინტერპრეტაცია: ორივე მათგანი წარმოადგენს ერთიანი ფენომენის ნაწილს.

უპირავე ნაშრომი მიემდვნა ლიტერატურული ნაწარმოებების „ბედ-იღბალს“, მაგრამ მათს უმრავლესობაში გვიანდელი ინტერპრეტაციები გამოყენებულია მხოლოდ მოცემული ტექსტის პოპულარობის ამსახველი მრუდის ასაგებად. ამ მრუდის კლასიკური ფორმა განიმარტება ხოლმე იმ ეპოქის კულმინაციური ზემოქმედებით, რიმელსაც მემკვიდრეობით გადაეცა ტექსტი: კერძოდ, ამბობენ, რომ ესა და ეს ავტორი დაჩრდილეს კონკურენტ-ეპიგონებმა ან, ზოგჯერ, მწერალს ხოტბას ასხამენ ორიგინალურობის გამო, რომელიც მხოლოდ მისი მიმბაძველების ფონზე წარმოჩნდება. იხსენიებენ აგრეთვე გემოვნების რევოლუციას, სოციალური კონტექსტის ევოლუციას, ახალი ესთეტიკური დოქტრინების აღმოცენებას. ამასთან, იგნორირებული ან მინიმიზებულია ძირითადი ფაქტორი – ენის ევოლუცია. და აქ კვლავ აუცილებელ მაკორექტირებელ ინსტრუმენტად გვევლინება ფორმალური ანალიზი.

არსებობს აღქმადობის ორი ტიპი: ისინი განისაზღვრება განსხვავებით ენობრივ კოდებს შორის. მწერლის თანამედროვე მკითხველთა ენობრივი კოდი მაქსიმალურად უახლოვდება ტექსტის კოდს. მოგვიანებით კი მათ შორის განსხვავება სულ უფრო იზრდება. ეს განსხვავება ძალზე მკვეთრად შეიგრძნობა, თუ ტექსტში გამოყენებულია სპეციალური კოდი – მაგალითად, ფრან-

გული კლასიციზმის პირობითი ენა: ამგვარ შემთხვევაში წყვეტა გაცილებით უფრო ღრმა, ვიდრე ენის თანდათანობითი ევოლუციისას (აღსანიშნავია, რომ კოდების წყვეტის მომენტი არ თანხვდება პოლიტიკურ რევოლუციებს; ის ყოველთვის არ თანხვდება ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობების ჩასახვის პერიოდებსაც; საფრანგეთის რევოლუციას არავითარი ზეგავლენა არ მოუხდენია კლასიციზმზე, რომანტიკოსებმა კი ერთბაშად როდი გარდასახეს კლასიციზტური დისკუსი). დესკრიფციული სისტემები და კლიშეები ეწინააღმდეგებიან ცვლილებებს, მაგრამ მთლიანად, მაინც ვერ აღწევენ თავს მათი ლექსიკური კომპონენტების სემანტიკურ ევოლუციის შედეგებს და კიდევ უფრო ნაკლებად – კულტურულ გარემოსთან ურთიერთმიმართებების ევოლუციას. რა თქმა უნდა, მთელი ეს პროცესი არ შეეხება ტექსტს, რომლის უცვლელი ფორმა ინარჩუნებს ავტორის მიერ გამოყენებული კოდის სტრუქტურულ ერთიანობას. „ნაწარმოების მრავალსაუკუნოვანი სიცოცხლის“ შესწავლა შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ის გაითვალისწინებს სწორედ ამ მზარდ დისტანციას ტექსტის უცვლელ კოდსა და მკითხველთა გამუდმებით ცვალებად კოდს შორის. ფორმალური ანალიზი – იდეალური საშუალებაა ერთი და იმავე ფრაზის ორგვარი წაითხვის (კონტექსტის¹⁵ კოდის საშუალებით წაკითხვისა და გვიანდელი მკითხველის კოდის მეშვეობით წაკითხვის) შესადარებლად.

ზოგჯერ – არც ისე ხშირად – მკვლევარს უხდება ენობრივი კოდის ისეთივე ღრმა ცვლილებების კონსტატირება, რომლებიც შეუძლებელს ხდიან ტექსტის ორმაგ წაკითხვას: ასეთ შემთხვევებში ტექსტობრივსა და ენობრივ კოდებს შორის წარმოქმნილი უფსკრული გადაულახავია. ამ მომენტიდან დაწყებული, ტექსტი კვდება. ვიქტორ ჰიუგოს ერთ-ერთ ადრინდელ ოდაში აღწერილია სახელგანთქმული საზღვაო ბრძოლად საბერძნეთსა და თურქეთს შორის. თურქეთის ფლოტილიის აღმოსავლური სიჭრელისა და ქაოტურობის გადმოსაცემად პოეტი გემებისა და ნავების ყოველგვარ ნაირსახეობას იყენებს. ის ასახელებს ჯონქებსა და იახტებს, რომლებიც ნამდვილად ვერ იქნებოდა თურქეთის ფლოტში, მაგრამ ეს შეუსაბამობა თვალსაჩინოა მხოლოდ დღევანდელი მკითხველისათვის¹⁶. „აღმოსავლური მოტივების“ პირველი მკითხველებისთვის ადგილობრივი კოლორიტის დამაჯერებლობა, რეალობის ეფექტი, „თურქულობის“ შეგრძნება მთლიანად ემყარება მხოლოდ ერთ რამეს; უჩვეულო ჟღერადობისა და იერის მქონე მორფემებს. სიტყვა იახტა (Yacht) ასოცირდებოდა „საზღვარგარეთულობასთან“, ხოლო „თურქულ“ კონტექსტში წარმოადგენდა ეგზოტიკურობის ნიშანს, უბრალოდ იმიტომ, რომ მის დაწერილობაში (საწყისი Y პლუს სამთანხმოვნიაანი ჯგუფი) სიმბოლიზებული იყო არაფრანგული რეალობა. ჯონქა (Jonque) სრულიად უნიკალურად ჟღერ-

და: თუ გავითვალისწინებთ საწყის თანხმოდან, ეს სიტყვა არ ერითმება არც ერთ სხვა სიტყვას, ხოლო თუ მას უგულებელვყოფთ, შეიძლება მოვძებნოთ სულ ექვსი სარიტმოდ სიტყვა. მათგან ორი უკვე აღარ იხმარება, დანარჩენი ოთხი კი დამხმარე სიტყვებია, რომლებიც დამოუკიდებლად არ გამოიყენება. ჰიუგოს მიერ აღწერილი ფლოტი დამაჯერებელი აღარაა თანამედროვე მკითხველისთვის, პირველ ყოვლისა, იმიტომ, რომ მათი გემოვნება ვეღარ იტანს ამ ტიპის ეპიკურ ლექსებს – თუმცა, შეიძლებაოდა, მოდა შეცვლილიყო და, თეორიულად რომ ვთქვათ, გამოეწვია მოცემული ტექსტის რეაბილიტაცია. ეს კი, ფორმალური მიზეზების გამო, შეუძლებელია. Yacht და Jonque მორფოლოგიურად, ფონეტიკურად ჩვენთვის კვლავინდებურად უცხოა, მაგრამ ისინი ახლა სხვაგვარად აღიქმება. ფრანგი მკითხველი ამჟამად უკეთაა გათვითცნობიერებული უცხო ცივილიზაციებში, ვიდრე 1829 წელს – უფრო ზუსტად, ის სარგებლობს გეოგრაფიულად უფრო დიფერენცირებული დესკრიფციული სისტემებით, როდესაც საუბარია საზღვარგარეთის შესახებ. წინ Yacht და Jonque ტიპის სიტყვების მორფოლოგიური ანომალიურობა წარმოადგენდა „უცხოურობის“ ნიშანს, რომელიც კონტექსტზე არ იყო დამოკიდებული. ახლა, საგზაო ჩანაწერების ჟანრის მასობრივი გავრცელებისა და სპორტული ლექსიკონის ათვისების (რამაც ახლებური მიმართულება მისცა ანგლომანიას) შემდეგ, ეს სიტყვები აღარ იწვევს ბუნდოვანი ეგზოტიკურობის შეგრძნებას და მიუთითებენ სრულიად გარკვეულ, კონტექსტით მარკირებულ უცხო გარემოზე (მაგალითად, „ტექნიკური“ სიტყვათხმარებისას).

შესაძლოა, სტილისტური ეფექტი მთლიანად გაქარწყლდეს, თუმცა კონტექსტს, გარკვეულწილად, ძალუძს მისი კომპენსირება. ამ მხრივ ძალზე მგრძნობიარეა ნეოლოგიზმები: ზოგჯერ ისინი ტექსტის პუბლიკაციის მომენტიდან გასული დროის განმავლობაში სასაუბრო მეტყველების ნაწილებად იქცევიან და ნეოლოგიზმებად აღარ აღიქმებიან. თუ ამ ნეოლოგიზმების დანიშნულებას წარმოადგენდა ტექსტის სტილისტური სტრუქტურის აქტუალიზაცია, მათი ათვისება შემდგომ იწვევს მთელი სტილისტური სტრუქტურის ნეიტრალურ აღქმას. ზოგიერთ შემთხვევაში ის, რაც ტექსტის თანამედროვე მკითხველები ნეოლოგიზმებად მიიჩნევენ, მოგვიანებით არქაიზმებად აღიქმება; ეფექტი კვლავინდებურად შენარჩუნებულია, მაგრამ მისი შინაარსი ან, უფრო ზუსტად, მისი ორიენტაცია ახლა უკვე სხვაგვარია. საფრთხე ემუქრება არქაიზმებსაც; სიტყვა, რომელიც XVII საუკუნეში აღარ იხმარებოდა, ან, ყოველ შემთხვევაში, მოძველებული იყო და სწორედ ამის წყალობით ახდენდა ეფექტს (მაგალითად, კომიკურ ეფექტს), შეიძლება განზავებულ იქნას კონტექსტში, რომელიც, დღევანდელი მკითხველის თვალსაზრისით, თვითონაც სავ-

სებით მოძველებულია. იგივე ბედი ხშირად ეწვევა ხოლმე ლიტერატურულ ალუზიებს.

მაგრამ თუნდაც კოდის ცვლილებებმა გაანადგურონ სტილისტური სტრუქტურის ერთ-ერთი კომპონენტი, ტექსტში მაინც რჩება ამ კომპონენტთან დაკავშირებული ფორმები. ეს ფორმები უმეტესად ჯერ კიდევ ახდენენ შესამჩნევ ეფექტს: ისინი ინარჩუნებენ აქტიურობას, თუმცა მათი ინტერპრეტაცია უკვე სრულიად ახლებურია (და, შესაძლოა, ეს ინტერპრეტაცია გააკვირვებდა ავტორსა და პირველ მკითხველებს). ამასთან, კონტექსტში, ჩვეულებრივ, შეიმჩნევა მათი პირვანდელი ეფექტის ნაკვალები; ისევე, როგორც ამ უკანასკნელის საფუძველზე აღმოცენებული მეორეული ელემენტები, რომლებიც გაბნეულია პირვანდელი ეფექტის გაუქმების შემდეგ გაჩენილი ნაპრაღის ნაპირებზე.

ამის ნიმუშს წარმოადგენს სიტყვასთან *basalte* (ბაზალტი) და ბაზალტის მღვმის (*grotte basaltique*) მოტივთან დაკავშირებული სიტუაცია. ეს სიტყვა და ეს მოტივი ხშირად გვხვდება ფრანგული რომანტიზმის ადრეულ ტექსტებში; ამასთან, მათ ვერ მივაწერთ რამენაირ საგანგებო სიმბოლიკას. თვით ბოდლერიც კი ჯერ კიდევ იყენებს ამ მოტივს, როდესაც აღწერს მოგონების ჯადოსნურ აურას (ლექსი „წინაარსებობა“):

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

აქ კომენტატორები თავიანთ გარდაუვალ მოვალეობად მიიჩნევენ, განგვიმარტონ, რომ ბოდლერმა, უბრალოდ, ისარგებლა ვიქტორ ჰიუგოს ლექსის ორი სტრიქონით¹⁷. იგულისხმება, რომ ბოდლერისეული შედარება მარტოოდენ ორნამენტია, რომელიც ვერაფერს მატებს საზრისს. ამგვარი განმარტება ვერ აუქმებს პრობლემას, რადგან ჰიუგოსთან მღვიმე მოიხსენიება ლიტერატურული თემის სახით, როგორც პოეზიის განსაზღვრული ტიპის ნიმუში.

მაგრამ ამგვარი მღვიმე ლიტერატურაში ხშირად მოიხსენიება და ყოველთვის გულისხმობს პოზიტიურ სიმბოლიკას – ესაა მშვენიერების ხატი. ლიტერატურის ისტორია გვატყობინებს ამ სტერეოტიპის წყაროთა შესახებ: ისინი უკავშირდება ოსიანიზმს, რომლის წყალობით ფინგალის მღვიმე მთელი ევროპისთვის ცნობილი გახდა. მაგრამ განა ეს ხატი განიძარცვება თავისი მაგიური ხიბლისგან, როდესაც მკითხველი კარგავს ოსიანთან მისი დაკავშირების უნარს? სწორედ ასეთია ისტორიკოსის პოზიცია. ის ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ოსიანი ყველამ დაივიწყა და თანამედროვე მკითხ-

ველს ის სრულიად არ აინტერესებს. და მაინც, ბოდლერის მიერ შექმნილი ხატი ძალზე შთამბეჭდავია. ეს მყარი ეფექტი განპირობებულია ენობრივი და სემანტიკური მარკებით, რომლებიც არსებობენ ტექსტის კოდში და მაშინაც კი აღიქმებიან, როდესაც სტაფის მღვიმე აღარავის ახსოვს. პირველ ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ სტაფის კუნძულზე არსებული ბაზალტის მღვიმე პოეტურ მოტივად იქცა და ამ სახით შემთხვევით როდი გამოიყენებოდა უფრო დიდხანს, ვიდრე მთელი დანარჩენი ოსიანისეული რეკვიზიტი: XVIII საუკუნიდან მოყოლებული, გეოლოგია მოდურ ლიტერატურული თემად იქცა და ამ მოდამ ტექნიკური ტერმინებით გაამდიდრა პოეტური ლექსიკა, განსაკუთრებით – მეტაფორათა ფონდი. ყველაზე დიდი წარმატებით სარგებლობდა ორი სიტყვა – გრანიტი და ბაზალტი: ბაზალტი როდესაც ლიტერატურული სიტყვაა, რადგან ესაა საგანგებო ტერმინი, ახლაც კი, როდესაც მისი ტექნიკური არსი აღარ შეიგრძნობა. Basalte ერთმემა სულ შვიდ სიტყვას, თანაც ყველა ისინი უცხო ენებიდანაა ნახსენები¹⁸. გარდა ამისა, ბაზალტის მღვიმეს აღმოაჩნდა ავტონომიური არსებობის უნარი (კალედონიური რეალიზებისგან დამოუკიდებლად), რადგან მისი დესკრიფციული სისტემა ემყარება ორი ურთიერთსაპირისპირო ფენომენის – ბუნებისა და ხელოვნების გამაერთიანებელ მეტად საგულისხმო სტრუქტურას. ესაა სწორედ ის სტრუქტურა, რომელიც კლიშეს – *architecture naturelle* (ბუნებრივი არქიტექტურა¹⁹) – საფუძველს წარმოადგენს. მისი ქმდევითობა განპირობებულია *coincidentia oppositorum*. და თუ თემა გაქრა, შესაბამისი სტრუქტურა ხელუხლებელია. ის კვლავ ზემოქმედებს მკითხველზე, თუმცა ეს უკანასკნელი არ იცნობს მითოლოგიას, საიდანაც მოცემული სტრუქტურის მახატუალიზებული სიტყვები.

3. რეკონსტრუქცია

როდესაც ლიტერატურის ისტორია ესწრაფვის ტექსტის პირვანდელი მნიშვნელობის რეკონსტრუირებას, ის გულისხმობს ტექსტში ავტორის მიერ ჩაქსოვილ საზრისს. ჩემი პოზიცია სრულიად განსხვავებულია: ვფიქრობ, ფორმალური ანალიზი შეიძლება გამოყენებულ იქნას ლიტერატურის დიაქრონული შესწავლისადმი იმდენად, რამდენადაც (მისი პოსტულატების მიხედვით) არსებითია მხოლოდ ტექსტის ზემოქმედება მკითხველზე. ამიტომ დროს არ დავკარგავ იმ მეთოდის განხილვაზე, რომელიც უგულებელყოფს ავტორის მიერ გაუთვალისწინებელ ყოველგვარ ეფექტს. ჩემი აზრით, ტექსტის ჭეშმარიტი და ერთადერთი პირვანდელი მნიშვნელობა ის მნიშვნელობაა, რომელიც ემთხვევა ტექსტის აღქმას მისი პირველი მკითხველების მიერ (იმისდა მიუხედავად, თანხვდება თუ არა ეს აღქმა ავტორის ჩანაფიქრს). სწო-

რედ პირველი მკითხველების რეაქცია გვაძლევს საშუალებას, გამოვააშკარავოთ ტექსტის თავდაპირველი მნიშვნელობა. რა თქმა უნდა, ჩვენ ვერ მოვახერხებთ პირველ მკითხველთა კოდის სრულ აღდგენას, რადგან ზედმიწევნით ზუსტად არ ვიცით, როგორი იყო მათი რეაქციები. წინამორბედ თავში მოყვანილი მაგალითები ცხადყოფს, რომ კოდის ევოლუცია ზემოქმედებს, პირველ რიგში, სემანტიკის სფეროზე. შესაბამისად, აქ პრობლემა ისაა, რომ დაკარგული გვაქვს კონტაქტი ტექსტში იმთავითვე გამიყენებულ დისკრიფციულ სისტემებთან. ჩვენთვის უცნობია, რომელი სიტყვები წარმოშობდა ამა თუ იმ სისტემას; არ ვიცით, რომელ სიტყვებს ძალუმს, მეტონიმიურად შეენაცვლონ მთელ სისტემას. ჩვენ ვკითხულობთ იმავე ფრაზას, რომელსაც ეცნობოდნენ პირველი მკითხველები, მაგრამ მისი მეშვეობით აღძრული რეაქციები ჩვენთვის მიუწვდომელია. ლიტერატურის ისტორიას აქ შეუძლია, მოძებნოს ერთადერთი გამოსავალი – მიმართოს თემატოლოგიას, მაგრამ ეს მხოლოდ ნაწილობრივ შველის საქმეს. ნაწილობრივ იმიტომ, რომ თემატოლოგია – *stoffgeschichte* – დაკავებულია მარტოდენ სტილისტურად უკვე გამოყოფილი (სიმბოლურობის, ამა თუ იმ ჟანრისადმი მიკუთვნებულობის და ა. შ. წყალობით) თემებისა და მოტივების, ე. ი. ნარატიული ან დესკრიფციული ჯაჭვების რეკონსტრუქციით.

საჭიროა თემატიკის ხელახლა შესწავლა ფორმალური ანალიზის საფუძველზე, მათ შორის – ყველა დესკრიფციული სისტემის მითითება, მათი ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია, ყოველი სისტემის ჟანრულ რელევანტურობისა და კანონზომიერი ქრონოლოგიური შეფარდებულობის ცხადყოფა²⁶. ეს სისტემები წარმოდგენილ უნდა იქნას არა სქემატური ფორმით, არამედ მათი სტერეოტიპების, დამახასიათებელი ფრაზული ტიპების, შესაძლო სუბსტიტუტების, მეტონიმიური მექანიზმების და ა. შ. მეშვეობით. მოკლედ, მეცნიერულად შინაარსიანმა კვალიფიკაციამ უნდა მოიცვას: 1) სტრუქტურები; 2) მათი მათემატიკური სიტყვები; 3) ამ სიტყვებით გამოწვეული ასოციაციები.

აქ ვერ შემოვიფარგლებით ერთეულთა კორპუსის უბრალო გავრცობით. თემატოლოგიას ყოველთვის ბრალად სდებდნენ გენერალიზაციის სიჭარბეს – და არცთუ ისე უსაფუძვლოდ. მართლაც, თემების გამოყოფისა და კლასიფიცირებისას თემატოლოგია მიისწრაფის, უკუაგდოს სპეციფიკური და უნიკალური ნიშნები, რომლებითაც გამოირჩევა თემის კონკრეტული აქტუალიზაცია ტექსტში. ისტორიული მიზეზების ძიებას მივყავართ ტექსტიდან ავტორისკენ, შემდეგ კი – მითოლოგიისა და ენობრივი გამოთქმებისკენ, რომლებმაც ავტორს მიაწოდეს მოცემული თემები. ამგვარი განმარტება მთლიანად განეკუთვნება გენეზისის სფეროს: ის ააშკარავებს ტექსტში გამოყენებულ მასალებს, მაგრამ უგულებელყოფს ამ მასალების საფუძველზე შექმნილ ლიტერა-

ტურულ ნაწარმოებს. ისტორიკოსს არ ძალუძს თემის იმ კომპონენტების გამოვლენა, რომლებიც არსებითია თემის მატერიალიზებული ტექსტისთვის – ის იმთავითვე არ ითვალისწინებს მოცემული აქტუალიზაციის უნიკალურ ნიშან-თვისებებს, რათა გამოავლინოს მისთვის საინტერესო ინვარიანტი.

ფორმალური ანალიზი კი სრულიად საპირისპირო ხასიათის პროცედურაა. ანალიტიკოსი ემყარება ტექსტს, მიჰყვება კითხვის ბუნებრივ პროცესს და გზას იკაფავს თემისკენ ან, უფრო ზუსტად, მისი დესკრიფციული სისტემისკენ. ამ დროს ის არა მარტო განსაზღვრავს, რომელ ინვარიანტს შეესაბამება განსახილველი ტექსტი, ვარიანტი, არამედ არკვევს კიდევ, ამოსავალი მოდელის რომელი კომპონენტები არ მონაწილეობენ ამ ტექსტში. თუმცა ზოგიერთი ლექსიკური „უჯრედი“ ასეთ შემთხვევაში ცარიელი აღმოჩნდება, მაგრამ სისტემის სტრუქტურა ინარჩუნებს სიმყარეს და ააშკარავებს მიმართებებს შევსებულ უჯრედებს შორის. ეს მიმართებები კი განსაზღვრავენ უჯრედების შემაგსებელი სიტყვების აქტუალურ საზრისს. დავუშვათ, ერთ-ერთი უჯრედი დაკავებულია მოცემული სისტემის მიმართ უცხო სიტყვით, მაშინ ეს სიტყვა აღიჭურვება ახალი საზრისით იმ ფუნქციის ხარჯზე, რომელიც შეესაბამება სისტემაში ამ სიტყვის მიერ დაკავებულ ადგილს. არსებითად, ესაა სიმბოლოს ფუნქციონირების ძირითადი მექანიზმი.

მაგალითად, ბოდლერისეული „საცთურის“ პირველ სტროფში შეინიშნება სამი დესკრიფციული სისტემის (ტყის, ტაძრისა და ადამიანის) ფრაგმენტების ურთიერთშეხამება:

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathedrales;
Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos coeurs maudis,
Chambres d'eternel deuil ou viprent se vieux rales,
Repondent les echos de vos De profundis.

თუ ეს დესკრიფციული სისტემები რეკონსტრუირებული არაა, მკითხველს შეუძლია, დაეყრდნოს მხოლოდ ტექსტის პირდაპირ მნიშვნელობას. მის წინაშეა გამონათქვამი, რომელსაც ის, სურვილისამებრ, დაეთანხმება ან უკუაგდებს. მკითხველის გადაწყვეტილებასა და ემოციურ რეაქციას ტექსტზე განაპირობებს მხოლოდ ტყეებისა და ტაძრების შესახებ მისი ცოდნისა და, მეორე მხრივ, ამ საგნების შესახებ სონეტში მოცემული ინფორმაციის შემთხვევითი თანხვედრა. სავარაუდოა, რომ ლექსის პათოსს ის ახსნის ავტორის მეტისმეტად პესიმისტური სულისკვეთებით – ასეთ შემთხვევაში მკითხველი შეეცდება თავისი ინსტიქტური რეაქციის რაციონალიზებას და ბოდლერისეულ შედარებებს თვითნებურობასა და უსაფუძვლობას დასწამებს.

თემატოლოგია, ყოველ შემთხვევაში, საშუალებას იძლევა, ეს შედარებები მივაკუთნოთ რომანტიკულ თემათა განსაზღვრულ კლასებს: ტყე, როგორც ეკლესია, ბუნება, როგორც ღვთის ტაძარი, ან, პირიქით, გოთიკური ტაძარი, როგორც ტყე – ტიპურად რომანტიკული მოტივებია. ისინი უკავშირდება იდეას იმის შესახებ, რომ საკრალური არქიტექტურა წარმოიშვა ბუნების ტაძრის მიბაძვით, აქედან კი გამომდინარეობს მისი უშუალო რელიგიური ექსპრესიულობა. ამის შემდგომ უსაფუძვლობის შთაბეჭდილება რამდენადმე სუსტდება: მსგავსება ტყესა და გოთიკურ ტაძარს შორის აღარ წარმოგვიდგება ადამიანის სუბიექტურ თვალსაზრისად. ჩვენ წინაშეა გარკვეული კოდი, რომელსაც მყარი ადგილი უკავია ფრანგული მითოლოგიის კორპუსში; ამ კოდით გარანტირებულია შედარების კონვენციური სტატუსი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურის ისტორია ააშკარავებს ტექსტში წარმოდგენილი ხატების მისაღებობას მკითხველისთვის და მიუთითებს, რომ ისინი დაკანონებულია ტექსტის მიმართ გარეშე სივრცეში. ლიტერატურის ისტორია გვატყობინებს ლექსში გამოყენებული დესკრიპციული სისტემების სიხშირისა და განაწილების შესახებ, გვამცნობს, რომ ისინი პრესტიჟით ან პოპულარობით სარგებლობდნენ ტექსტის შექმნის ეპოქაში. მის შემდეგ, მკითხველს უკვე ძალუძს, დაუბრონოს ლექსის შემადგენელ სიტყვებს ის ღირებულება, რომელიც გამომდინარეობს მოცემული სისტემისადმი მათი კუთვნილებიდან; ის ხვდება, რატომ მიიპყრო ამ კოდმა ბოდლერის ყურადღება, რატომ მოიწონეს 1860 წლის დროინდელმა მკითხველებმა ბოდლერისეული არჩევანი და ბოლოს, რატომ შეძლეს მათ ამ არჩევანში გარკვეული პოეტური ჟანრის ამოცნობა.

ამასთან, ესაა გარეშე (ტექსტის მიმართ) რეკონსტრუქცია: ის გვიჩვენებს მხოლოდ ბოდლერის ხელთ არსებული მასალის შესაძლებლობებსა და საზღვრებს, მაგრამ არ გვაუწყებს, რატომ გამოიყენა ბოდლერმა სწორედ ეს მასალა სახელდობრ ამ კონტექსტში. ის მხოლოდ გადაანაცვლებს თვითნებურობის პრობლემას და გამოაქვს ეს უკანასკნელი, საერთოდ, რომანტიზმის დონეზე, იმის ნაცვლად, რომ თვითნებურობა ბრალად დასდოს პირადად ბოდლერს.

ფორმალური ანალიზი, პირიქით, მიმართულია მოცემული ტექსტის სპეციფიკურ ნიშან-თვისებებზე, თემის რელევანტურობაზე კონტექსტში. ფორმალური ანალიზი ავლენს, რომ ტაძრის სისტემა და ტყის სისტემა სისრულით არ გამოირჩევიან. ნაკლული ელემენტების განსაზღვრის შემდეგ ფორმალური ანალიზი ააშკარავებს შენარჩუნებული ელემენტების ღირებულებას. მოცემულ შემთხვევაში გამორიცხულია სწორედ ის ელემენტები, რომელთა მეშვეობითაც შესაძლებელი იქნებოდა პანთეიზმისა და ანიმიზმის (თემის პირდაპირი განვითარებისას) ან არქიტექტურის (თემის უკუგანვითარებისას) სიმბოლიზება. შენარჩუნებულ იქნა ერთადერთი კომპონენტი – მუ-

სიკა. ორდანი (orgue) წარმოადგენს ხეებში მოგუგუნე ქარის დამაჯერებელ ან, ყოველ შემთხვევაში, მისაღებ ანალოგს. ის მისაღებია იმდენად, რამდენადაც მსგავსებას მოეპოვება ბუნებრივი საფუძველი და, რაც უფრო მთავარია, იმიტომ რომ შედარება იქცა კლიშედ. მაგრამ მუსიკას ესაჭიროება აუდიტორია, ხოლო ტაძრის (cathedrale) სისტემაში მუსიკისა და აუდიტორიის კავშირი შემოდგება მარკირებული იყოს ნეგატიური ან პოზიტიურად (უკანასკნელ შემთხვევაში მუსიკის კონოტაციას წარმოადგენს აღმაფრენა, სულის ლტოლვა ზეცისადმი. ბოდლერის სონეტში საწყისი პოსტულატი (vous m'effrayez) – თქვენ მე მაშინებთ) განაპირობებს ნეგატიური ვარიანტის შერჩევას. აქედან სრულიად ბუნებრივად – ე. ი. მოცემული სისტემის კლიშეთა ერთობლიობის შესაბამისად – გამომდინარეობს ასპროცენტიანი მოტივირებულობა მეტაფორისა „გული – სამგლოვიარო ოთახია“ (chamber de deuil). მართლაც, ტაძრის დესკრიფციულ სისტემაში ბგერების (ზარების, ორდანის ან გუნდის ხმების) ყოველგვარი მოხსენიება დიამეტრულად უპირისპირდება კრიპტის მოხსენიებას. ესაა ან ოპოზიცია მუსიკა – სიჩუმე შატობრიანის იმ ფრაგმენტის მსგავსად, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა მოცემული თემის პოპულარობას:

„...მაშინ, როდესაც ზევით ბრინჯაოს ზარი გუგუნებს, თაღოვან მიწის-ქვეშეთში – სიკვდილის საუფლოში, თქვენ ფეხთქვეშ, სრული სიჩუმე სუფევს“²⁷.

ან კიდევ – ოპოზიცია მუსიკა – ექო, როგორც ლამარტინთან:

Ie chertien dans ses basiliques
Reveillant l'écho souterrain
Fait gemir ses graves cantiques.²⁸

ამ მეორე ფორმამ განსაკუთრებით ფართო გავრცელება ჰპოვა, ალბათ, გოტიკური რომანის „პირქუში“ კლიშეების ზეგავლენით, სადაც ჭექა-ქუხილს გარდუვალად ეხმიანებოდა მიწისქვეშეთის ექო. ამ კლიშეს ორივე ფორმაში სიკვდილი ეპასუხება ღვთისმსახურების ხმებს და თავისებურ ანტიფონიას წარმოქმნის მლოცველებთან. ამგვარად, გულის, როგორც კრიპტის მეტაფორა აქ სრულიად გამართლებულია. ტაძრის სახეობრივი სისტემის ლოგიკა განაპირობებს კონტექსტის შესაბამის ინტერპრეტაციას: ის, ვინც უსმენს მუსიკას, ცოცხალ აკლამას წარმოადგენს²⁹.

თემის პოტენციურ ლექსიკაზე ინტერფერირებული დესკრიფციული სისტემა უკუაგდება ზოგიერთ ელემენტს და გამოყოფს სისტემის იმ სიტყვებს, რომელთაც თემატური ანალოგიები მოეპოვებათ. ინტერფერენცია აქ მოქმედებს ერთგვარი ბადის მსგავსად: ის ახორციელებს თემას ვალენტობების, მისი კონოტაციების (ტექსტის ისტორიული განზომილება) კონცენტრაციას იმ

სიტყვებზე, რომელთა ვალენტობა უკვე აქტუალიზებულია კონტექსტის მეშვეობით (ტექსტის სტილისტური განზომილება). ტექსტის აღქმისას ეს ბადე უზრუნველყოფს ორმაგ წაკითხვას – ტექსტის დონეზე და თემის დონეზე; პოეტური ტექსტის პოეტურობა წარმოიქმნება გამოყოფილი ადგილების საფუძველზე: ის ვლინდება იმ წერტილებში, სადაც ხორციელდება ისტორიული ღერძის (მითოლოგიისა) და სინტაქსური ღერძის (ფრაზის) ურთიერთგადაკვეთა. ვიმედოვნებ, ყველა ზემოთ მოყვანილი ნიმუში საკმაოდ მკაფიოდ ააშკარავებს შემდეგს: მასალა, რომელზეც მუშაობს ლიტერატურის ისტორია, ენობრივი ბუნებისაა – იქმნება ეს თემები, მოტივები, თხრობა თუ აღწერა. ამგვარად, ლიტერატურის ისტორია უუნარო მეცნიერებად დარჩება მანამ, სანამ არ იქცევა სიტყვათა ისტორიად.

შენიშვნები:

1. იხ. ა. ადანის კომენტარი: : Baudelaire Ch., *Les Fleurs du Mal*, Ed. critique par A. Adam. P. Classique Garnier, 1961. p. 301-302.
2. აქ საუბარია იროდიადაზე, ჰაინეს „ატა ტრიოლიდან“(19). Bზაირონზე საუბრობს ლამარტინი („პოეტური სჯანი“, II, 2-4). იხ. აგრეთვე ბალზაკის მიერ „მოდესტა მინიონისადმი“ წამძღვარებული მიძღვნა; ; Gaultier, *Le Capitane Fracasse*, P.: Garnier, 1961. p. 194; *Mademoiselle de Maupin*, P.: Charpentier, 1904, p.61; etc.
3. რაც, უეჭველია, დამტკიცებას აღარ საჭიროებს, თუმცა, მაინც აუცილებელია იმის გამოაშკარავება, რომ აქ საქმე გვაქვს კლიშესთან. მაგალითად, მ. ა. რიუფის აზრით, ეს ფორმულა განეკუთვნება პირადად ბოდლერს, რის საფუძველზეც მეცნიერი ურთიერთს ამსგავსებს ბოდლერის მორალურ სისტემას და ნეტარი ავგუსტინეს ეთიკას. იხ. Ruff M. A. *L'Esprit du Mal et l'esthetique baudelairienne*. P., 1955. p. 335.
4. იხ. Menemencioglu M., *Le Theme des Bohemiens en voyage dans la peinture et la poesie de Cervantes a Baudelaire*. Cahiers de l'association internationale des Etudes francaises, 18, 1966. P. 227-238; Fu glister R.L., *Baudelaire le theme des Bohemiens*. Etudes baudelairiennes, 2, 1971. p. 99-143.
5. ეს ვარაუდი სარწმუნოა, რადგან ბოდლერთანაც და კალოსთანაც ბოშები შეიარაღებულნი არიან. ცნობილია, რომ ბოშის დესკრიფციული სისტემა არ მოიცავს იარაღს.
6. ეს აღმოაჩინა ჟან პომიემ. იხ. Pommier J., *Dans les chemins de Baudelaire*. P., 1945. p. 293.
7. სონეტი დათარიღებულია 1870 წ. ივლისით. ამ პერიოდში რემბოს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა შემუშავებული ესთეტიკური პროგრამა, რომელიც საფუძვლად დაედო „ერთ ზაფხულს ჯოჯოხეთში“ და „ნათელხილვებს“.
8. იხ. Plessen J., *Promenade et Poesie*. La Hay 1967. p. 37, 121, 158.
9. S. Bernard, ed. critique des Oeuvres de Rimbaud. P., 1960. p. 373. გლატინის ლექსი „არაჯანსაღი მღვიმეები“ (კრებ., *Les Vignes folles*, 1860; „les antres malsains“, II-III) მითითებულია Gengoux J., *La pensee poetique de Rimbaud*. P., 1950. p.18: „Son bras, qui

dans le vide au hazard se balotte, // Merveille de blancheur, et de force, est orne // De ces mots au poinçon graves“: PIERRE ET LOLOTTE, // Et d'un...

10. პოემა „ალბერტუსი“, 1832, სტროფი CV. Fortement pomades ფიგურირებს გლატინის ნატურალისტურ ჩანახატში (Vignes folles, p.78), და, რა თქმა უნდა, ამგვარი დამთხვევა გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენ წინაშე მართლაც რემბოს წყარო, მაგრამ ესაა ლიტერატურის ისტორიის საკითხი და ამ ისტორიის ფაქტი. სავსებით შესაძლებელია, რომ სინამდვილეში ჩვენ წინაშე კლიშე, რომელიც ორივე ავტორმა გამოიყენა ურთიერთისგან დამოუკიდებლად: შდრ. რემბოს „გული სუტანის ქვეშ“ („Un Coeur sous une sutane“), რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს გლატინისთან (16 ივნისის ჩანაწერი): „une meche de cheveux raides et fort pomades lui cinglant la face comme une balafre“. არც ისე არსებითია, აითვისა თუ არა რემბომ ეს კლიშე უშუალოდ, უზუსიდან, თუ – გაშუალებულიად, გლატინის ტექსტიდან: მთავარი ისაა, რომ რემბოსთან ეს კლიშე ახორციელებს სრულიად სხვა სტრუქტურის აქტუალიზაციას, ვიდრე გლატინისთან; ამ კლიშეს აქ საგანგებო ფუნქცია ეკისრება. სიტყვათა ნასესხობანი განეკუთვნება ისტორიის (ანეკდოტური ისტორიის) სფეროს, ლიტერატურის ისტორიას კი აინტერესებს მარტოოდენ ფუნქციათა ნასესხობა.
11. იხ. სოდომისტური სვირინგი პრევერთან: კრებ. „La pluie et le beau Temps“, leqsi Sceaux d'hommes egaux morys“.
12. ეს ჟანრი არსებობდა რენესანსამდეც, სხვა სახელწოდებებით – მაგალითად, la sottie chamson (იხ.. Bec P., La Lyrique frabcaise au Mogen Age. Contribution a une typologie des genres poetique medievaux. P., 1977. T.1, p. 158-162. მაგრამ ჩემთვის უფრო მისაღებია სიტყვა კონტრბლაზონი, ვინაიდან ის გულისხმობს ბლაზონის ნიშან-თვისებათა პერმუტაციას.
13. ეს მახვილგონიერი ინტერპრეტაცია შემოთავაზებულია წიგნში: Frochock W.M Rimbaud's Poetic Practice. Cambridje. Mass., 1963. p.52-53. რა თქმა უნდა, ეს მოტივი არსებობს: მას ვპოულობთ კოპესთან (იხ.A.Adams, ed. de Rimbaud, in Oeuvres Completes, Pleiade. P.657), მე კი მას ვამჩნევ ლექსში „J'aime le souvenir de ces époques nues“ („მიყვარს მოგონება იმ შიშველ საუკუნეთა...“).
14. ასეთივეა „შებრუნებული სამყაროს“ ბაროკოსული თემები (იხ.Genette G., Figures. P. Seul, 1966. p. 9sq).
15. „კონტექსტად“ მიმაჩნია სიტყვიერი სინტაგმები, რომლებიც წინ უსწრებს ან მოსდევს მოცემულ ფრაზას ტექსტში. ამ ტერმინს არასოდეს ვიყენებ ენობრივი ან ტექსტობრივი დონის არასიტყვიერი გარემოცვის აღსანიშნავად.
16. იხ. „აღმოსავლური მოტივები“, ოდა „ნავარინი“, 175-ე და 181-ე სტროფები. კომენტატორები (იხ. მაგალითად, ე. ბარინოს კრიტიკული გამოცემა: P.Didier, 1952. T.I. p.97-98) ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ ჰიუგო გათვიცნობიერებული არ იყო იმაში, რაც აღწერა ლექსში, ან კიდევ – არ აინტერესებდა ეს; მათი აზრით, ეს აღწერა მხატვრული მარცხის ნიშნულია. ამ ლოგიკის მიხედვით, ევოკაცია მიზანს ვერ აღწევს, თუ ის ჭეშმარიტებას არ შეესაბამება, ხოლო რეალურობის ეფექტი გულისხმობს სინამდვილის ზუსტ რეპროდუქციას.

17. ვ. ჰიუგო, ოდეები და ბალადები. ლექსი „ფერია და პერი“, 1824. ფერია, დასავლური პოეზიის თემათა ჩამოთვლისას, ამბობს: „J'ai la grotte enchantée aux piliers basaltique, // Ou la mer de Staffa brise un flot inégal“. კომენტატორები აგრეთვე აუცილებლად აგვიხსნიან, სად მდებარეობს კუნძული სტაფა და რატომ ეწოდება ნაწარმოებში მღვიმეს ფინგალის სასახლე.
18. უფრო მეტიც: თუ არ ჩავთვლით, სიტყვას *halte* (სადგომი), ყველა ეს სიტყვა ნასესხებ სიტყვებად აღიქმება.
19. და მისი დესკრიფციული ვარიანტებისა, ბუნების მრავალრიცხოვანი სურათებისა (უცნაური ფორმის კლდეები, ღრუბლები და ა. შ.), რომლებიც იყენებენ ადამიანური არქიტექტურის კოდს „ფანტასტიკური არქიტექტურის“ რაციონალიზაციის მეშვეობით.
20. ნიშანდობლივია, რომ განმარტებითი ლექსიკონები შეიცავენ სიტყვა ემბრასურე-ის ილუსტრირების ერთადერთ ხერხს: „მან ამბრაზურაში მესაუბრა“ (*Dictionnaire de l'Academic*). „წყნარი საუბარი ამბრასურაში“ (*Grand Dictionnaire de XIX siècle*, 1870). ამავე ფუნქციით იყენებს სიტყვა *embrasure*-ს ბალზაკი (ერთ-ერთი მსგავსი ნიმუში განიხილა რ. ბარტმა *Barthes R., S/Z. P.Ed. du Seuil*, 1970, p. 28-35, თუმცა ბარსმა ვერ შეამჩნია ამ ხერხის სტერეოტიპულობა). რთული ინტრიგების გაბმის მიზნით ფანჯრის ამბრაზურის გამოყენების შესანიშნავ ნიმუშს ვპოულობთ ზოლას რომანში „მისი აღმატებულობა ეჟენ“ (*Zola E., Romans. Ed. H.M.Mitterand, Pleiade. T.2. p.33, 49-51*).
21. *Saint-Beuve. Nouveaux Lundis. P., 1863. T.I. p.398*.
22. სინამდვილეში ამ ლიტერატურულ მოდას წინ უძღოდა საკუთრივ არქიტექტურული გატაცება XVIII ს. იხ. მაგალითად, *Baldensperger F. 7 Le Kiosque de Stanislas a Luneville. Dector et suggestion d'Orient. Revue de literature compare, 14, 1934. p. 183-189*. ეს სიტყვა ძალზე სწრაფად იქცა ტიპურად აღმოსავლური პეიზაჟის მეტონიმიად – მაგალითად, დელილთან: „Des deserts africains... enterrent en grondant les kiosques, //... La riche caravane et ses nombreux chameaux“ (*Les Trios Regnes, II*). შემდგომ სიტყვის ფუნქცია ფართოვდება: კიოსკი იქცევა ოცნებათა სამყაროს ნიშნად – ნერვალიდან (*Aurelia, II, 6*) (*Pleiade, T.I. p.106*) კოდელამდე: „En ce lieu fictif le spectateur devieny roman lui-meme“ (*Jules ou l'homme-aux-deux-cravates. Oeuvres en prose, Pleiade. P.857*).
23. იხ. ფლობერის „ანბანურ ჭეშმარიებათა ლექსიკონში“: „კიოსკი – განცხრომისთვის განკუთვნილი თავშესაფარია ბაღში“.
24. იხ. მაგალითად, ბალზაკის „ქალის მეორე სილუეტი“. *Balzac. Ed. Bounteron, Pleiade. T.III. p.228*.
25. ჩემს სხვა ნაშრომში გამოვავლინე მექანიზმები, რომელთა მეშვეობითაც ტექსტი ინარჩუნებს ნეოლოგიზმთა ეფექტებს, ყოველდღიურ მეტყველებებაში ამ ნეოლოგიზმების ასიმილაციის მიუხედავად: *Riffaterre M., La duree de la valeur stilistique du neologisme. Romanic Review 44 (1953). P. 282-289*.
26. ეს სრულიად არ მოითხოვს ტიტანურ ძალისხმევას და ბევრწილად განხორციელებადია ჩვეულებრივი ლექსიკონის დახმარებით. ლექსიკოგრაფების მიერ მოყვანილი მაგალითებისა (პიერ ლარუსის „XIX საუკუნის დიდი ლექსიკონი“ ფრანგული კულტურის მითების შესანიშნავი წყაროა) და ჰუმანისტების მიერ შეკრებილი

- exempla-ს (რავიზიუს ტექსტორის, როდინგის და ა. შ. კრებულები) საფუძველზე შეიძლება შეიქმნას შესანიშნავი ამოსავალი ბაზა.
27. ქრისტიანობის გენია, III, 1, 8, „გოთიკური ტაძრების შესახებ“.
28. კრებ. Harmonies poetiques et religieuses, ლექსი „La Priere de femme“ (ed. Guyard, Pleiade. P. 1230). მეორე ლექსში ლამარტინი სიტყვა-სიტყვით აღწერს ტაძარს, როგორც ბგერითს რეზონატორს, როგორც მლოცველთა ხმების გამაძლიერებელ მოწყობილობას (Harmonies, „Hymned u soir dans les temples“, Pleiade. P.317 sq). იხ. აგრეთვე: Dellile, L'imagination, 1806, chapitre VII – აგრეთვე ამ თემის რელიქტები ლაფორგთან: L'imitation de Notre-Dame de la Lune, „Climat, faune et flore de la lune“, vol. 8-9: „climat de silence, echo de l'hyrogee d'un ciel otone“.
29. ეს მიმსგავსება მით უფრო ეფექტურია, რომ სხვა ლექსებში ბოდლერი აქცევს ტყის ხმაურს მოგონების სიმბოლოდ და იყენებს სამგლოვიარო გამოთქმებს მტანჯველი მოგონებების გადმოცემისას. იხ. „გედი“, 1, სტრ.50-ე; „კაეშანი“, II სტრ. 5-10 და შმდ.

თარგმნა † მალხაზ ხარბედიამ

თარგმანი შესრულებულია შემდეგი წყაროდან:

Майкл Риффатерр. Формальный анализ и история литературы (пер. и прим. С. Козлова). Литературное новое обозрение.

Теория и история литературы, критика и библиография, 1992, №1, стр. 20-41.

Michael Riffaterre. Formal analysis and history of literature (translated and noted by S. Kozlov).

NLO (Literary New Review). Theory and history of literature, criticism and bibliography, 1992, no. 1, pp. 20-41.