

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature**

# Literary Researches

---

XXXIX

2018

---

ლიტერატურული  
ძიებანი

---

XXXIX

---

2018

UDC (უაკ) 821.353.1.09(051.2)  
ლ-681

### **რედაქტორი**

მაკა ელბაკიძე

### **სარედაქციო კოლეგია**

ივანე ამირხანაშვილი  
ამირან არაბული  
თამაზ ვასაძე  
მარიამ კარბელაშვილი  
ნონა კუპრეიშვილი  
თამარ ლომიძე

### **სარედაქციო საბჭო**

კულემანს ბეინენი (ტემპლის  
უნივერსიტეტი, აშშ)  
მანანა კვაჭანტირაძე  
ჰელენ კუპერი (კემბრიჯი, დიდი  
ბრიტანეთი)  
გაგა ლომიძე  
ფირუზა მელვილი (კემბრიჯი, დიდი  
ბრიტანეთი)  
ირმა რატიანი (თავმჯდომარე)  
გაგა შურგაია (რომი, იტალია)  
რუსუდან ჩოლოყაშვილი  
როსტომ ჩხეიძე  
ელგუჯა ხინტიბიძე

### **პასუხისმგებელი მდივანი**

სოსო ტაბუცაძე

ლიტერატურული ძიებანი, 39, 2018  
რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,  
მერაბ კოსტავას ქ. 5.  
ტელეფონი: 299-63-84  
ფაქსი: 299-53-00  
E-mail: litinstituti@yahoo.com

### **Editor**

Maka Elbakidze

### **Editorial Board**

Ivane Amirkhanashvili  
Amiran Arabuli  
Tamaz Vasadze  
Mariam Karbelashvili  
Nona Kupreishvili  
Tamar Lomidze

### **Editorial Council**

G. Koolemans Beynen (Temple University,  
USA)  
Manana Kvachantiradze  
Helen Cooper (Cambridge, UK)

Gaga Lomidze  
Firuzza Melville (Cambridge, UK)

Irma Ratiani (Chairman)  
Gaga Shurgaia (Rome, Italy)  
Rusudan Cholokashvili  
Rostom Chkheidze  
Elguja Khintibidze

### **Responsible Editor**

Soso Tabutsadze

Literary Researches 39, 2018  
Address: 0108, Tbilisi  
5, M. Kostava str.  
Tel.: 299-63-84  
Fax: 299-53-00  
E-mail: litinstituti@yahoo.com

ISSN 0235-3776

© ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

© Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

დაიბეჭდა თსუ გამომცემლობის სტამბაში  
0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 1  
1, Ilia Chavchavadze Avenue, 0179, Tbilisi  
Tel. 995 (32) 225 14 32, 995 (32) 225 27 38



## სარჩევი

## Contents

### ქართული საერო და საკარო მწერლობა Georgian Secular and Courtly Literature

- მერაბ ლალანიძე** 9 **Merab Ghaghanidze**  
ბატონიშვილი ვახუშტი  
ერთიანი საქართველოს პირველი  
ნიშნის – რჯულით ქართველის –  
გამო  
Prince Vakhushti on the First Sign of the  
Whole Georgia –  
“Georgian by Faith”

### XIX საუკუნე: ეპოქა და ლიტერატურა XIX Century: Epoch and Literature

- თამაზ ვასაძე** 28 **Tamaz Vasadze**  
თავის დახსნა  
(ალუდა ქეთელაურის  
ფერისცვალების  
ინტერპრეტაციისათვის)  
The Salvation  
(on the interpretation of Aluda Ketelauri’s  
transfiguration)
- თამარ შარაბიძე** 35 **Tamar Sharabidze**  
უფლის ხატის განსახოვნება ვაჟა-  
ფშაველას შემოქმედებაში  
Expression of the God’s Image in Vazha-  
Pshavela’s Works
- თამარ გელიტაშვილი** 49 **Tamar Gelitashvili**  
ვაჟა-ფშაველა და კოსმიური  
ერთმთლიანობის იდეა  
Vazha-Pshavela and the Idea of Cosmic  
Integrity

### ალექსანდრე ყაზბეგი – 170 Aleksandre Kazbegi – 170

- ელისაბედ ზარდიაშვილი** 57 **Elisabed Zardiashvili**  
ალექსანდრე ყაზბეგის უბის  
ნიგნაკები  
Aleksandre Kazbegi’s Pocket Books
- საბა მეტრეველი** 67 **Saba Metreveli**  
ალექსანდრე ყაზბეგი – სცენის  
ტრფიალი  
Alexandre Kazbegi – Admirer of the Stage

### XX საუკუნის მწერლობა XX Century Literature

- მანანა კვაჭანტირაძე** 85 **Manana Kvachantiradze**  
ერთი შურისძიების ამბავი  
(გურამ რჩეულიშვილის „კიდევ  
ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“)  
One Revenge Story  
(Guram Rcheulishvili’s “They Used to  
Tell in North Caucasus”)

## პოეტიკური კვლევა Poetical Studies

- თამარ ბარბაკაძე** 98 **Tamar Barbakadze**  
ვახუშტი კოტეტიშვილი – ლექსის  
მცნობი, პოეტი  
a Theoretician of Verse and a Poet
- მაია ნაჭყებია** 109 **Maia Nachkebia**  
“Út pictúra poésis” ანუ  
„ლექსი ნახატს ჰგავს“  
(ტექნოპეგნიებიდან „რკინაბეტონის  
პოემებამდე“)  
“Út pictúra poésis”, that is, “A Verse  
Resembles a Picture”  
(From Technopaegnia to “Ferro-concrete  
poems”)
- მაია ცერცვაძე** 133 **Maia Tsertsvadze**  
ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირადი  
წერილების პოეტური სემანტიკა –  
ტროპები  
Poetic Semantics of Personal Letters by  
Nikoloz Baratashvili – Tropes

## მითოსი. რიტუალი. სიმბოლო Mythology. Ritual. Symbol

- ნინო ქავთარაძე** 143 **Nino Kavtaradze**  
მიშელ ტურნიეს ფილოსოფიური  
ზღაპრები  
Michel Tournier’s Philosophical Fairy  
Tales
- თეა დულარიძე** 154 **Tea Dularidze**  
მაცნის ფუნქციის  
ტრანსფორმაციისათვის  
ჰომეროსიდან კლასიკურ  
ტრაგედიაში (ესქილე, სოფოკლე)  
On Transformation of the Function of  
Messenger from Homer to  
the Classic Tragedy  
(Aeschylus, Sophocles)
- ელენე გოგიაშვილი** 173 **Elene GogiaShvili**  
ფოლკლორის ინტერტექსტუალური  
ასპექტები: როსტომის თქმულებათა  
ციკლი ქართულ ფოლკლორში  
Intertextual Aspects of Folklore:  
The Cycle of Tales on Rostom in Georgian  
Oral Narrative Traditions

## ლიტერატურის თეორიის საკითხები Issues of Literary Theory

- კონსტანტინე ბრეგაძე** 188 **Konstantine Bregadze**  
ილია ჭავჭავაძე –  
განმანათლებელი და ევროპეისტი  
(ნარკვევი ქართული  
ოქციდენტოცენტრიზმის  
ისტორიისათვის)  
Ilia Chavchavadze –  
Enlightener and Europeanist  
(Study of the History of Georgian  
Occidental Centrism)

- ლუიჯი მაგაროტო** 199 **Luigi Magaroto**  
 პოსტსიმბოლიზმი, ფუტურიზმი და  
 დადაიზმი საქართველოში  
 Post Symbolism, Futurism and Dadaism  
 in Georgia
- მაია ჯალიაშვილი** 212 **Maia Jaliashvili**  
 მკითხველის შექმნა – მოდელები და  
 პარადიგმები  
 Reader’s Creation – Models and Para-  
 digms
- მაია ნინიძე** 226 **Maia Ninidze**  
 ქართული ტექსტოლოგია და მისი  
 ინტეგრაცია საერთაშორისო  
 პროცესებში  
 Georgian Textual Scholarship and its  
 Integration into the  
 International Scientific Processes
- მანანა კვატაია** 240 **Manana Kvataia**  
 დასავლური მწერლობის კვლევისა  
 და რეცეფციის ისტორიის  
 ასპექტები  
 Aspects of Studying Western Literature  
 and Reception History
- სოლომონ ტაბუცაძე** 255 **Solomon Tabutsadze**  
 ავტორის დასწრებულობის  
 ფორმები ნაწარმოებში  
 The Forms of Author’s Presence in the  
 Text

### ლიტერატურული მერიდიანები Literary Meridians

- გოჩა კუჭუხიძე** 263 **Gocha Kuchukhidze**  
 მამის მაძიებელი შვილი  
 ნაჯიბ მაჰფუზის რომანში „გზა“  
 Son Seeking his Father  
 (Naguib Mahfouz’s Novel “The Way”)
- გია არგანაშვილი** 275 **Gia Arganashvili**  
 შექსპირული მოტივები ილია  
 ჭავჭავაძის შემოქმედებაში  
 Shakespearean Motifs in the Works of Ilia  
 Chavchavadze
- მინდია ცეცხლაძე** 288 **Mindia Tsetskladze**  
 ფრიდრიხ ნიცშეს  
 მიმართება სიმბოლიზმსა  
 და ინდივიდუალიზმთან:  
 გალაკტიონისეული რეცეფციის  
 კრიტიკა  
 Relation of Friedrich Nietzsche to  
 Symbolism and Individualism:  
 Critique of Galaktion’s Reception
- Л.С. Кислова** 305 **Larisa S. Kislova**  
 Деконструкция мотива социальной  
 утопии в художественной прозе  
 Бориса Пильняка 1930-х годов  
 Deconstruction of the “social Utopia”  
 Motif in Boris Pilnyak’s Artistic Prose of  
 the 1930s

- Татьяна Мегрелишвили** 315 **Tatiana Megrelishvili**  
 В зеркале памяти  
 (политическая самоидентификация  
 как проблема эмигрантского  
 мемуарного сознания)
- С. А. Евтушенко** 328 **Svetlana A. Yevtushenko**  
 Политический дискурс в творчестве  
 постколониальных писателей
- С.Н Зотов** 337 **S.N. Zotov**  
 Поэзия и судьба Бориса Пастернака
- ლევან ბებურიშვილი** 344 **Levan Beburishvili**  
 „მარსზე გამოთქმა არის  
 ქართული...“  
 გალაკტიონ ტაბიძე და  
 ჰერბერტ უელსი

### არქივიდან

- ნონა კუპრეიშვილი** 359 **Nona Kupreishvili**  
 მირიან აბულაძე –  
 განსაკუთრებული ბიოგრაფიის  
 ლიტერატორი
- ზოია ცხადაია** 367 **Zoia Tskhadaia**  
 „გველის პერანგოსანი“ –  
 ბრალდების მთავარი არგუმენტი
- მაია არველაძე** 373 **Maia Arveladze**  
 აკაკის ზოგიერთი პირადი წერილის  
 დათარიღებისთვის
- რუსუდან ჩოლოყაშვილი,  
 თემურ ჯაგოდნიშვილი** 380 **Rusudan Cholokashvili  
 Temur Jagodnishvili**  
 ქართული ზეპირსიტყვიერების  
 ნიმუშები პეტერბურგიდან

### ახალი წიგნები

#### New Books

395

- შოთა რუსთაველის ქართული** 405 **Style of Academic Publications of**  
**ლიტერატურის ინსტიტუტის**  
**სამეცნიერო პუბლიკაციების**  
**სტილი**  
**Shota Rustaveli Institute of Georgian**  
**Literature**

---

# ქართული საერო და საკარო მწერლობა

---

*მერაბ ლალანიძე*  
(საქართველო, თბილისი)

## ბატონიშვილი ვახუშტი ერთიანი საქართველოს პირველი ნიშნის – რჯულით ქართველის – გამო

ბატონიშვილი ვახუშტი (1696-1756) თავისი ნაშრომის – „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ (1745) – იმ მონაკვეთში, სადაც იგი ამთავრებს ერთიანი საქართველოს ამბავთა გადმოცემას და სანამ შეუდგება საქართველოს დაშლის მომდევნო დროინდელი ისტორიის თხრობას, – „შემდგომად განყოფისა სამეფოსა სამ სამეფოდ და ხუთ სამთავროდ“ (383)<sup>1</sup>, – ცდილობს განსაზღვროს, დარჩა და არსებობს თუ არა სამეფოს დაშლა-დაყოფის შემდეგ რამე საყრდენი ან რამე მახასიათებლები, რაც განაპირობებდა პოლიტიკურად დანაწევრებული ქვეყნის სხვადასხვა განცალკევებულ მინა-ზე მცხოვრებთა განუყოფლობის განცდას, ან კიდევ: რა ადასტურებდა მის დროს ამ ზოგადქართულ მთლიანობას, თუნდაც იმ დროისთვის ის ნამდვილად აღარც არსებულებოდა.

ვახუშტი გამოყოფს ერთიანობის სამ ამგვარ შენარჩუნებულ ნიშანს, – „სამნი ხილულნი ესენი“ (291), – თუმცა შემდგომ, ჩამონათვალის გარეთ, საგანგებო რიგითობის აღუნიშნავად, იგი მათ მეოთხე და მეხუთე ნიშანსაც დაუმატებს. ამ მახასიათებლებს იგი უკავშირებს არა იმდენად ეროვნებას (როგორც თითქოსდა მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო), ან რომელიმე სხვა გამაერთიანებელ მაჩვენებელს, რამდენადაც გარდასულ „ერთმეფობას“<sup>2</sup>: „გარნა ერთმეფობასა წარმოაჩინებს ანცა სამნი ხილულ-ნი ესენი, ვინადთგან იყო ყოველი ივერია ქართლის მეფისა ქუეშე პყრობასა“ (291). ამ შემთხვევისას მნიშვნელოვანია დროის განმსაზღვრელი „ანცა“, რითაც ნათქვამია, რომ იგულისხმება იმჟამინდელი, ისტორიკოსის დროინდელი მდგომარეობა, მაგრამ გადმოცემული და შემონახული წარსულიდან. ეს ნიშნები კი, ვახუშტის აზრით, იმდენად თავისთავად მეტყველნია, რომ მის ნებისმიერ თანამედროვესაც კი ცხადად უჩვენებს ქვეყნის ოდინდელ ერთიანობას და, ამავე დროს, არწმუნებს, რომ მთელი, განუყოფელი ქვეყანა ერთ დროს ერთი მეფის მიერ იმართებოდა.

ვახუშტი გამოარჩევს პირველ ნიშანს:

პირველი, უკეთუ ჰკითხო ვისმე ქართველსა, ანუ იმერსა, მესხსა, და ჰერ-კახსა: „რა რჯული ხარ?“, წამს მოგიგებს: „ქართველი“ (291).

როგორც ერთი შეხედვით ჩანს, როცა საქართველოს – იმჟამად უკვე დანანევერებული საქართველოს – სხვადასხვა კუთხის მკვიდრს სთხოვენ მისი „რჯულის“ განსაზღვრას, თუნდ ქართლის, თუნდ კახეთის, თუნდ იმერეთის სამეფოთა, თუნდ სამცხე-საათაბაგოს ქვეშევრდომი იყოს, იგი ასეთად ქართველობას, ქართველად ყოფნას ასახელებს.

აღსანიშნავია, რომ გვიანდელი, ანუ დაშლის შემდგომი ხანის თავის გეოგრაფიულ-ისტორიულ აღწერასა და თხრობას ვახუშტი ქვეყნის სახელდობრ ამ ნაწილების მიხედვით ყოფს:

აღწერა აწინდელისა ქართლისა (305) – ცხორება და ქმნულება მეფეთა ქართლისათა (383);  
აღწერა ჰერეთისა, კახეთისა და კუხეთისა, კუალად თუშეთისა და დიდოეთისა (523) – ქმნულება და ცხოვრება კახეთისა და ჰერეთისა (556);

აღწერა საჩინოთა ადგილებთა სამცხე-საათაბაგოსი (656) – ცხორება სამცხე-კლარჯეთისა (691);

აღწერა ეგრისის ქუეყანისა, ანუ აფხაზეთისა, ანუ იმერეთისა (742) – ცხორება ეგრისისა, აფხაზეთისა, ანუ იმერეთისა (794);

თუმცა კახეთსა და სამცხე-საათაბაგოს შორის მოქცეულია კიდევ ერთი ქართული მიწის აღწერა, მისი ისტორიის მეტად მოკლე გადმოცემით:

აღწერა აწინდელისა ოვსეთისა, ანუ კავკასიათა შინათა (632) – ცხორება [ოვსეთისა] (654).

სავარაუდოა, შემთხვევითი არაა, თავის იმ ჩამონათვალში, თუ ვის მიაჩნია თავი ქართველად, ვახუშტის არ შეჰყავს ოსები და სხვა კავკასიელები და არ მიიჩნევს, რომ ამ მიწის მკვიდრს – სხვა დანარჩენთაგან განსხვავებით – შეუძლია ან სურს განაცხადოს თავისი „რჯულით“ ქართველობა.

ბუნებრივად ჩნდება კითხვა: გულისხმობს თუ არა „რჯული“ ამ შემთხვევისას რელიგიას და, კერძოდ, ქრისტიანობას? კავკასიის მთიელთა გამორიცხვა იმათგან, ვინც თავის „რჯულად“ ქართველობას მიიჩნევს, სწორედ ამგვარ პასუხს უნდა ადასტურებდეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ, ვახუშტის მიხედვით, იქ მცხოვრებნი არიან ან „მაჰმადიანნი“, ან „ძუელად ქრისტიანნი“, თუმცა იმჟამად „სრულიად უმეცარნი“, ან „უმეცარნი ორივეს რჯულისანი“, ან კიდევ წარმართნი, რომლებიც ეთაყვანებიან იმას, რაც არის „მზგავსი კერპისა“ (638).

ბატონიშვილ ვახუშტის წიგნის დანერვიდან საუკუნენახევარზე მეტი დროის შემდეგ, მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ისტორიკოსი მიქელ თამარაშვილი (1858-1911) ამგვარად აღწერს რელიგიური კუთვნილებისა და ეროვნული წარმოშობის ხშირ აღრევას ადამიანთა აღქმის მიერ (სავარაუდოდ, მისი თვალსაზრისით, იგულისხმება ჩაულრმავებელი და გაუცნობიერებელი აღქმა) და, შესაბამისად, სახელდებითაც აღრინდელ ხანაში: „უწინ ასე სარწმუნოებას და გვარ-ტომს ხშირად ერთმანეთში ურევდნენ და ერთის სახელს მეორის მაგიერად ხმარობდნენ“ [თამარაშვილი 1904: 219].

მაგრამ განა რამდენადაა შესაძლებელი, მეთვრამეტე საუკუნის განსწავლულ, კონცეპტუალურად მოაზროვნე ისტორიკოსს ერთმანეთისაგან ვერ ან არ გაემიჯნა,

ერთი მხრივ, „რჯული“, ანუ სარწმუნოება და, მეორე მხრივ, ეროვნება? რამდენად სარწმუნოა, რომ მისთვის „ქართველი“ რელიგიური კუთვნილების, თუნდაც ბიზანტიური ტრადიციისადმი მიკუთვნების ზუსტად აღმნიშვნელი ცნება ყოფილიყო, მით უმეტეს, რომ თავად მას ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილი (1724 წლიდან – გარდაცვალებამდე, 1757 წლამდე) რუსეთში ჰქონდა გატარებული, სადაც სწორედ ამ ბიზანტიური ტრადიციის ქრისტიანობის მრავალრიცხოვანი არაქართველი მიმდევარი მკვიდრობდა. წარმოუდგენელია, რომ ვახუშტის, რომელიც რუსეთის ძველი დედაქალაქის ახლომდებარედ ბინადრობდა და წერდა თავის ნაშრომს, ცხადად არ ჰქონოდა გაცნობიერებული, რომ ცნებები „ქართველი“ და „ბიზანტიური ტრადიციის ქრისტიანი“ ერთი და იგივე არაა, მთლიანად არ ემთხვევა ერთმანეთს, თუნდაც იმიტომ, რომ სახელდობრ ამ ტრადიციას ეკუთვნიან ბერძენებიც და რუსებიც. ამავე დროს, საყურადღებოა, რომ იგი იცნობდა რომაული ქრისტიანობის ტრადიციასაც, ანუ იმ ტრადიციასაც, რომელიც მას, ერთი მხრივ, ხილულად აჩვენებდა ქართულ-ბერძნულ-რუსული ტრადიციის ერთიანობას და, მეორე მხრივ, ამ ტრადიციის გამიჯნულობას რომაულისაგან. მე-18 საუკუნის პოეტი ოტია ფავლენიშვილი, ვახუშტის სიცოცხლეში, 1727-1730 წლებში, თავის პოემაში „ვახტანგისანი“ წერს:

ვახუშტი[, ქრისტეს მოსავი, მის მცნებაზედა დარგული, [...]

სულ აღასრულა ყოველი სწავლა ლათინთა, ფრანგული.

[ყუბანიშვილი 1948: 189]

სწავლული ბატონიშვილის სიახლოვეს რომაულ-ლათინურ განათლებასთან ადასტურებს კიდევ ერთი მისი თანამედროვე, კათოლიკოს-პატრიარქი ანტონი პირველიც (1720-1788), რომლის „მზამეტყველების“ ანდერძში მოხსენიებულია „მეფის ძე ვახუშტი, ნათესავი ჩუენი და ძე მისი იოანე, რომელი აღიზარდა ფრიად სწავლულებასა შინა წერილსა ლათინთასა“ [ყორდანი 1967: 223]. ვისაც უნდა შეეხებოდეს ეს დამონშება, – უშუალოდ ვახუშტის თუ მის ძეს, იოანეს, – ცხადია, რომ ვახუშტი პირადად იყო დაკავშირებული დასავლურქრისტიანულ წიგნიერებასთან და, შესაბამისად, მეტ-ნაკლებად იცნობდა კათოლიკურ ქრისტიანობას.

ბატონიშვილ ვახუშტის აღზრდის რომაულ-კათოლიკურ საფუძვლებს იზიარებს – მეოცე საუკუნის შუა წლებში – ისტორიკოსი ნიკო ბერძენიშვილი (1895-1965):

გიორგი ავალიშვილის ცნობით, 15-16 წლის ვახუშტი ტფილისში მყოფ კათოლიკე მისიონერებთან სწავლობდა. ავალიშვილს ეს ცნობა ზეპირად უნდა ჰქონდეს გაგონილი. ამისდა მიუხედავად[,] ეს ცნობა ყოვლად სარწმუნო ჩანს. რაც შეეხება ავალიშვილის ცნობის იმ ნაწილს, თითქო „გაფრანგების“ შიშით ვახტანგმა თავის შვილს კათოლიკე მისიონერებთან ურთიერთობა აუკრძალა, ეს რამოდენადმე საეჭვოა: ის არ ეგუება კათოლიკობისადმი ვახტანგის დამოკიდებულებას, რომლის შესახებაც ჩვენ სრულიად გარკვეული და უეჭველი ცნობები გაგვაჩნია [ბერძენიშვილი 1967: 292].

ყურადსაღებია ისიც, რომ, როცა ვახუშტი მოკლედ გალექსავს ძველი და ახალი აღთქმის ამბებს, – ამ ტექსტს, როგორც ჩანს, ეწოდება „აღთქმა ძუელი და ახალი

შაირად“, – თავად თავის ჩანაფიქრს ავტორი ლათინთა გავლენას დაუკავშირებს, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს მის მიერ ლათინური ტრადიციის ცოდნას და გაშინაარსებას:

ლათინთ შაირად გაეწყოთ ძველთ-ახალთ აღთქმა რჯულთანი.  
გულსა მომიხდა, დავლექსე, ქართულ განწყობით ქმნათანი,  
ვახუშტიმ, შვილმა მეფისამ, ნუ მიყოს ჩანათქმათანი,  
ვაცხადე ზოგი ფარული, რაცა გაეწყო თქმათანი.

[აღწერილობა 2016: 530]

ამდენად, ვახუშტიმ ნამდვილად კარგად იცოდა, რომ ქრისტიანობის ის ტრადიცია, რომელსაც ქვეყნის მოსახლეობის უმეტესი ნაწილი – „რჯულით ქართველი“ – აღიარებდა და მისდევდა (განსხვავებით „ფრანგებისა“ და „სომხებისაგან“, ანუ კათოლიკე და არაქალკედონიტი ქრისტიანებისაგან), არ იყო მხოლოდ ქართველ ქრისტიანთა კუთვნილება და, ზოგადად, აღმოსავლური ქრისტიანობის ერთიანობას ახასიათებდა.

თავად „რჯული“ („რჩული“/„სჯული“/„შჯული“), საერთოდ, ადრეულ ქართულ წყაროებში შინაარსობრივ ხშირად სულაც არ უკავშირდება სარწმუნოებას, რელიგიურ აღმსარებლობას.

ვახუშტის უშუალო წინამორბედი, – პირადადაც და ინტელექტუალურ-კულტურულადაც, – სულხან-საბა ორბელიანი (1658-1725) თავის ლექსიკონში ამგვარად განმარტავს ცნებას: „სჯული, რჯული – [...] შჯული არს სიტყვა მბრძანებლობითი ვიდრემე, რომელ-რომელთა ჯერ-არს ქმნად; და უარმქნელი უშჯულო არს“ [ორბელიანი 1993: 127]. ხოლო სულხან-საბას მომდევნო, – მისგან და ვახუშტისაგან საუკუნით დაშორებული, – ლექსიკოგრაფი ნიკო ჩუბინაშვილი (1790-1847) ასეთ განმარტებებებს იძლევა: „რჩული – რჯული, სჯული [...], закон“; „რჯული – რჩული, მცნება (ნახე: სჯული), закон. // სარწმუნოება [...] вера, вероисповедание, религия“; „სჯული, შჯული, რჯული და ზოგან დაუნერიათ: რჩული – კანონი, მცნება, რაიცა ჯერ არს ქმნად და რა არა [...] закон“ [ჩუბინაშვილი 1961: 337, 338, 374; შდრ. ჩუბინაშვილი 1984: 1048].

გასათვალისწინებელია, რომ თავად ბატონიშვილ ვახუშტის მამის, მეფე ვახტანგ მეექვსის (1675-1737) გავრცელებული სახელდებაც „სჯულმდებელი“ – როგორც წყაროები ცხადად მეტყველებს – კანონმდებელს, კანონების შემომღებსა და დამამკვიდრებელს ნიშნავს და არანაირად როგორსაღმე რელიგიურ ფუნქციონირებს ან რელიგიურ რეფორმატორს<sup>3</sup>.

ძველი ქართული ენის ლექსიკონებში, რომლებიც ამ ცნების – „რჩულის“ თუ მისი ლექსიკური განფენილობის უფრო ადრეულ გამოყენებასაც და მნიშვნელობებსაც ასახავს, სურათი ამგვარია: „შჯული“ და მისგან წარმოქმნილი სხვა ლექსემები უმეტესწილად უკავშირდება კანონს [აბულაძე 1973: 510-511; სარჯველაძე 1995: 170, 196, 251; სარჯველაძე 2001: 177, 205, 257-258] (სულ რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, რომელთაგან ერთია „შჯულკეთილობა“, რაც განმარტებულია როგორც „სარწმუნოების ზედმინევნით დაცვა“ [სარჯველაძე 1995: 251; სარჯველაძე 2001: 258],



ხოლო მეორე – „შჯულიერყოფა“, რაც განიმარტება როგორც „სარწმუნოებაზე მოქცევა“ [სარჯველაძე 2001: 257]), მაგრამ ის, თუნდაც კანონის შინაარსს მოიცავდეს<sup>4</sup>, მაინც ხშირად განსაკუთრებულ, რელიგიურ კანონს გულისხმობს<sup>5</sup>, თუმცა ზოგჯერ თავად „შჯულს“, სხვა უპირატეს მნიშვნელობებთან ერთად, აქვს მხოლოდ „სარწმუნოების“ მნიშვნელობაც [აბულაძე 1973: 510] (ისევე როგორც „შჯულიერებას“). თავისთავად, ეს გაუმიჯნავობა, – სარწმუნოებისა და კანონის ან დაკავშირება, ან შერწყმა, ან აღრევა, – ჯერ კიდევ ადრეული ხანიდანვე, სხვადასხვა დროს სრულიად ჩვეული იყო და, ზოგადად, ადამიანის რელიგიური ცნობიერების ღრმა ძირებს ეფუძნება [ენციკლოპედია 2005: 5325 (293)]<sup>6</sup>.

ისიც სათქმელია, რომ ძველი ქართული მწერლობის ყველაზე ადრეულ ტექსტებშიც კი „რჯული“ არცთუ იშვიათად ერთმნიშვნელოვნად სარწმუნოებას – გინდაც ქრისტიანობას, გინდაც ისლამს, გინდაც იუდეველობას – აღნიშნავს: „რჩული ქრისტიანობისა“ („წამებაა ევსტათი მცხეთელისა“), „რჩული მაჰმედისი“ („წამებაა აბო ტფილელისა“), „სჯული ქრისტესი“ („მოქცევაა ქართლისა“), „სჯული მოსესი“ (იქვე) [ძეგლები 1963: 30, 57, 96, 112] და სხვ.

ნიშანდობლივია, რომ როგორც „ქართლის მოქცევაში“, ისე ლეონტი მროველისეულ „ქართველ მეფეთა ცხოვრებაში“ მეფე მირიანი ამავე ცნებით მოიხსენიებს წმიდა ნინოს სარწმუნოებას: ჯერ, მოქცევამდე ადრე, უწოდებს მას „ჰრომთა მათ შეცთომილთა შჯულსა“, ხოლო შემდგომ, მოქცევის წინ, ამბობს: „ვიყო მორჩილ ნინო[მ]სა და სჯულსა ზედა ჰრომთასა“ [ძეგლები 1963: 132]<sup>7</sup>. ორივე შემთხვევისას მეფე გულისხმობს ქრისტიანობას, რომელსაც იგი რომაელთა, ანუ რომაულ სარწმუნოებას უწოდებს (თუმცა ძნელი სათქმელია, ქართული ტექსტების ავტორებისათვის ცალკეულ შემთხვევებში რამდენად იყო გამიჯნულ-გაცალკევებული რომის იმპერიის დასავლური და აღმოსავლური ნაწილები, ანუ ის აღმოსავლური, რასაც მოგვიანებით – უკვე კონსტანტინოპოლის დაცემის შემდეგ მეთხუთმეტე საუკუნეში – აკადემიურად ბიზანტია ეწოდა; თუმცა, თავისთავად, კონსტანტინე პირველი იმ დროსაც და შემდგომაც, რა თქმა უნდა, რომის იმპერატორად, ანუ რომის კეისრად აღიქმებოდა). თავად ბატონიშვილი ვახუშტიც, როდესაც მეფე მირიანს ალაპარაკებს, სანამ იგი ქრისტიანობას ეზიარება, მისთვის ამ უცხო რელიგიას რომაელთა სჯულად („სჯული რომთა“) ასახელებინებს, და მეფისეულ ამგვარ სახელდებას „აღწერა სამეფოსა საქართველოსას“ ტექსტში სამგზის იმეორებს (6, 85, 86). (სხვათა შორის, იქვე თავად წმიდა ნინოც რომაელადაა გამოცხადებული: „ვისმინეთ დედაკაცისა მის ჰრომისა, რომელი ქადაგებს ჯუარცმულსა“ – 86.)

მაგრამ მაინც, კერძოდ იმის გასარკვევად, თუ რა შინაარსს ანიჭებს ბატონიშვილი ვახუშტი ცნებას „რჯული“, ბუნებრივია, ყველაზე მეტად ნაყოფიერი იქნება ყურადღების გამახვილება იმ ცალკეული შემთხვევების მიმართ, სადაც იგი ამ ცნებას იყენებს, და კიდევ იმ კონტექსტების გათვალისწინება, როდესაც იგი, ზოგადად, მსჯელობს სარწმუნოების გამო, – მით უმეტეს, „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ საგანგებოდ აღწუსხავს საქართველოს ცალკეული მიწების ბინადართა სარწმუნოებრივ კუთვნილებას: წარსულშიც და იმ დროსაც.

მაგრამ, სანამ ისტორიკოსი თავის თანამედროვე მდგომარეობას აღწერდეს, მოკლედ განიხილავს ქართველთა ქრისტიანობამდელ რელიგიურ რწმენებს<sup>8</sup>. თავდაპირველად, ქართველთა პირველწინაპრის – ქართლოსის – ძის, მცხეთოსის, სიკვდილის შემდეგ

განძლიერდა მათ შორის ესევეთარი შური და ჯდომა, ვიდრე ღმერთიცა დამბადებელი თვისი დაუტევეს და მსახურებდნენ მზესა, მთოვარესა და ვარსკულავთა, და უმეტეს იყო მათდა საფიცველად საფლავი ქართლოსისა (50).

აქ ლაპარაკია ერთი შემოქმედი ღმრთის რწმენის მიტოვებაზე, რაკი იგულისხმებოდა, რომ ბიბლიური ნოეს ძის, იაფეტის შთამომავალნი, იქნებოდა იგი თარგმოსი თუ ქართლოსი, ერთღმრთიანობის აღმსარებელნი იქნებოდნენ.

ამის შემდგომ მსჯელობა ქართველთა უძველესი სარწმუნოების შესახებ უკავშირდება ნაბუქოდონოსორის ხანას, როცა, მართალია, ქართველები ქართულად ალაპარაკდნენ (მანამდე გავრცელებული სომხურის ნაცვლად), მაგრამ

ესოდენთა ნათესავთაგან იწყეს ენისა ქართულისა თქმად და აქუნდათ სჯულიცა უბოროტეს ყოველთა, რამეთუ არა იცოდნენ ნათესავი, არცა ცოლქმრობა, ყოველსა სულიერსა სჭამდნენ შეგინებულისადმდე, მკუდარსა კაცსა სჭამდნენ (53).

შემდგომ, ქრისტიანობამდელ ქართლში რეგულარული რელიგიური ცხოვრების დამყარებას ვახუშტი ამგვარად აღწერს (მანამდე, მისი თვალსაზრისით, ქართლის მკვიდრნი, საერთოდ, ცივილიზაციის მიღმა იდგნენ, რაკი, ჩვეულებრივ, მიცვალებულების გვამებს თუ ყველანაირ არანმიდა ცოცხალ არსებათა სხეულებს ჭამდნენ):

ხოლო ალექსანდრემ დაუდვა რჯული საქართველოთა ერთისა დამბადებელისა ღვთისა თაყვანისცემა, და მზისა, და მთოვარისა, და ვარსკულავთა პატივი (16); არამედ მოსპო ჭამაცა მკუდართა და სჯულად დაუდვა დამბადებელისა ერთისა ღვთისა თაყვანისცემა და მზისა და მთოვარისა და ვარსკულავთა პატივი და თვთ წარვიდა (54).

აქ ქრისტიანობამდელი საქართველოს (ან „საქართველოთა“, ანუ ქართულ მიწათა) რელიგიური ცხოვრების ფუძემდებლად ალექსანდრე მაკედონელია წარმოჩენილი, რომელიც ქართველებს უწესებს ერთღმრთიანობას – მონოთეიზმს (რაც საგანგებოდაა აღნიშნული) და, ამავე დროს, ამკვიდრებს მზის, მთვარისა და ვარსკულავების პატივისცემას. ვახუშტი ცხადად გამიჯნავს ერთმანეთისაგან ორ ცნებას: „თაყვანისცემას“ (adoratio) და „პატივს“ (veneratio), და ეს გამიჯვნა-განსხვავება საგანგებოდ დასტურება ორგზის. ღირსშესანიშნავია, რომ აქ ლაპარაკია „რჯულის“ („სჯულის“) შესახებ.

ალექსანდრეს სიკვდილის შემდგომ ისევ აღრევა ისადგურებს ქვეყნის რელიგიურ ყოფაში, რომელიც ისევ ცივილიზაციის და, შესაბამისად, ერთღმრთიანობის მიღმა დგება:

მაშინ დაუტევა აზონ სჯული ალექსანდრესი და ქმნა კერპნი დიდნი – გაცი ოქროსი და გაიმ ვეცხლისა [...]. ამის აზონის ჟამს იწყეს ქართველთა შვილთა თვსთა კერპთა შეწირვად და არა აყენებდა აზონ, ვინადთგან თვთცაჲ ჰკლვიდა (55).

რაც შეეხება ისტორიკოსის თანამედროვე ქართველთა უმეტესი ნაწილის სარწმუნოებრივ ცხოვრებას, რომელსაც იგი სწორედაც „სარწმუნოებას“ და არა „რჯულს“ უწოდებს, წიგნში ის ასეა გადმოცემული:

ხოლო კაცნი ამის ქუეყანისანი არიან სარწმუნოებით ქრისტიანენი, რომელთა მიიღეს ჰრომით ჟამსა დიდის კონსტანტინესასა და სილიბისტროსსა; წესნი და რიგნი ძუელნი ბერძენთა ბასილის კაბადოკიელისათა და შუდის კრებისა უპყრავთ მტკიცედ, არამედ მძლავრებით უკეთუ ვინმე მიიქცის, ოდეს იცის ჟამი, კუალად ეგების ქრისტიანედ შემნანე (44).

ვახუშტის თვალსაზრისით, ქრისტიანობა ქართველთა შორის ისტორიულად მომდინარეობს, ერთი მხრივ, სახელმწიფოებრივად – რომის იმპერატორ კონსტანტინესაგან (ლათინურად: Flavius Valerius Aurelius Constantinus Augustus, ტახტზე: 306-337) და, მეორე მხრივ, ეკლესიურად – რომის ეპისკოპოს სილიბისტროსაგან (ლათინურად: Silvester I, საყდარზე: 314-335), ხოლო მოძღვრება და საეკლესიო სამართალი მტკიცედ მისდევს ბერძნული წესის ტრადიციებს, რომელსაც საფუძვლად უდევს შვიდი მსოფლიო კრების გადაწყვეტილებანი და წმიდა ბასილი კესარი-კაბადოკიელის (329/330-379) კანონები.

ისტორიკოსს მხედველობიდან არ რჩება, რომ ზოგიერთი ქართველი, გარემოებათა გამო, არაქრისტიან მმართველთა მხრივ ძალადობის პირობებში, შესაძლოა, განუდგეს ქრისტიანობას, მაგრამ ეს მხოლოდ იძულებითი და არამყარი გადაწყვეტილებაა, და – ნათქვამია მეტად განზოგადებულად და მკაფიოდ – როგორც კი ამ ქართველ ადამიანს საშუალება მიეცემა, იგი უმალ მოინანიებს თავის ქმედებას და ისევ ქრისტიანულ სარწმუნოებას უბრუნდება. ამდენად, ამ მსჯელობიდან აშკარად გამოსჭვივის ვახუშტისეული თვალსაზრისი, რომ მირიანის შემდგომი ხანის ქართველი, – დროებითი გადაცდომების მიუხედავად, – მაინც ყოველთვის ქრისტიანია.

სხვათა შორის, აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართველების ზოგადი თვისებების შესახებ მსჯელობისას, წიგნის შესავალ ნაწილში, ისტორიკოსი ასე წერს: „არა დაუტევიან ღმერთნი, და მეფე, და ჩუეულებანი თვსნი“ (24). საფიქრებელია, რომ აქ ქართველთა ზეისტორიული თვისება იგულისხმება, და ამიტომაცაა ნახსენები „ღმერთები“, – ფრაზის ავტორს სწადია, თქვას, რომ ქართველები არასოდეს, არც ქრისტიანობამდე და არც ქრისტიანობის მიღების შემდეგ, არ ღალატობდნენ არც აღსარებულ ღმერთს, არც აღიარებულ ხელმწიფეს და არც დამკვიდრებულ ჩვეულებებს. რა თქმა უნდა, ვახუშტის ამგვარ ზეისტორიულ მსჯელობაში აისტორიული განზოგადების სურვილი უფრო გამოსჭვივის, – ამ ცალკე თავის მიზანდასახულობიდან გამომდინარე, – ვიდრე თავად წიგნის მრავალ ფურცელზე წარმოჩენილ კონკრეტულ ქმედებათა თუ მოვლენათა შეჯამების შედეგი: ქართველთა უღალატობის შეს-

ახებ ამგვარ დასკვნას არანაირად არ განაპირობებს მოყვანილი სტრიქონების მომდევნო თხოვანი<sup>9</sup>. ყოველ შემთხვევაში, ვახუშტის სჯერა, – და სჯერა ცოდნის მიღმა, – რომ ქართველი არასოდეს უღალატებს თავის სარწმუნოებას; მას ისიც უნდა, რომ ეს მკითხველმაც დაიჯეროს, – თუნდაც მისი საკუთარი წიგნიდან შესაძენი ცოდნის საწინააღმდეგოდ. მაგრამ საქმე ისაა, რომ სწავლული ბატონიშვილი არც თავს იცდუნებს და არც მკითხველს აცდუნებს: თუ წიგნის ვრცელი მონაკვეთები ემპირიული, ისტორიული ქართველების ქმედებებს შეეხება და ყოველ ჯერზე სწორედ ემპირიულ ქართველს აჩვენებს, შესავალი ნაწილი აღწერს ზოგად ქართველს, რომელიც სარწმუნოების მიტოვების შემთხვევაშიც კი, ადრე თუ გვიან, მაინც უბრუნდება თავის აღმსარებლობას.

ცხადია, რომ „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ შინაარსობრივად მკაფიო ზღვარს არ ატარებს ამ ორ ცნებას – „სარწმუნოებასა“ და „რჯულს“ შორის: თუკი იმ მონაკვეთებში, სადაც ავტორი წარმართი ქართველების შესახებ ლაპარაკობს, მათ რწმენას „რჯულს“ უწოდებს, ხოლო ქრისტიანი ქართველებისას – „სარწმუნოებას“, სხვა შემთხვევებში, სახელდობრ ქართველ წარმართთა რელიგიას ეწოდება „სარწმუნოება“:

არამედ სარწმუნოება მათი იყო ერთისა დამბადებელისა ღვთისა თაყვანისცემა, და ფუცვიდიან ქართლოსის საფლავსა (15); არამედ ესე არმაზ უდიდესი იყო ყოველთა ღმერთთა. ხოლო მეფისა განწესებისა შემდგომად აქუნდათ სარწმუნოდ ღმერთი ესენი, და მტკიცედ დგნენ სარწმუნოებასა სიყუარულსა ზედა, და არა თაყვანისსციან სხუათა ვიეთთამე ღმერთთა (16-17).

არსებითი და ყველაზე მნიშვნელოვანი მხოლოდ ისაა, რომ სწორედ მაშინ, როცა ვახუშტი ქართველ ქრისტიანებზე ლაპარაკობს, არაფერს ამბობს „რჯულით“ ქართველობაზე ან ქართველთა „რჯულის“ შესახებ.

თავის თანადროულ მდგომარეობას კი ვახუშტი ამგვარად აღწერს: ჰერეთისა და კახეთ-კუხეთის, ასევე, თუშეთის მკვიდრთა შესახებ ნათქვამია, რომ ისინი არიან „მზგავსნი ყოვლითავე ქართველთა ზნითა, ჩუეულებით და ქცევით, [...] ენითა და სარწმუნოებითა ქართლისათა, და სამწყსონი ქართლის კათალიკოზისანი“ (526), ასევე, ფშაველები „სარწმუნოებითა და ენითა არიან ქართულითა“ (554). რაც შეეხება სამეგრელოს, ანუ ეგრისის მოსახლეთ, ისინი არიან „სარწმუნოებითა, რჯულითა, და წესითა, და ქცევითა იმერთათა, სამწყსონი აფხაზეთის კათალიკოზისანი“ (783), ხოლო როცა თხრობა გურულებზე გადადის, ისინი „იმერთა მსგავსი სარწმუნოების“ მიმდევრები აღმოჩნდებიან: „მზგავსნი იმერთა ზნითა, ქცევითა, სარწმუნოებითა, რჯულითა, სამწყსონი აფხაზეთის კათალიკოზისანი“ (793). სვანები კი „სარწმუნოებით არიან იმერთა თანა ქართულითა და უმეცარნი ან მისნიცა“ (788). აფხაზთა შესახებ კი ნათქვამია, რომ „აფხაზნი არღარა მონებენ რჯულსა და სარწმუნოებასა“ (785). კიდევ, კავკასიელ მთიელთა დასახასიათებლად ისინი შედარებულნი არიან ოსებს: „კაცნიცა რჯულითა, სარწმუნოებითა, ზნითა, ქცევითა, ჩუეულებითა სცან ოსთაებრ“ (653). უკვე ოთხ ამ მოყვანილ შემთხვევაში ჩანს, რომ „სარწმუნოება“ და

„რჯული“ ერთმანეთის გვერდითაა დასახელებული, რაც იმას მეტყველებს, რომ ისტორიკოსისთვის ისინი ამ კონტექსტში სინონიმები არ უნდა იყოს. ამასვე უაღრესად ცხადად გამოხატავს ეპისკოპოსთა ტრადიციული დალოცვა: „ნუ დაუტყვევებთ სარწმუნოებასა, რჯულსა და ჩუეულებასა თქუნსა“ (38). ამდენად მკაფიო გამიჯვნა და ერთმანეთის გვერდით მოხსენიება „სარწმუნოებისა“ და „რჯულისა“ მეტყველებს, რომ ვახუშტის მიაჩნია, ამ ორ ცნებას ერთმანეთისაგან მაინც განსხვავებული მნიშვნელობა აქვს: მეტად ნიშანდობლივია, რომ ვახუშტი აქ ერთმანეთისაგან გაყოფს, ერთი მხრივ, „სარწმუნოებას“ და, მეორე მხრივ, „რჯულს“. სავარაუდოა, რომ იქვე დადასტურებულ განცხადებაში, რომელიც ამჯერად მროველ ეპისკოპოსს ავალიშვილს მიენერება, – „დღეს ბრძოლა არს სარწმუნოებისა და ქრისტეს მცნებისა“ (38), – სარწმუნოების გვერდით დგას არა „რჯული“, არამედ „მცნება“, რაც, როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში სახელდობრ „რჯულის“ მონაცვლე, მისი სინონიმი უნდა იყოს.

როგორც ითქვა, ვახუშტი ქართველთა ქრისტიანობამდელ რელიგიურ რწმენასაც „სარწმუნოებას“ უწოდებს (15, 17), რომელიც მისთვის არ შეიძლება იყოს ჭეშმარიტი სარწმუნოება და ქრისტიანობასაც – „ქრისტეს სარწმუნოებასაც“ (26, 74, 84, 89, 95), რომელიც მისთვის „ჭეშმარიტი სარწმუნოებაა“ (156, 185, 695).

კიდევ, როცა თავისი წიგნის შესავალში ავტორი მსჯელობს ისტორიოგრაფიის მნიშვნელობაზე, ანუ ჩამოთვლის „მატიანის“ დანიშნულებებსა და საჭიროებებს, ამბობს: „მატიანე აცნობებს ნათესავთ ჩამომავლობასა, და დასდებს თავსა სარწმუნოებისათვის, და მოყუარულ ჰყოფს მოყუასსა მოყუასისა მიმართ“ (4). როგორც ჩანს, იგულისხმება, რომ მატიანე ასრულებს, ერთი, შემეცნებითი, მეორე, რელიგიური და, მესამე, ეთიკური ბიგდის როლს ადამიანისა თუ ადამიანებისათვის. მაგრამ ამჯერად საგულისხმოა, რომ ამ ცხად კონტექსტში სახელდობრ „სარწმუნოება“ აღნიშნავს რელიგიურ რწმენას.

„აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ არაერთხელ ახსენებს ქრისტიანულ ან ქრისტიანთა „სარწმუნოებას“ (660, 672, 690, 769). იგი სწორედ „სარწმუნოებად“ მოიხსენიებს წმიდა ნინოს მიერ შემოტანილ ქრისტიანობას (73, 74, 84, 89), რომელსაც წმიდა მეფე მირიანიც მიიღებს (94) და მისი მომდევნო მეფეებიც აღიარებენ (95, 99, 100). ერთგან, საერთოდ, „სარწმუნოება“ ქრისტიანობის სინონიმია: „ხოლო ესე მობიდა იყო მოგვ სპარსი და იჩემებდა სარწმუნოებასა“ (99), ანუ მობიდანის ზოროასტრიზმს აღიარებდა, მაგრამ თავს ქრისტიანად ასალებდა.

ამავე დროს, „სარწმუნოება“, როგორც ზემორეც გამოჩნდა, შესაძლოა იყოს არაქრისტიანულიც: „სარწმუნოებით არიან კერპნი და უმეტეს ეშმაკისა მორჩილნი“ (552), „სარწმუნოებით ან სრულიად მოჰმადიანნი“ (690), ან კიდევ, – სხვადასხვა სარწმუნოება იყოს ერთმანეთში აღრეული: „სარწმუნოებით და ენით შერეულნი, ვითარცა ქისტნი“ (655). ამას გარდა, სარწმუნოება ჰქვია იმასაც, რაც ზოგადად ქრისტიანულია, მაგრამ განყოფილია მართალი, ჭეშმარიტ სარწმუნოებისაგან: „ეპისკოპოსი მარალისა, სარწმუნოებით ნასრი“ (242), რაც ნესტორიანელს ნიშნავს<sup>10</sup> და კიდევ, ქრისტიანთა შორის კიდევ არიან, ვისაც „სარწმუნოებით სომეხი“ ეწოდება (185, 312, 313, 314).

დაბოლოს, ვახუშტი არაერთხელ იხსენიებს ან ქართველთა, ან ქართულ, ან ქართლის სარწმუნოებას: „სარწმუნოებით უმეტესნი ქართველთანი“ (315), „სარწმუნოებით ქართველთა თანა“ (359), „სარწმუნოებით ქართველნი“ (360), „ენითა და სარწმუნოებითა ქართლისათა“ (526), „სარწმუნოებითა და ენითა ქართულითა“ (533), „სარწმუნოებითა და ენითა არიან ქართულითა“ (554), „სარწმუნოებითა და ენით არიან ქართველთა თანა აღმსარებელნი“ (745).

ამას გარდა, ტექსტში ერთგან გვხვდება „იმერთა სარწმუნოება“: „სარწმუნოებითა, რჯულითა და წესითა და ქცევითა იმერთათა“ (783), ხოლო მეორეგან იმერთა სარწმუნოებად ქართველთა სარწმუნოებაა მიჩნეული, – სვანების სარწმუნოებრივი განსაზღვრის შემთხვევაში: „სარწმუნოებით არიან, იმერთა თანა, ქართულითა და უმეცარნი ან მისნიცა“ (788).

მეორე მხრივ, ვახუშტის ტექსტში ცნება „რჯული“ შეიძლება გამოხატავდეს ზებუნებრივის ყოველგვარ რწმენას, რის გამოც ის ქვემოთ შემთხვევებში დღევანდელი ცნების „რელიგიის“ შესაბამისად უნდა მივიჩნიოთ: ამდენად, „რჯული“ შეიძლება იყოს არა მარტო ქრისტიანობა („სჯული ქრისტესი“ – 73, 83, 84, 201 და სხვ.; „ქრისტეანეთა სჯული“ – 252), არამედ წარმართობაც („სჯულად [...] მზისა და მთოვარისა და ვარსკულავთა პატივი“ – 54) და კერპთაყვანისცემლობაც („სჯული და კერპნი ჩუენნი“ – 70), ან ზოგადი მონოთეიზმიც („სჯულად დაუდვა დამბადებლისა ერთისა ღვთისა თაყვანისცემა“ – 54, 198), ან ისლამი („რჯულით მოჰმადიანნი“ – 652), ან კიდევ რწმენა, დაფუძნებული ალექსანდრეს („სჯული ალექსანდრესი“ – 55) თუ მუჰამადის („რჯული მაჰმადისა“ – 175, 204, 213, 233) მიერ.

რჯული შესაძლოა იყოს როგორც ჭეშმარიტი („დაატევებინებდა რჯულსა ჭეშმარიტსა“ – 242), ისე ყალბი („ცრურჯული“ – 167, 184), ან კარგი („რჯულთა კეთილობა“ – 266).

ადამიანი ან ემყარება რჯულს („რჯულსა ზედა“ – 60), ან უპირისპირდება მას („მოძულე რჯულისა“ – 95); არსებობს რჯულის მტკიცე მიმდევარიც („რჯულმტკიცენი“ – 439, „რჯულსა ჩემსა ზედა მტკიცედ“ – 582) და რჯულის მიმტოვებელიც („დაუტევა სჯული სპარსთა“ – 100, 175); შესაძლოა რჯულის შეცვლა („შეიცვალოს რჯული ქუეყანისა ამის“ – 82) და რჯულზე მიქცევა („მიქცის რჯულთა მათსა“ – 495); ხდება რჯულის განმენდა („გასწმიდა სჯული“ – 123) და რჯულის განმტკიცება („მატა რჯულსა ქრისტიანობისასა“ – 453); არიან რჯულში თანამორწმუნენიც („ერთსჯულნი“ – 249).

ამავე დროს, ზოგიერთი ის „რჯული“, რომელსაც კონკრეტული ხალხი აღიარებს, ან უცხოთათვის მაინც ერთ კონკრეტულ ხალხთანაა დაკავშირებული, ამ ხალხის სახელით აღინიშნება (ვთქვათ, ზოროასტრიზმი: „რჯული სპარსთა“ – 100; ან ვთქვათ, ქრისტიანობა, როგორც მას აღიქვამდა მოქცევამდე მეფე მირიანი: „რჯული ჰრომთა“ – 6, 85, 86, ან ისლამი: „ცრურჯულობა ისმაილთა“ – 167). მაგრამ „რჯული“ შეიძლება აღნიშნავდეს მთლიანი რელიგიის ერთ რომელიმე შტოსაც, რომლის მიმდევარია ისევ რომელიმე კონკრეტული ხალხი (ვთქვათ, ისლამში შიიზმი და სუნიზმი: „დაუდვა რჯული შიისა სპარსთა, რათა განეყოს ხონთქარსა სუნთა“ – 395).

თუმცა საჩინოა, რომ არაქალკედონური ქრისტიანობის მიმდევარს ყოველთვის, მთელი ტექსტის მანძილზე, ეწოდება „სარწმუნოებით სომეხი“ (163, 185, 312, 313) და აქ ცნებად ცხადად გამოყენება არა „რჯული“, არამედ „სარწმუნოება“. ერთგან კი მკაფიოა დაპირისპირებული ქართველთა „სარწმუნოება“ და სომეხთა „სარწმუნოება“: „ამ ადგილთა შინა მოსახლენი არიან სარწმუნოებით სომეხნი და მცირედად ქართლის სარწმუნოებისა, არამედ ქცევითა ქართულითა“ (312). შეიძლება დაუეჭვებლად ითქვას, რომ ვახუშტისთვის ქალკედონური დოგმატიკის ქრისტიანობა „ქართველთა (ან: ქართლის) სარწმუნოებაა“, ხოლო არაქალკედონური დოგმატიკის ქრისტიანობა – „სომეხთა სარწმუნოება“, მაგრამ საგულისხმოა, აქ ის განსაზღვრებაც დაერთვის, რომ ტრადიციები, ანუ ადათ-წესები არ უკავშირდება სარწმუნოებას, რადგან როგორც „სომხური სარწმუნოების“, ისე „ქართლის სარწმუნოების“ აღმსარებელთა „ქცევა“ ქართულია.

აქვე შეიძლება ისიც აღინიშნოს, რომ თუკი შორეული ევროპელებისათვის ქართველები სარწმუნოებრივად „ბერძნებად“ მოიხსენიებოდნენ, რაკი ქართველებსა და ბერძნებს შორის ხილულ კანონიკურ-ლიტურგიკულ ერთიანობას ხედავდნენ (დადასტურებულია, რომ იტალიელი კათოლიკე მისიონერები ქართველებს „ბერძნებს“ უწოდებდნენ<sup>11</sup>), უფრო ახლობელი სომხებისათვის, მიუხედავად ამ ხილული ერთიანობისა, ქართველები და ბერძნები მკაფიოდ იყვნენ გამიჯნულები (სანიმუშოდ, სომხური ეკლესიის დამოკიდებულებას კარგად გამოხატავს მე-12 და მე-13 საუკუნეთა მიჯნის სომეხი მღვდელი მხითარ გოში თავის ტრაქტატში „ქართველთათვის“: „შეუძლებელია ბერძნებთან და ქართველებთან შეერთება“ [გომში 2012: 86]<sup>12</sup>, და ამით მათ ერთმანეთისაგან აცალკევებს, მიუხედავად იმისა, რომ კარგად იცის, „ქართველები ბერძნების მიმდევრები არიან“ [გომში 2012: 121], მაგრამ „შეერთების“ შეუძლებლობად, რა თქმა უნდა, იგულისხმება, რომ სომეხთათვის სარწმუნოებრივად მიუღებელია ორივესთან გაერთიანება, ანუ იმ ქალკედონური ქრისტიანობის აღიარება, რომლის მიმდევრები ბერძნებიც არიან და ქართველებიც. სხვათა შორის, უკვე თანამედროვე ხანის ისტორიოგრაფიაში, მეოცე საუკუნეში, ნიკო ბერძენიშვილს თავის ჩანაწერებში გამოთქმული აქვს აზრი, რომ თავად ქართველთათვის ბერძნებთან სარწმუნოებრივი „ერთნიშნიანობა“, აღმსარებლობითი ახლობლობა, – სომეხთაგან სარწმუნოებრივი დაშორებისაგან განსხვავებით, – საფრთხეს წარმოადგენდა ეროვნული განსაკუთრებულობის შესანარჩუნებლად<sup>13</sup>, მაგრამ ქართველებმა „ერთრჯულ“ ბერძენთაგან, ანუ ბიზანტიელთაგან გამიჯვნა იმით მოახერხეს, რომ ლათინებთან, ანუ რომის კათოლიკეებთან განსაკუთრებული, ბერძენისაგან განსხვავებული, დადებითი დამოკიდებულება შეინარჩუნეს, ხოლო ზოგიერთ საკითხში, საერთოდაც, კათოლიკეთა მხარეს დადგნენ, თანაც, ბერძენთა „რჯული“, ქართველთა „რჯულისაგან“ განსხვავებით, უცდომლად და ურყევად არ მიიჩნიეს<sup>14</sup>).

რაკი, ვახუშტის თვალსაზრისით, მაგალითად, ზოროასტრული სარწმუნოება მხოლოდ ძველ სპარსელთა „რჯულია“, ხოლო არაქალკედონიტი ქრისტიანების რწმენა მხოლოდ სომეხთა „სარწმუნოებაა“, იგი ვერ დაარქმევდა ქალკედონურ

და არაკათოლიკურ ქრისტიანობას მხოლოდ „ქართველთა რჯულს“, სუფთა სახით, რადგან ამგვარი სარწმუნოების მიმდევარ რუსებს იგი პრაქტიკულადაც, ცოცხლად იცნობდა მაშინ, როცა „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ იწერებოდა. საფიქრებელია, რომ მას გარკვეული წარმოდგენა (ან თუნდაც შეხება) ექნებოდა ამგვარივე სარწმუნოების მიმდევარ ბერძნებზეც, – შესაძლოა, ჯერ კიდევ საქართველოში, ხოლო შემდგომ – რუსეთში.

ცხადია, მიუხედავად იმისა, რომ რელიგიის იმ სახეს, რომელსაც ქართველობა მისდევს, ვახუშტი ქართულ სარწმუნოებად, ან ქართულ „რჯულად“ მიიჩნევს, მან კარგად იცის, რომ საქართველოს სამეფოს მკვიდრნი „სარწმუნოებით ქრისტიანენი“ (44) არიან, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ, ეპოქის კვალობაზე, ისტორიკოსი მკაფიოდ არ მიჯნავს და ვერც გამიჯნავდა სარწმუნოებასა და ეროვნებას<sup>15</sup>, – კიდევ მეტი: ერთიცა და მეორეც მისთვის არაა მყარად ჩამოყალიბებული, განსაზღვრული ცნებები (ბუნებრივია, მან არც იცის ლექსემა „ეროვნება“, რომელიც არც გვხვდება არსად მის წიგნში). ჯერ ერთი, თვალშისაცემია „რჯულისა“ და „სარწმუნოების“ ხან ერთმანეთში აღრევა, ხან ერთმანეთით ჩანაცვლება, ხან ერთმანეთისაგან განუყოფლობა; ზოგჯერ ისინი სრული სინონიმებია, ზოგჯერ კი, – განსაკუთრებით, მათი გვერდიგვერდ მიყოლებისას, – მათ რამდენადმე განსხვავებული მნიშვნელობანი ენიჭება; სავარაუდოდ, დავინწყებული არაა „რჯულის“ ადრეული შინაარსიც, როცა ის კანონს, წესს, ადათს გამოხატავდა. მეორე, როცა ვახუშტი მსჯელობს ქართული სახელმწიფოს ერთიანობის შენარჩუნებული განცდის შესახებ, მისთვის ყველა იგი, ვინც თავს „რჯულით“ ქართველად მიიჩნევს, თავად უნდა გულისხმობდეს არა იმდენად საკუთარ ეროვნებას, გამოკვეთილს მკაფიოდ, ან თუნდაც ცნობიერებით, ტრადიციით, კულტურულად რამენაირ ეროვნულ კუთვნილებას (რაც, ალბათ, ანაქრონიზმიც იქნებოდა!), არამედ უპირველესად იმას, რაც ისტორიკოსისთვისაც და მისი ეპოქის ადამიანთათვისაც უფრო ბუნებრივ, უფრო ჩვეულებრივ დამოკიდებულებას ასახავდა: სახელმწიფოებრივ კუთვნილებას. „რჯულით ქართველი“ სწორედ ქართულ სახელმწიფოს მიაკუთვნებს თავს, იგი ქვეშევრდომია „სამეფოსა საქართველოსა“, რომელიც თავის რელიგიად ქრისტიანობას აღიარებდა, თუნდაც არამკვიდრი ბიზანტიური ტრადიციისას, მაგრამ სარწმუნოებას, საკუთრად მიჩნეულსა და აღიარებულს, საუკუნეთა განმავლობაში გაბატონებულსა და განმტკიცებულს საქართველოს ერთიან სახელმწიფოში.

წრე შეიკრა: ქართველია იგი, ვინც სარწმუნოებით ერთიანი ქართული სახელმწიფოს რელიგიას აღიარებს, ხოლო ქართული სახელმწიფოს ერთიანობა იმ სარწმუნოების გაცნობიერებული მიმდევრობით მტკიცდება, რომელიც საქართველოს სამეფოში იყო გაბატონებული. თავის მხრივ, განუყოფელი სარწმუნოებრივი აღმსარებლობა, „რჯულით“ ქართველობა, ვახუშტის თვალსაზრისით, განუყოფელი სახელმწიფოს ხსოვნის უპირველესი ნიშანი და დასტურია.

ცალკე საკითხია, მაგრამ, სხვათა შორის, სასურველია კარგად გაცნობიერება იმ განსაკუთრებულობისა, რომლითაცაა აღბეჭდილი ბატონიშვილ ვახუშტის, როგორც საქართველოს გარეთ მცხოვრებ ემიგრანტის პირადი – და, აგრეთვე, მისი გარემოს – განცდაც და გამოცდილებაც: ქართველობას, ქართველად ყოფნას განაპირობებს



არა მარტო ქართული სახელმწიფოს (ან თუნდაც მისი მემკვიდრე ქართულ სახელმწიფოთა) ქმედითი ქვეშევრდომობა, არამედ სახელმწიფოებრივი წარმოშობაც, ანუ სახელმწიფოებრივი კუთვნილების მეხსიერება. თუკი, – როგორც მტკიცედ სჯერა ისტორიკოსს, – რიგითი ქართველის ხსოვნაში მყარადაა დარჩენილი („ნამს მოგეგებს“ – 292) სახელმწიფოებრივი კუთვნილების განცდა, თუნდაც ეს ერთიანი სახელმწიფო ხანგრძლივი დროის განმავლობაში უკვე აღარ არსებობდეს, ამგვარადვე, რუსეთს კარგა ხნის წინ გადასახლებულ ქართველებს შორის ისევ ღვივის ქართული სახელმწიფოსადმი ისტორიული ქვეშევრდომობის განცდა. შეიძლება ითქვას, რომ ის ქართველები, რომლებიც, ვახუშტისთან ერთად, იმყოფებოდნენ რუსულ გარემოში, მოსკოვში, – ბიზანტიური ტრადიციის ქრისტიანობის არა მარტო სამყოფელში, არამედ, ფაქტობრივად, იმჟამინდელ და შემდეგდროინდელ შუაგულში, – მიუხედავად საკუთარი კუთვნილებისა იმავე რელიგიური ტრადიციის მიმართ, თავს მაინც „რჯულით“ ქართველებად მიიჩნევდნენ, რადგან წარმოშობით და ცნობიერებით ერთიან ქართულ სახელმწიფოს მიეკუთვნებოდნენ.

აუცილებლად გასათვალისწინებელია და განსაკუთრებით ნიშანდობლივია, რომ ქართული სახელმწიფოს ერთიანობის დაშლის შემდგომ ხანაში, დასავლეთ საქართველოს შემთხვევაში, ისტორიკოსი „იმერთა სარწმუნოებასაც“ კი ახსენებს, რაც იმის დასტურია, რომ სარწმუნოებრივი აღმსარებლობა და სახელმწიფოებრივი ქვეშევრდომობა ამჯერადაც განუყოფელია, ანუ აღმსარებლობის სახელდებას ქვეშევრდომობა განაპირობებს. როცა „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ გადმოგვცემს ოდიშის, ანუ სამეგრელოს სარწმუნოებრივ-ეთნიკურ ვითარებას, წიგნში ნათქვამია: „სარწმუნოებითა, რჯულითა, და წესითა, და ქცევითა იმერთათა“ (783). რაკი სახელმწიფო დაშლილა, „რჯულით“ კუთვნილებაც შებლაღულა: იმერეთის სამეფოს მკვიდრნი, თუნდაც „ნამჯდარი ქართულით“ (783) მოსაუბრნე მეგრელები, იმერთა სარწმუნოების მიმდევრებად იწოდებიან, რაკი სწორედ ეს სარწმუნოებაა გაბატონებული იმერეთის სამეფოში. თუმცა სვანების შესახებ, რომელთაც „ენა თვისი აქუსთ საკუთარი, გარნა უწყიან ქართულიცა“ (788) ნათქვამია, რომ „სარწმუნოებით არიან, იმერთა თანა, ქართულითა და უმეცარნი ან მისნიცა“ (788), ანუ რომ ისინი, იმერლებთან ერთად, მაინც ქართულ სარწმუნოებას განეკუთვნებიან, თუნდაც ზოგადსარწმუნოებრივად ისინი გაუცნობიერებელნი იყვნენ. ძნელი სათქმელია, რამდენად შეგნებულად მიჯნავდა ერთმანეთისაგან ბატონიშვილი ვახუშტი მეგრელთა მიერ აღიარებულ იმერთა სარწმუნოებას ან „რჯულს“ სვანთა მიერ აღიარებული ქართული სარწმუნოებისაგან. ყოველ შემთხვევაში, უეჭველი ფაქტია, რომ საქართველოს ერთიანი სახელმწიფოს დაშლის ხანაში, ახალი სახელმწიფოს – იმერთა სამეფოს გაჩენის შემდეგ, ჩნდება განცდა, რომ იქ გაბატონებული რელიგია უკვე არა ქართველთა, არამედ იმერთა „რჯულია“.

რაც შეეხება იმჟამინდელ პერიფერიულ რეგიონებს ან საქართველოს სამეფოს ოდინდელ ქვეშევრდომ არაქართველ ტომებს, ამ შემთხვევაში, საერთოდ, ქრისტიანულ აღმსარებლობასაც ნელ-ნელა სულ უფრო უეწინროვდება ასპარეზი, ხოლო იქ, სადაც ქრისტიანობა ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია (განსაკუთრებით, გლეხთა

ფენაში), იქაც ქართული ეკლესიური ერთიანობის განცდაცა და სინამდვილედ სულ უფრო და უფრო ფერმკრთალდება, სუსტდება, მინავლდება.

სამცხე-საათაბაგოში: „ან მთავარნი და წარჩინებულნი არიან მოჰმადიანნი, და გლეხნი – ქრისტიანენი, არამედ კლარჯეთსა გლეხნიცა უმეტესნი მოჰმადიანნი; გარნა ვინანიცა არიან ქრისტიანენი, იგინიცა უმწყსელნი არიან, ვინადთგან არღარა რაისა მორჩილებენ ქართლისა კათალიკოზსა, და ბერძენთა არა სცალის მათთვის. ამისთვის უეფისკოპოზონი და უხუცონი არიან, თვნიერ რომელნიმე ქართლს იკურთხიან“ (660);

ჯავახეთში: „სარწმუნოებით გლეხნი ჯერეთ ქრისტიანენი სრულიად, არამედ არღარა უვისთ მწყემსი ეპისკოპოზი, გარნა ჰყავთ მღუდელნი ქართველნი“ (672);

ჭანეთში: „სარწმუნოებით ან სრულიად მოჰმადიანნი, გარნა მცირედნი ვინმე მოიპოვებინ ქრისტიანენი“ (690);

დიდოელნი: „სარწმუნოებით არიან კერპნი და უმეტეს ეშმაკის მორჩილნი“ (552);

ოსები: „თავნი და წარჩინებულნი მათნი არიან მაჰმადიანნი, და დაბალნი გლეხნი ქრისტიანენი, გარნა უმეცარნი ორივეს რჯულისანი“ (638);

ქისტები და სხვა კავკასიელები: „რჯულითა, სარწმუნოებითა, ზნითა, ქცევითა, ჩვეულებითა სცან ოსთაებრ“ (653);

აფხაზები: „სარწმუნოებით არიან ქრისტიანენი, არამედ არღარა რისა მეცნიერნი და ირიცხვან, ვითარცა კერპნი [...]. გარნა [...] აქუთ სასოება მღუდელთა ფრიად“ (786).

ამ დროს, როცა ასე მიმქრალა სარწმუნოებრივი – ქრისტიანული – ერთიანობის განცდა, ანდა ერთიანი სახელმწიფოებრივი სარწმუნოების მეხსიერება, მხოლოდ იმათში დარჩენილა ერთიანი, განუყოფელი სახელმწიფოს განცდა, ვინც თავს „რჯულით“ ქართველად მიიჩნევს.

კიდევ ერთხელ, ტექსტის გააზრება და კონტექსტის გათვალისწინება საშუალებას გვაძლევს, ვთქვათ: როცა ვახუშტი ერთიანი საქართველოს პირველი ნიშნის შესახებ მსჯელობს („უკეთუ ჰკითხო ვისმე ქართველსა, ანუ იმერსა, მესხსა, და ჰერკახსა, რა რჯული ხარ, ნამს მოგიგებს: „ქართველი“ – 291), იგი ამბობს, რომ, როცა შემხვედრ რიგით ქართლელს, კახელს, იმერელს ან მესხს ჰკითხავთ, რომელ „რჯულს“ ეკუთვნის, იგი ქართველობას დაგისახელებთ, – „რჯულს“, რომელსაც ერთიანი ქართული სახელმწიფო თავის ერთ-ერთ გამოხატულებად მიიჩნევდა, ანუ გეტყვით, რომ იგი არც მუსლიმია, არც წარმართი და არც ზოროასტრელი, მაგრამ, რაკი ქრისტიანია, ქრისტიანობის ფარგლებში იგი სარწმუნოებრივად, კონფესიურად განსხვავდება „ფრანგთაგან“ (კათოლიკეთათაგან) და „სომეხთაგან“ (არაქალკედონიტთაგან), ხოლო ენობრივად – ბერძენთაგან და რუსთაგან.

საფიქრებელია, თუკი ვახუშტი აცნობიერებდა, ერთი მხრივ, ქართველ და, მეორე მხრივ, კათოლიკე ან სომეხ ქრისტიანთა დოგმატურ-კანონიკურ ურთიერთგანსხვავებებს, მას ასევე გაცნობიერებული ექნებოდა ქართველთა დოგმატურ-კანონიკური ერთიანობა ბერძენ და რუს ქრისტიანებთან<sup>16</sup>, რომლებთან, ზოგადად, ლიტურგიულ ერთიანობასაც იპოვიდა. ამდენად, როცა იგი ახსენებს „რჯულით“ ქართველს, რა თქმა უნდა, გულისხმობს ბიზანტიური ტრადიციის ქალკედონიტ ქართველს (განსხვავებით რომაელ კათოლიკეთაგან და სომეხ

არაქალკედონიტაგან), რომელიც მის განსხვავებას თანამორწმუნე, ერთრჯულ („ერთსჯულ“ – 249) ბერძენთა და რუსთაგან მხოლოდ ლიტურგიის ენაში თუ იპოვიდა. რამდენად მნიშვნელოვანი იყო მისთვის ეს გამიჯნულობა, დასტურდება იმითაც, რომ ეროვნული ერთიანობის მეორე ნიშნად – „რჯულის“ შემდგომ – ბატონიშვილი ვახუშტი სწორედ ენასა და დამწერლობას მიიჩნევს.

## **შენიშვნები:**

ციტატები ბატონიშვილ ვახუშტის ნაშრომიდან – „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ – აქ და შემდგომ ყველგან მოყვანილია ამ გამოცემის მიხედვით: *ქართლის ცხოვრება*, ტომი IV: ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1973. ტექსტის გვერდები მითითებულია ციტირებისთანავე; გამოცემისეული პუნქტუაცია ზოგან გასწორებულია აზრის ან კონტექსტის შესაბამისად.

1. „ერთიანობა ჩვენს დაუვიწყარს ისტორიკოსს წარმოდგენილი აქვს ერთმეფობის სახით“ – [ჯავახიშვილი 1977: 334].

2. საგანგებო დაკვირვება-გააზრებას საჭიროებს, ერთი მხრივ, თუ როდის დაუკავშირდა მეფე ვახტანგ მეექვსეს სახელდება „სჯულმდებელი“ (როგორც ჩანს, ერთადერთს საქართველოს ისტორიაში), ხოლო, მეორე მხრივ, ვახტანგის ამგვარად სახელდების გენეზისი, კონტექსტი, სემანტიკა, კონოტაცია, ალუზია (მათ შორის, ბიბლიური). „ვახტანგის უდიდესი ღვანლი ქართლის (და მთლად საქართველოს) სახელმწიფოებრივი ცხოვრების მონესრიგების საქმეში, რისი წყალობითაც მან ისტორიაში „რჯულ-მდებლის“ სახელი დაიმკვიდრა, *სამართლის წიგნის დაწერა არის*“ [შარაშიძე 1955: 19]; „მან სჯულმდებლობის დიდი კრებული შეადგინა და ამით საქართველოს ისტორიაში კეთილი და გონიერი გამგებლის სახელი დაიმკვიდრა. ვახტანგის სამართლის წიგნთა კრებული არის ჩვენი Corpus juris civilis და ჩვენს სჯულმდებელსაც სამართლიანად შეიძლება „ქართველი იუსტიანიე“ ეწოდოს“ [დოლიძე 1963: 3]; „მან „რჯულ-მდებლის“ სახელი სავსებით სამართლიანად დაიმკვიდრა“ [პაიჭაძე 1981: 26]; დასტურდება, რომ მე-19 საუკუნეშიც ეს სახელდება მყარადაა დამკვიდრებული: მაგალითად, „გვირგვინოსანმა ვახტანგ სჯულმდებელმა [...]“ [ჭავჭავაძე 2007: 31].

3. საყურადღებოა, რომ მოგვიანებით, სწორედ ვახუშტის ხანაში თავად ლექსემა „ქართულსაც“ კი ზოგიერთ კონტექსტში სამართლებრივი შინაარსი მიენიჭა: „XVII ს. ბოლოსა და XVIII ს. დასაწყისში საქართველოში ხმარებულ ტერმინს „ქართულს“ ჰქონია საერთოდ სამართლისა და კერძოდ დავის, დადგენილების, გადაწყვეტილების, ბრძანებულების მნიშვნელობა“ [ბერძნიშვილი 1993: 202]; ზოგადად, „ქართულის“ როგორც სამართლებრივი ცნების შესახებ ეპოქისეულ წყაროთა შესწავლის საფუძველზე იხ. [ბერძნიშვილი 1993: 195-203].

4. „ძველ ქართულ მწერლობაში „სჯულს, ან „შჯულს“ მაინც უფრო სარწმუნოებრივი, საეკლესიო სამართლის ელფერი ედვა და ამით იგი ტერმინისაგან „სამართალი“ განსხვავდებოდა“ [ჯავახიშვილი 1982: 29] ლექსიკურად მონათესავე „მერჩულეთა“ მნიშვნელობა და ფუნქცია ძველ საქართველოში საგანგებოდ შეისწავლა პავლე ინგოროყვამ, რომელსაც „მერჩულე“ კანონიკური სამართლის მეცნიერად მიაჩნდა: იხ. [ინგოროყვა 2009: 19-30]; ერთგან ვახუშტიც იყენებს მონათესავე ცნებას: „რჯულის მეცნიერნი“ (185), ოღონდ ის სომხური სარწმუნოების წარმომადგენელთ განეკუთვნება.

5. იხ. თუნდაც ზოგადი მიმოხილვა: “Law and Religion” [ენციკლოპედია 2005: 5325 (293)]: “Historically, there have been close connections, extending in some cases to an identity, between law and religion in many societies” – „მრავალ საზოგადოებაში, ისტორიულად, კანონსა და რელიგიას შორის არსებობდა მჭიდრო კავშირი, რომელიც ზოგჯერ მათ გაიგივებამდეც კი მიდიოდა“.

6. ქელიშური ხელნაწერის ვარიანტი: „რომთა შეცთომილთა სჯულსა“ [ძეგლები 1963: 133]; ქართლის ცხოვრება: „ჰრომთა მათ შეცდომილთა შჯულისა“ [ცხოვრება 2008: 120]), „ვიყო მორჩილ ნინოძსა შჯულსა ზედა ჰრომთასა“ [ცხოვრება 2008: 124]. შდრ. [ცხოვრება 1955: 106, 110].

7. ამ სტატიის ფარგლებში კვლევის ყურადღების მიღმა დგას ვახუშტის წყაროებისა თუ შეთვისებათა საკითხი. ბუნებრივი და ცნობილია, რომ „აღწერა სამეფოსა საქართველოსას“ წერისას ისტორიკოსი უხვად სარგებლობს ძველ ქართულ მატრიანეთა თუ „ახალი ქართლის ცხოვრების“ სხვადასხვა ტექსტებით (იხ. [მესხია 1947: 13-51; ყაუხჩიშვილი 1973: 024-036], მაგრამ ამგვარ ნასესხობათა დადასტურება თუ განხილვა ამჯერად არც სჭირდება და არც რასმე ჰმატებს ვახუშტისეული კონცეფციის წარმოჩენას.

8. „ეს შესავალი „ზნენი და ჩვეულებანი საქართველოსანი“ თვით „ისტორიას“ წინ უძღვის, მაგრამ მაინც უეჭველია, რომ ავტორს მაშინ ექმნება დაწერილი, როდესაც „ისტორია“ უკვე დამთავრებული ჰქონდა“ [ჯავახიშვილი 1977: 337].

9. ასეა განმარტებული „ნასრი“ ვახუშტის ტექსტს დართულ ლექსიკონში, რომელიც გამომცემლის, სიმონ ყაუხჩიშვილის, მიერაა შედგენილი (947).

10. „ამასვე ცხადად ვხედავთ მისიონერების წერილებში მართლმადიდებელი ქართველების შესახებ, რომელთაც სწორად უწოდებენ ბერძენად (Greci), რადგან ბერძნის ტიპიკონი აქვსთ“ [თამარაშვილი 1904: 219].

11. ტექსტში მრავალგზისაა მოხსენიებული ერთმანეთის გვერდით – როგორც სომეხთაგან სარწმუნოებრივად გამიჯნულნი – ბერძენები და ქართველები [გოში 2012: 96, 97, 98, 99, 109, 116, 118, 122, 125, 126]; იხ. აგრეთვე: [აბულაძე 1985: 5-16].

12. „ქართველები და ბერძენები სარწმუნოებით ერთი ნიშნისანი იყვნენ. ეს გარემოება ქართველთათვის ხელსაყრელიც იყო და სახიფათოც. სახიფათო იყო იმით, რომ ბიზანტიელთა შემოსევისას ქართველებს თავისი ეროვნული ინტერესის (სახის) დასაცავად რელიგიური მომენტი არ გამოადგებოდათ როგორც, მაგალითად, სომხებთან ბრძოლისას [...] ქართველ-ბერძენთა ურთიერთობა აღმოსავლეთში განსაკუთრებული იყო. მათ შორის ბრძოლა სარწმუნოებრივი მომენტისაგან თავისუფალი და, მაშასადამე, უფრო ძნელი (თავდაცვის თვალსაზრისით) უნდა ყოფილიყო“ [ბერძენიშვილი 1979: 19].

13. „ქართველები ბერძენულ სჯულს, – ე. ი. იმას, რომელსაც ამ დროს ბერძენები იზიარებდნენ, – იჩემებდნენ. თუმცა, ბერძენთაგან განსხვავებით, ლათინებთან თავისებურ დამოკიდებულებას იცავდნენ – ზოგი რამ ლათინებისა უფრო მართებულად მიაჩნდათ. მეორე მხრით, ბერძენების მრავალგზის სხიზმას აღნიშნავდნენ და ქართულ ორთოდოქსულობას აღიარებდნენ“ [ბერძენიშვილი 1979: 18]. როგორც ჩანს, აქ უწინარესად იგულისხმება გიორგი მთაწმიდელის სიტყვები, წარმოთქმული კონსტანტინოპოლში, იმპერატორის კარზე, იხ. [ძეგლები 1967: 179].

14. „ქართველი“, „სომეხი“, „ბერძენი“, „ასური“ საშუალო საუკუნეებში მხოლოდ ნათესაური მომენტის შემცველნი როდი იყვნენ. ამ ტერმინებში მათი სარწმუნოებრივი მომენტიც ისახებოდა...“ [ბერძენიშვილი 1979: 18].

15. შესაძლებელია ქრონოლოგიურად ახლობელი შედარება: ბერძნებთან და რუსებთან სარწმუნოებრივ ერთიანობას მკაფიოდ ხედავს (და თავის აღმსარებლობად სწორედ ამ სარწმუნოებას მტკიცედ აცხადებს) იესე ბარათაშვილი (1728-1786), რომელიც საკუთარი ცხოვრების აღწერას, ანდერძად დატოვებულს შვილებისათვის, ვახუშტის ნაშრომის დამთავრებიდან ცამეტი წლის შემდეგ, 1768 წელს, საქართველოში წერს: „მე ვიყავ ძალითა ქრისტესითა ჭეშმარიტი აღმსარებელი მართლისა სარწმუნოებისა, რომელსა აღიარებენ დღეს ბერძენნი, რუსნი და ქართველნი. და უწყის სახელმან ლუთისამან, თვინიერ სარწმუნოებისა ამის არა რა უწვრივს გონებასა ჩემსა“ [ბარათაშვილი 1950: 1].

## დამოწმებანი:

**აბულაძე 1971:** აბულაძე ილ. *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები)*. თბ.: მეცნიერება, 1973.

**აბულაძე 1985:** აბულაძე ილ. „მხითარ გოშის ტრაქტატი „ქართველთათვის“ და მისი ლიტერატურული წყაროები“. ნგ-ში: აბულაძე ილ. *შრომები, IV*. თბ.: მეცნიერება, 1985.

**აღწერილობა 2016:** *რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლურ ხელნაწერთა ინსტიტუტის სასულიერო შინაარსის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა*, შეადგინეს და დასაბუჯდად მოამზადეს თინათინ ცერაძემ და ლელა ხოფერიამ, თბ.: მერიდიანი, 2016.

**ბარათაშვილი 1950:** იესე ბარათაშვილის ცხოვრება-ანდერძი, ტექსტი გამოსცა შესავლით, შენიშვნებით, ლექსიკონითა და საძიებლებით ავთანდილ იოსელიანმა, თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1950.

**ბერძენიშვილი 1967:** ბერძენიშვილი ნ. „ვახუშტის ბიოგრაფიისათვის“. ნგ-ში: ბერძენიშვილი ნ. *საქართველოს ისტორიის საკითხები*. წიგნი IV. თბ.: მეცნიერება, 1967.

**ბერძენიშვილი 1979:** ბერძენიშვილი ნ. „მასალები ავტორის არქივიდან“. ნგ-ში: ბერძენიშვილი ნ. *საქართველოს ისტორიის საკითხები*. წიგნი IX. თბ.: მეცნიერება, 1979.

**ბერძენიშვილი 1993:** ბერძენიშვილი მ. „ტერმინ „ქართულის“ მნიშვნელობისათვის“. *ქართული წყაროთმცოდნეობა*, VIII. თბ.: მეცნიერება, 1993.

**გოში 2012:** გოში მხითარ. *ქართველთათვის*, სომხურიდან თარგმნა და გამოკვლევები დაურთო ნათია ჩანტლაძემ, თბ.: არტანუჯი, 2012.

**დოლიძე 1963:** დოლიძე ი. „წინასიტყვა“. ნგ-ში: *ქართული სამართლის ძეგლები*. ტ. I, ვახტანგ VI-ის სამართლის წიგნთა კრებული. ტექსტები გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო პროფ. ი. დოლიძემ, თბ.: საქ. მეცნ. აკად. გამ-ბა, 1963.

**ენციკლოპედია 2005:** *Encyclopedia of Religion*. Second edition. Vol. 8. Detroit/New York/San Francisco [et al.]: Thomson Gale, 2005.

**თამარაშვილი 1904:** თამარაშვილი მ. *პასუხად სომხის მწერლებს, რომლებიც უარჰყოფენ ქართველ კათოლიკობას (ისტორიული გამოკვლევა)*. თბ., 1904.

**ინგოროყვა 2009:** ინგოროყვა პ. „გიორგი მერჩულე“. ნაწილი პირველი. ნგ-ში: ინგოროყვა პ. *თხზულებათა კრებული შვიდ ტომად*. ტ. II. თბ.: ალექსანდრე ორბელიანის საზ-ბა, 2009.

**მესხია 1947:** მესხია შ. „ვახუშტი და ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა“. *ანალები*, 1. თბ.: 1947.

**ორბელიანი 1993:** ორბელიანი ს.-ს. *ლექსიკონი ქართული*. II, ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით მოამზადა, გამოკვლევა და განმარტებათა ლექსიკონის საძიებელი დაურთო ილია აბულაძემ, თბ.: მერანი, 1993.

**პაიჭაძე 1981:** პაიჭაძე გ. *ვახტანგ მეექვსე*. თბ.: მეცნიერება, 1981.

**ჟორდანიას 1967:** ჟორდანიას და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, შეკრებილი, ქრონოლოგიურად დაწყობილი და ახსნილი თ. ჟორდანიას მიერ, წიგნი მესამე (1700 წლიდან XIX საუკუნის 60-იან წლებამდე), გამოსაცემად მოამზადეს გივი ჟორდანიამ და შოთა ხანთაძემ, თბ.: მეცნიერება, 1967.

**სარჯველაძე 1995:** სარჯველაძე ზ. *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი*. თბ.: თსუ გამ-ბა, 1995.

**სარჯველაძე 2001:** სარჯველაძე ზ. *ძველი ქართული ენის სიტყვის კონა*. თბ.: სულხან-საბა ორბელიანის სახელობის სახელმწიფო უნ-ის გამ-ბა, 2001

**შარაშიძე 1955:** შარაშიძე ქრ. *პირველი სტამბა საქართველოში (1709-1722)*. თბ.: საქ. მეცნ. აკად. გამ-ბა, 1955.

**ყაუხჩიშვილი 1973:** ყაუხჩიშვილი ს. „ვახუშტი და „ძველი ქართლის ცხოვრება“. „ვახუშტის წყაროები ახალი ქართლის ცხოვრებისთვის“. წგ-ში: *ქართლის ცხოვრება*. ტ. IV: ბატონიშვილი ვ. *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა*. თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1973.

**ყუბანიშვილი 1948:** ყუბანიშვილი ს. „ვახტანგისანი“. *ლიტერატურული ძიებანი*, IV. თბ.: საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის გამ-ბა, 1948.

**ჩუბინაშვილი 1961:** ჩუბინაშვილი ნ. *ქართული ლექსიკონი რუსული თარგმანითურთ*, აღ. ლლონტის რედაქციით და გამოკვლევით, თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1961.

**ჩუბინაშვილი 1984:** ჩუბინაშვილი დ. *ქართულ-რუსული ლექსიკონი*. მეორე გამოცემა, სასტამბოდ მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო აკაკი შანიძემ, თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1984.

**ცხოვრება 1954:** *ქართლის ცხოვრება*, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. I. თბ.: სახელგამი, 1955.

**ცხოვრება 2008:** *ქართლის ცხოვრება*. თბ.: მერიდიანი/არტანუჯი, 2008.

**ძეგლები 1963:** *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. წიგნი I (V-X სს.). თბ.: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამ-ბა, 1963.

**ძეგლები 1967:** *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. წიგნი II (XI-XV სს.). თბ.: მეცნიერება, 1967, გვ. 179.

**ჭავჭავაძე 2007:** ჭავჭავაძე ი. „დავით იესეს ძე ჩუბინაშვილი“ (1891). წგ-ში: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა სრული კრებული: ოც ტომად*. ტ. XII, თბ.: ილიას ფონდი, 2007.

**ჯავახიშვილი 1977:** ჯავახიშვილი ივ. „ისტორიის მიზანი, წყაროები და მეთოდები წინათ და ახლა. წიგნი I: ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა“. წგ-ში: ჯავახიშვილი ივ. *თხზულებანი: თორმეტ ტომად*, ტომი VIII, თბ.: თსუ-ის გამ-ბა, 1977.

**ჯავახიშვილი 1982:** ჯავახიშვილი ივ. „ქართული სამართლის ისტორია“. წგ-ში: ჯავახიშვილი ივ. *თხზულებანი: თორმეტ ტომად*. ტ. VI. თბ.: მეცნიერება, 1982.

**Merab Ghaghanidze**  
(Georgia, Tbilisi)

**Prince Vakhusti on the First Sign of the Whole Georgia –  
“Georgian by Faith”**

**Summary**

**Key words:** nationality, faith, confession, identity, history.

“Description of Kingdom of Georgia” by Prince Vakhusti, – the work, which was completed on 20 October 1745 in Moscow, describes the geography of Georgia, its regions and peoples, and narrates the history of Georgia from its origin to the first half of the 18th century.

The essay shows, what is the Prince’s Vakhusti’s idea of national identity and also the signs of this identity. Such signs, by Vakhusti, are three, but later he talks also on two other signs.

First of these signs is the “Georgian by faith”. Vakhusti finds the answer to the question as what gives a person or society the feeling of one’s nationality.

The work by the historian consider the issue of relationship between the nationality and the religiosity. Vakhusti’s answer is that the nationality first of all is formed by one’s confession, by belonging to the one or another religion.

The essay shows the meaning of word “sjuli” in different periods of Georgian literature and historiography and meaning of this word in context of Vakhusti’s “Description”.

---

# XIX საუკუნე: ეპოქა და ლიტერატურა

---

## თამაზ ვასაძე

(საქართველო, თბილისი)

### თავის დახსნა

#### (ალუდა ქეთელაურის ფერისცვალების ინტერპრეტაციისათვის)

შინაგანი მეტამორფოზა, რომელსაც „ალუდა ქეთელაური“ მთავარი პერსონაჟი განიცდის, მისი მნიშვნელობა მეტნაკლებად სრულად ვერ იქნება გააზრებული, თუ ცხადი არ გახდა ალუდას ქცევის მოტივები საზოგადოებასთან კონფლიქტის ბოლო ეტაპზე.

ალუდა ქეთელაურის ქცევა ხატობაზე უცნაური და ძნელად ასახსნელია. როგორც გვახსოვს, იგი ხევისბერისგან ითხოვს გუდანის ჯვარს მაჰმადიანის სულისთვის მსხვერპლი შესწიროს, ხოლო ამ თხოვნის უარყოფის შემდეგ მსხვერპლს თვითონ წირავს. ალუდას ქცევის უცნაურობა ის არის, რომ იგი თემისგან ისეთ რამეს ითხოვს და მერე თავად აკეთებს, რაც ხევესურების მრწამსთან და წეს-ჩვეულებებთან სრულიად შეუთავსებელია, მაგრამ თითქოს ვერ აცნობიერებს ამას, ვერ აღიქვამს რეალობას, რომელშიც იმყოფება.

„ურჯულო“ მტერი თემისთვის თითქმის არაადამიანია, უწმინდური, დემონურად მანკიერი არსებაა და ასეთი არსების სულის ღმერთისთვის მსხვერპლშენივით შევედრება გაუგონარი და აბსოლუტურად მოუთმენელი მკრეხელობაა. ბუნებრივია, ეს ალუდასაც უნდა ესმოდეს, მაგრამ რჩება შთაბეჭდილება, რომ მას „ურჯულოს“ სულზე ზრუნვისადმი თემის შემწყნარებლობის იმედი აქვს, ვერ იაზრებს, რამდენად მტკიცეა „მტრის ხატი“, რომლის დამსხვრევასაც ცდილობს და რით დასრულდება ამგვარი ცდა.

უცნაურია, როგორ შეიძლება ალუდასთვის მოსალოდნელი არ იყოს თავის თხოვნაზე ხევისბერის პასუხი, – რომელსაც ეს მკრეხელური თხოვნა „სხვა რიგის შიშს“, მისტიკურ ძრწოლას გვრის – თუნდაც იმიტომ, რომ ამგვარი პასუხი, დაწურული ფორმით, არსებითად მას უკვე მიღებული აქვს. როცა იგი შატილელებს მუცალთან ორთაბრძოლის ამბავს უყვება და ამბობს: „იმ ცხონებულსა მუცალსა რკინა სდებიყო გულადა“, მას მაშინვე ხისტად მოუჭრიან: „რას ამბობ, ქისტის ცხონება არ დაწერილა რჯულადა!“. გაუგებარია, რამ შეიძლება აფიქრებინოს ალუდას, რომ ეს კატეგორიული პოზიცია შესაძლებელია შეიცვალოს, მითუმეტეს, რომ მისი გამოხატვის შემდეგ ამ ადამიანის კონფლიქტი საზოგადოებასთან მხოლოდ მწვავედება – თემი არათუ მაჰმადიანი ქისტის ცხონებას მიიჩნევს წარმოუდგენლად, არამედ „ურჯულო“ მტრის ცხედრის მიმართ ბარბაროსული სისასტიკის გამოვლენაზე, მისთვის



ხელის მოჭრაზე უარის თქმას; ხოლო ალუდა თემის სამართალს, რომელიც მოკლული მტრის დასახიჩრებას იწონებს, „ცოდვა-ბრალით მონათლულს“ უწოდებს. ალუდას არავითარი საფუძველი არ აქვს სჯეროდეს, რომ ამ სამართლით მცხოვრები ხალხი საკუთარი ღვთაებისთვის „ურჯულოს“ სულის შევედრებას შემწყნარებლურად მოეკიდება.

ხატობაზე ალუდას ქცევას გასაგებს ხდის იმ გარემოების გააზრება, რომ ხევისბერთან საუბარში იგი არ ასაბუთებს, რატომ თვლის გამართლებულად გუდანის ჯვრისთვის მაჰმადიანი მუცალის „შეხვეწებას“ – არ ლაპარაკობს თავის ახალ მსოფლხედვაზე, არ ცდილობს თავისი ახალი აზრის ჭეშმარიტების დამტკიცებას, რომელსაც მისი თხოვნა ემყარება. რა შეიძლება იყოს ამის მიზეზი, თუ არა ის, რომ მან ეს აზრი ბასრი პოლემიკური ფორმით მანამდე უკვე ამოოდ, უშედეგოდ გაუმხილა ხევსურებს: „ჩვენ ვიტყვით, კაცნი ჩვენა ვართ, მარტოთ ჩვენ გვზდიან დედანი, ჩვენა ვცხოვრებით, ურჯულოთ კუპრში მიელის ქშენანი... ამის თქმით ვნარამარაობთ, ღვთიშვილთ უკეთეს იციან, ყველანი მართალს ამბობენ, განა ვინაცა ჰფიცვიან?!“.

იმის გარდა, რომ ღმერთი კონფესიების მიხედვით არ ყოფს ადამიანებს ცხოვნების ღირსებად და ცხოვნების შესაძლებლობას მოკლებულებად, ალუდამ თანატომელებს იმაზეც მიუთითა, რაც ამ შეხედულების ერთ-ერთი მთავარი საყრდენია – ღმერთი ვაჟკაცობას „ურჯულოსაც“ ანიჭებს. სწორედ ამას ნიშნავს კონტექსტს, სულის ცხოვნების თემას გარეგნულად, მაგრამ არა შინაარსობრივად აცდენილი ალუდას ეს გამონათქვამი: „მით ვაქებ ვაჟკაცობასა, არ იყიდება ფულადა“, რომლითაც იგი პასუხობს თანამოსაუბრის უკვე ციტირებულ რეპლიკას: „რას ამბობ, ქისტის ცხოვნება არ დანერილა რჯულადა!“. ალუდას სიტყვები გულისხმობს – ვაჟკაცობის შეძენა შეუძლებელია იმიტომ, რომ იგი თანდაყოლილია, ანუ მას ღმერთი ანიჭებს ადამიანს რჯულის განურჩევლად და ამით ცხოვნების ღირსს ხდის.

ხევისბერთან დიალოგში ალუდა ასეთ აზრებს აღარ გამოთქვამს, რაკი იცის, რომ მათ დამარწმუნებელი ძალა კვლავ არ ექნება, ისინი კვლავ გაუგებარი და მიუღებელი დარჩება. ეს მეტყველებს, რომ სინამდვილეში ალუდა სავსებით ფხიზლად აღიქვამს გარემომცველ რეალობას და თავის მოქმედებას სწორედ მისი რაობის გათვალისწინებით წარმართავს.

თუ ამ არსებით მომენტს მხედველობაში ვიქონიებთ, ხატობაზე ალუდას ქცევის ლოგიკა ასე გამოიკვეთება: იგი გუდანის ჯვრისადმი პატივისცემით იცავს ფორმობას, ასრულებს არსებულ წესს და ღვთისმსახურისგან ითხოვს „მაუნათლავის“ სახელზე მსხვერპლის შეწირვას ისე, რომ თავისი თხოვნის შესმენას არ მოელის, ხოლო როცა თხოვნაზე უარს მიიღებს, აკეთებს იმას, რაც წინასწარ აქვს გადამწყვეტილი – ხევისბერის ნაცვლად თვითონ სწირავს მსხვერპლს გუდანის ჯვარს მაჰმადიანი მუცალის სულის სარგოდ; ალუდა ელოდება თემის მკაცრ რეაგირებას თავის ქმედებაზე, მზადაა სასჯელისთვის, რომელიც, როგორც მისთვის სავსებით ცხადია, გარდაუვალად მოყვება ამ ქმედებას – თემის თვალთახედვით, არნახულ მკრეხელობას.

ხატობაზე „ურჯულოს“ სულის საცხოვნებლად მსხვერპლის შეწირვით ალუდა გააზრებულად ასხამს ხორცს თავის იდეას, გააზრებულად უძებნის მას ზუსტ მატერიალურ – პრაქტიკულ შესატყვისს, საგანგებოდ ახდენს იმის თვალსაჩინო დემონ-

სტრირებას, შეიძლება ითქვას, ილუსტრირებას, რომ ღმერთი კონფესიური ნიშნით არ ახარისხებს ადამიანებს სულიერ-ზნეობრივი თვალსაზრისით სრულფასოვნებად და არასრულფასოვნებად, სასუფეველში და ჯოჯოხეთში მოსახვედრებად; ამიტომ ღირსეული „ურჯულოს“ სულის ცხონება შესაძლებელია.

აღუდას ქმედება გააზრებული და მიზანმიმართულია – შეგნებული ამბოხია თემის ტრადიციული რელიგიის წინააღმდეგ და საზოგადოების რეაქციის შეგნებულად გამონვევაა. ამ უპრეცედენტო, თანატომელთათვის უკიდურესად გამაღიზიანებელი ქმედებით აღუდა საკუთარი ნებით დაიტყეს თავს თემის რისხვას, რომელიც არამარტო საზოგადოებისგან მოკვეთას, არამედ სიკვდილსაც შეიძლება მოასწავებდეს მისთვის: „შასმულემ ხევსურთშვილებმა მოიმარჯვიან ფარები, უნდა სცენ ქეთელაურსა, კაპასად ჟღერენ რვალები“.

იმას, რომ აღუდა ქეთელაური არსებითად თვითონ განუსაზღვრავს თავისთავს მკაცრ სასჯელს, მეტად მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიურ-მორალური და მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები აქვს. აღუდას თავგანწირვისკენ უბიძგებს ისეთი ძირეული და მძლავრი მოტივები, რომ ეს თავგანწირვა აუცილებლობის ხასიათს იძენს.

აღუდა ქეთელაურის თავგამეტებული ქმედების ყველაზე ღრმა მოტივები შეიძლება დავინახოთ იმ პასაჟებში, რომლებშიც მისი სულიერი სამყარო ასევე ყველაზე ღრმად არის წარმოჩენილი – მის კომპარულ ხილვაში („ვისაც მტერობა მასწყურდეს...“) და განსაკუთრებით სიზმარში.

ორივეგან, ხილვაშიც და სიზმარშიც, უკიდურესად მწვავე აღქმის და შეფასების საგანია აღუდას და მისი თანატომელების ცხოვრება მთლიანად, დამყარებული დაუსრულებელ შურისძიებაზე და სისხლისღვრაზე. ხილვაში აღუდას თავისი საზოგადოების ყოფა თავიდან ბოლომდე შურისმაძიებლობით, სასტიკი ძალადობის ცოდვით, სისხლით გაჟღენთილად ესახება. ამ ყოფაში სისხლიანია, ცოდვიანია თვით რელიგიაც – სისხლის გუბებში ჩამდგარი ადამიანის შესახებ აღუდა მწარედ ფიქრობს: „პირჯვარი დაინეროდის, მითამ საყდარში არია“. თემის ტრადიციული რელიგიის სისხლით ნაბილწულობის – მის მიერ სისხლისმღვრელი ძალადობის, შურისძიების დაკანონების ერთბაშად და მტკიცეულად დანახვაც კარნახობს აღუდას, რომ „ღვთიშვილთ უკეთეს იციან“, რომ შეუძლებელია ადამიანების მტრული, მომაკვდინებელი გათიშულობა ღმერთის ნების შესაბამისი იყოს...

აღუდას ხილვა გამოხატავს მის ტრაგიკულ განცდას, რომ იგი ძალადობაზე დაფუძნებული, მთლიანად ცოდვით მოცული ყოფიერების თანამონაწილეა და განუყოფელია მისგან, რომ ამ ფატუმივით უცვლელი და უძლეველი ყოფიერების ტყვეა.

სიზმარში აღუდას თავისი და იმ საზოგადოების ცხოვრება, რომელსაც ეკუთვნის, სისხლისმღვრელ შურისძიებათა გამუდმებულ, ამაზრზენ წრებრუნვად წარმოუდგება: მას ესიზმრება, რომ დაღუპულ თანატომელს სხვა ხევსურებთან ერთად გლოვობს და სალაშქროდ, შურის საძიებლად ემზადება; ანუ აღუდას თავის თავისი უზნეობით უკვე შემზარავი და აღმამფოთებელი სისხლისღვრა კვლავ უსასრულოდ გრძელდება და თვითონაც კვლავ, ძველებურად მონაწილეობს მასში, რაც დანაშაულის ისედაც მძიმე გრძნობას კიდევ უფრო უმძიმებს, იმდენად, რომ საკუთარ თავს კანიბალად აღიქვამს.

ეს ხდება სიზმარში მუცალის გამოცხადების ძალით – მის მიერ მოკლული მუცალის ხატი ისევე არ ასვენებს ალუდას, როგორც მაკბეტს თავისი მსხვერპლის, ბანკოს აჩრდილი. სიზმარი მთელი სისავსით გამოხატავს ალუდას აუტანელ სინდისის ქენჯნას მუცალის მოკვლის გამო – მუცალი ხანჯალს უდებს ხელში და სიკვდილს ითხოვს მისგან, რითაც საშინელ მკვლელად აგრძობინებს მას თავს, ხოლო ხევსურთა ყოფას აფასებს როგორც „ლაშქრობით, ხმლების ქნევით ძლომას“, რასაც მოსდევს ალუდას მიერ თავისთავის – ამგვარ ყოფაში კვლავინდებურად ჩაბმულის – დანახვა კაციქამიად, კაცის ხორციით მძლომელად.

ალუდას დათრგუნულობას ანტიჰუმანურობით დამახინჯებულ ცხოვრებაში მონაწილეობისთვის თავის არიდების შეუძლებლობით, ამგვარი ცხოვრების ტყვეობაში დარჩენით სიზმარში განსაკუთრებით მკვეთრად გამოხატავს ის, რომ იგი ვერ ახერხებს საკუთარი კანიალისტური აქტის შეწყვეტას, თუმცა ძაგს ეს აქტი. „დავჯე, ჯამ ვინამ დამიდგა, კაცის ხორც იყო წვნიანი; ვსჭამდი, მზარავდა თუმცაღა კაცის ხელ-ფეხი ძვლიანი...“.

სინდისის მიერ მხილებულ და ქენჯნილ ალუდას ძულს და აძრწუნებს საკუთარი თავი, საკუთარი ცოდვიანი ცხოვრება, რომელიც არც მომავალში შეიძლება იყოს სხვანაირი; ეზიზღება თავისი და მთელი საზოგადოების განუწყვეტელი კაცისკვლით შებღალული არსებობა, რომლისგან გათავისუფლების შესაძლებლობას ვერ ხედავს, რომლის გაგრძელებაც აუცილებლად მოუწევს როგორც თემის წევრს. ყოველივე ეს მას სასონარკვეთილებაში აგდებს.

ვაჟა ფშაველას გმირის შინაგანი დრამის არსის გაგებას აადვილებს სასონარკვეთილების კირკეგორისეული დახასიათება – „სიკვდილით დაავადება“, სნეულება, რომელიც თავს იჩენს როგორც დაუსრულებელი სულიერი აგონია; იგი ბოლომდე არ კლავს, მაგრამ არც აცოცხლებს ადამიანს; განსაკუთრებულად ღრმა, ყველაზე ნამდვილი სასონარკვეთილების გამომწვევი კი უწინარესად საკუთარი არსების მიუღებლობაა, გამოუვალი ბრალეულობის განცდაა.

დანაშაულის გრძობა, სინდისის ქენჯნა, თავისთავად, მხოლოდ უნაყოფოდ აწამებს, ღრღნის და ანგრევს ადამიანს. არსებობს მოსაზრება, რომ ჯოჯოხეთის შესახებ წარმოდგენა წარმოშვა დაუსრულებლად მტანჯავი, სასონარკვეთი სინდისის ქენჯნის ფსიქოლოგიურმა და მორალურმა გამოცდილებამ. გაუნელებელი სინდისის ქენჯნის და უსაშველო სასონარკვეთილების, გამუდმებული სულიერი წამების, კვდომის ჯოჯოხეთურ მდგომარეობაში აღმოჩნდება ალუდა ქეთელაურიც.

ამგვარი მდგომარეობიდან ერთადერთი გამოსავალია მონანიება – სრულად გაცნობიერებული და აღიარებული ცოდვისგან რადიკალური გამიჯვნა და გადამჭრელი ქმედება, მიმართული იმის ასანაზღაურებლად, რაც ადამიანმა თავისთავს თუ სხვებს დაუშავა. ს. ფრანკის თვალთახედვით, სინდისის ქენჯნის ტანჯვა დაიძლევა მხოლოდ სხვაგვარი ტანჯვის, სხვაგვარი სიმძიმის ტვირთებით, მსხვერპლის გაღებით, რომელიც ბრალს გამოისყიდის; ეს არის „ჯვრის გზა“, მსხვერპლგაღების ქრისტიანული გზა, რომელზე შემდგარიც ბრალის გამომსყიდველ და სულის განმკურნებელ მსხვერპლს სიყვარულით, სიყვარულის გულისთვის გაიღებს.

ალუდა სწორედ ასე გაიღებს მსხვერპლს – სიყვარულით მუცალისადმი როგორც მისთვის ძვირფას ახლობლად ქცეული ადამიანისადმი, როგორც „თავის ლამაზი ძმისადმი“. ალუდა მის გამო უბრალოდ კურატს კი არ იმეტებს მსხვერპლშესაწირად,

არამედ თავის მყარ დაფუძნებულობას და კეთილდღეობას მშობლიურ გარემოში, მაღალ საზოგადოებრივ სტატუსს და ავტორიტეტს, თვით საკუთარ სიცოცხლეს.

ეს თვითშენიშვნა სინდისის ქენჯნისგან, დანაშაულის მტანჯველი გრძნობისგან, სასონარკვეთილებისგან ალუდას გამათავისუფლებელია. ბრალის გამომსყიდველი მსხვერპლგაღება მას ან სულიერი განკურნების საწინდრად, ან სიკვდილისწინა შინაგან განწმენდად ექცევა.

ცოდვის – ამ შემთხვევაში მკვლევლობის – გამოსყიდვა მონანიებით და მსხვერპლგაღებით, სასჯელის ნებაყოფლობითი ტვირთებით – ქრისტიანული ეთიკის ეს პარადიგმა განხორციელებული ალუდა ქეთელაურის ბედში, ისევე როგორც რასკოლნიკოვის ტრაგიკულ ისტორიაში.

თუმცა რასკოლნიკოვისგან განსხვავებით ვაჟა ფშაველას გმირს არავინ, არც ერთი ადამიანი არ ეხმარება ბრალეულობით გამონვეული სულიერი ტანჯვისგან მხსნელი, ბრალის გამომსყიდველი მონანიების და მსხვერპლგაღების გზის არჩევაში, ეს არჩევანი მთლიანად მისი ზნეობრივი ინტუიციის ნაყოფია. ასევე არავინ დახმარებია მას, ზიარებოდა ქრისტიანული ზნეობის სხვა ისეთ ფუძისეულ პრინციპებსაც, როგორებიცაა „არა კაც კლა“, „გიყვარდეთ მტერნი თქვენნი“, არავის უქადაგია მისთვის, რომ „ღვთიშვილთ უკეთეს იცინან“, რომ ღმერთი ადამიანთა ცალკეულ ეთნიკურ-სარწმუნოებრივ ჯგუფს კი არ წყალობს, არამედ მას მთელი კაცობრიობა უყვარს. ეს პრინციპები, ასეთი ღმერთი ალუდამ თვითონ, სპონტანურად, საკუთარი მორალური ალღოს და მტკიცენიული სულიერი გამოცდილების წყალობით აღმოაჩინა თავისთავში, თავის არსებაში.

ვაჟა ფშაველამ წარმოსახა სრულიად უჩვეულო, უნიკალური მოვლენა: საშინელ, აბსოლუტურ მარტოობაში გამომწყვდეულმა ადამიანმა თვითონ გაიქრისტიანა თავი; მარტოდმარტო დამოუკიდებლად, სოციალური გარემოდან მიღებული რაიმე კულტურული საზრდოს გარეშე წარმოიდგინა ღმერთი ქრისტიანულად, ჰუმანიზებულად.

ღმერთზე ასეთი წარმოდგენა ალუდასთვის ის საყრდენია, რომელიც ჰუმანისტური მორალურ-რელიგიური ამბოხებით საზოგადოებასთან რადიკალურ დაპირისპირებას და ამ თავგამეტებული აქტით ბრალეულობის გრძნობისგან თავის დახსნას შეაძლებინებს; შეაძლებინებს გაიმთელოს გახლეჩილი შინაგანი არსება, დაძლიოს თავისთავთან ღრმა კონფლიქტი საზოგადოებასთან კონფლიქტის ბოლომდე გამწვავებით.

ვაჟა-ფშაველას პერსონაჟი თავისებურად გაივლის პიროვნული განვითარების იმ სტადიებს, რომლებსაც კირკეგორი გამოკვეთს – ნახტომებს ახორციელებს ესთეტიკური სტადიიდან, ანუ გრძნობებს, ემოციებს, ვნებების სტიქიას მინებებული არსებობიდან ეთიკური სტადიისკენ, მტანჯველი ზნეობრივი რეფლექსიით დამძიმებული ყოფიერებისკენ და რელიგიური სტადიისკენ, რომელზეც ადამიანი მკვეთრად ინდივიდუალიზებულ – და არა ფორმალიზებულ – ურთიერთობას ამყარებს ღმერთთან...

მსხვერპლგაღება, თემის მიერ დაკისრებული სასჯელის, მშობლიური მხარიდან გაძევების ატანა ალუდასთვის, რასაკვირველია, მძიმეა („ერთხელ მაუნდა ალუდას, ერთხელ მობრუნვა თავისა: „მშვიდობით, საჯიხვეებო, გამახარელო თვალისა! მშვიდობით, ჩემო სახკარო, გულში ამშლელი ბრალისა...“). მაგრამ ამავე დროს

ეს სასჯელი შვებაც არის მისთვის, იმიტომაც, რომ თავს დააღწევიანებს მას თემის ცხოვრების წესისთვის, რომელსაც გარდაუვალად თანსდევს სისხლისღვრა და რომლის შესაბამისად არსებობის გაგრძელება აღარ სურს და აღარ შეუძლია.

ალუდა ქეთელაური, ძლიერი, ვაჟკაცური ბუნების, შეუპოვარ მოქმედებას ჩვეული ადამიანი, ვერ ეგუება ცოდვიანი, სისხლიანი ყოფის, უნაყოფო სინდისის ქენჯნის და სასონარკვეთილების სატუსალოში სულიერ კვდომას და გადამჭრელი ქმედებით – მსხვერპლგალებით გაანგრევს მის ყრუ კედლებს.

*Tamaz Vasadze*  
(Georgia, Tbilisi)

## **The Salvation** (on the interpretation of Aluda Ketelaure's transfiguration)

### **Summary**

**Key words:** Vazha Pshavela, Aluda Ketelaure, pangs of conscience, feeling of guilt, sacrifice.

The inner metamorphosis experienced by a titular protagonist of “Aluda Ketelaure”, its significance cannot be more or less fully understood unless the motives for Aluda’s behavior at the last stage of the confrontation with his commune are clarified.

Aluda’s sacrificial offering for the “unbeliever” is a thoughtful and purposeful act – an open revolt against traditional beliefs and practices of the commune and a conscious challenge to his fellow villagers. With this unprecedented, extremely provocative act, Aluda at his own free will takes upon himself the wrath of the community where the only fit punishment for this act is expulsion or even death.

The most profound motives of Aluda Ketelaure’s selfless action can be seen in the passages where his spiritual world is manifested also most profoundly – in his nightmare vision (“Who seeks enmity” ...) and especially in a dream.

Both in vision and in dream, the subject of extremely acute perception and evaluation is the life of Aluda and his fellow villagers which is totally based on endless revenge and bloodshed. In his vision, Aluda views the existence of his commune totally wrapped up in sin of blood feuds, revenge and cruel violence. Aluda’s vision expresses his tragic feeling that he is an integral part of the life based on violence, totally wrapped up in sin and a captive of an unchangeable like fatum and the irresistible existence.

In a dream, Aluda imagines his life and the life of the community he belongs to as the vicious cycle of bloody revenge. For Aluda, the already terrible in its immorality and outrageous bloodshed continues indefinitely and he himself participates in it again, which further aggravates his feeling of guilt so much that he begins to perceive himself as a cannibal.

This happens in a dream when Mucali appears – the figure of Mucali whom he had slain does not give Aluda a rest, just like Banquo’s ghost to Macbeth. The dream in its entirety expresses unbearable pangs of conscience because of killing Mucali. Aluda’s depression by the impossibil-

ity to avoid participation in the anti-human distorted life, remaining a captive of such a life is especially vividly expressed in a dream by the fact that he fails to interrupt his own cannibal act, although this is disgusting to him.

Being exposed and tormented by conscience Aluda hates and does not endure himself, his own sinful life, that cannot be otherwise in the future too; he hates the existence of himself and the entire commune, besmirched by permanent enmity and manslaughters, from which he cannot escape, and which he will have to continue all his life as a member of this community. All this leads him to despair.

The understanding of the inner drama of Vazha Pshavela's protagonist is facilitated by the characterization of despair according to Kierkegaard – the “sickness unto death”, which is manifested as a constant spiritual agony; worse than any illness, but it does not allow a person to live; primarily caused by a rejection of oneself and a feeling of terrible, irreparable guilt.

The only way out of this state of repentance is to fully realize and radically dissociate oneself from recognized sin and a decisive act aimed at compensating for the harm that a person has done to himself or others. According to S. Frank, the suffering a pang of conscience can be overcome only by taking on another kind of suffering, another kind of burden, by offering a sacrifice to redeem one's fault...

Aluda's salvation lies in self-sacrifice from remorse, from anguished feelings of guilt, despair. The sacrifice offered for the atonement of guilt will turn for him either a precursor of spiritual healing or inner cleansing before death.

Redemption of sin – in this case of murder – repentance and sacrifice, voluntary burden of punishment – this paradigm of Christian ethics is realized in the fate of Aluda Ketelaury, as well as in Raskolnikov's tragic story.

However, unlike Raskolnikov, nobody helps the protagonist of Vazha Pshavela in choosing a path that will relieve from spiritual suffering caused by guilt, repentance of the sinner and sacrifice, and this choice is entirely the result of his moral intuition. And no one preached to him that God shows mercy not to separate ethno-religious groups of people, but He loves all humanity. Aluda discovered this in himself spontaneously, with his own essence thanks to his own painful spiritual experience.

For Aluda, such a human conception of God is a support that will give him strength in a radical confrontation with the commune by humanistic moral-religious revolt and by this selfless act release from guilt feeling; will help him to integrate the torn inner essence, overcome the deep conflict in himself by aggravation of the conflict with the community.

The protagonist of Vazha Pshavela in his own way passes those levels of personal growth that Kierkegaard highlights – transition from the aesthetic level, i.e. from the existence of the abandoned feelings, emotions, spontaneous passions to the different level of morality, to the existence aggravated by agonizing moral reflection and to the religious stage at which a person establishes clearly individualized and not formalized contact with God.

Aluda Ketelaury, an impetuous youth, brave combatant with strong, bold character, cannot reconcile with sinful bloody existence, with fruitless remorse of conscience and spiritual death in captivity of despair and by a decisive act – offering sacrifice destroys the walls of habitual social frontiers.

## უფლის ხატის განსახოვნება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში

უფლის სახე-ხატი ვაჟა-ფშაველას ყველა ჟანრის ნაწარმოებში წარმოჩნდება ან შეიგრძნობა. უფლის სახე ჩანს ბუნების მწერლისეულ აღქმასა თუ პერსონაჟთა ქმედებაში, მწერლის მიერ უმნიშვნელო დეტალისა თუ მნიშვნელოვანი იდეის დემონსტრირებისას. ვაჟა აღიქვამს სამყაროს ჰარმონიულობას, მის მოწესრიგებულობას და ამ ჰარმონიულ წესრიგში ადამიანის ჩართულობას („პირზე ოფლგადამდინარედ“). ადამიანი, მიუხედავად მისი სისასტიკისა, მწერლის აზრით, ბუნების გვირგვინია, ბუნების „უგონიერესი“ წევრია, რომლის მოქმედებას განსაზღვრავს მისივე ნება („ფიქრები, მოგონება და ოცნება“). ბუნების ჰარმონია მუდმივი არაა. ის ირღვევა სტიქიით, რომელსაც ვერაფერი აჩერებს. ბუნება ერთდროულად არის „თეთრი“ და „შავი“ საქმის მტვირთველი: სადაც პირიმზეს ახარებს, იქ ზავის მთხრელიცაა („ლამე მთაში“). ბუნების უარყოფითი მხარე, მის მიერ ჩადენილი შავი საქმე, საკმარისი მიზეზი არ არის მწერლისთვის, რომ ის არ მოსწონდეს. მწერლის ბუნებისადმი დამოკიდებულების განმსაზღვრელი არის ბუნებით გამოწვეული ესთეტიკური ტკბობა და არა მის ქმედებათა შეფასება. მწერალი ამჩნევს, რომ, მიუხედავად ბუნების ავ-კარგიანობისა, მისი მოქმედება აღემატება ადამიანის გონიერებას, რადგან მას უფლის ნება განსაზღვრავს („სად არის პოეზია?“, „ნაპრალნი“). ვაჟა უფალს „ღმერთს“, „დამბადებელს“, „შემოქმედს“, „ქრისტეს“, „ჯვარცმულს“ უწოდებს, შესთხოვს მას სამყაროს სიკეთეს, პიროვნულ სიმტკიცესა და თავის დამდაბლების უნარს. მწერლისთვის უფალი ის სასწაულია, რომლის დაბადებით სამყაროში გარდატეხა ხდება, მკვდარი ცოცხლდება და ბუნებასაც ადამიანთან ერთად ხსნის იმედი ეძლევა („ვარსკვლავი“); სამყაროს შემქმნელი სამყაროში იბადება. უფლის ნიშან-თვისებათაგან მწერალი უპირველესად მის ყველგანმყოფობას გამოყოფს: „როგორც უზარმაზარ საყდარში იმყოფება ღმერთი, ისე პატარაში. ხალხშიც ესეა. ერთი მეორისაგან გაირჩევა გარეგანად, მაგრამ შინაარსი, სული ღვთისა უდგიათ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ზ: 98). მწერლის მსოფლხედვა წმინდა ქრისტიანულია – საყდარში იმყოფება ღმერთი, ეკლესია მისი სხეულია, ტანია, ქრისტე კი თავია ეკლესიისა; ეკლესია და ადამიანის სხეულიც ღვთის სულის სამყოფელია; ღვთაებრივი სულის ბუნება გონიერებაა, რაც განასხვავებს ადამიანს სამყაროს სხვა ცოცხალი არსებებისგან. ამ ღვთაებრივ სულზე მიუთითებს ვაჟა, როცა წერს: „სულით კაცი ყველა სხვა ცხოველზე მაღლა დგას. რაც არ უნდა ასწავლო ცხოველს, იმას არ შეუძლიან თავისი სწავლება შეილებს მოახმაროს...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ზ: 98). გონიერებით ადამიანი წარმოუდგენლად მაღლამდგომია ცხოველზე. სწორედ ამ ფაქტში, ამ ჭეშმარიტებაში ხედავს მწერალი უფალს, რომელიც ადამიანს, თიხას, „სულად ცხოველად“ გარდაქმნის და მისი ნაწილი ხდება. სწორედ ღვთაებრივი სული განასხვავებს ადამიანს სამყაროს სხვა წევრთაგან და უფლის ხატად ქმნის. ბუნების ყველა წევრი უფალს

მიმართავს თხოვნით, რადგან მას მიიჩნევს უზენაეს არსებად და არა ბუნების რომელიმე წევრს. მართალია, ამ დამოკიდებულებაში ბუნება პერსონიფიცირებულია და მასში ადამიანი იგულისხმება, მაგრამ სწორედ ეს ურთიერთდამოკიდებულება ხდის თვალსაჩინოს მწერლის მსოფლმხედველობრივ თვალსაზრისს, რომ ბუნება ღმერთის მიერ არის შექმნილი და მას უფლის ნებელობა წარმართავს. ბუნების „დადებითი“ და „უარყოფითი“ მხარეები კი ბუნების იდეალური სახის აღქმაში ეხმარება ადამიანს და სიკეთისა და სიყვარულის გრძნობებს უღვივებს.

უფლის სახე-ხატი ვაჟას შემოქმედებაში მრავალფეროვნად წარმოჩნდება და ამასთანავე თითოეულ მხატვრულ წარმოსახვას საფუძვლად საღვთო სიმბოლიკის ღრმა ცოდნა უდევს. ჩვენ განვასხვავებთ მწერლის შემოქმედების რეალისტურ მიმართულებას მისივე შემოქმედების სიმბოლურ-ალეგორიული ნაკადისაგან. სწორედ ეს უკანასკნელი გამოარჩევს ვაჟა-ფშაველას მე-19 საუკუნის ქართველ მწერალთაგან. მართალია, უფლის სახე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ამ ორივე ნაკადში სიმბოლურ-ალეგორიულია, მაგრამ ტექსტებს ერთმანეთისგან განასხვავებს ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი: რეალისტურ ნაწარმოებებში იესო ნაზარეველი წარმოჩნდება ისტორიულ პერსპექტივაში (წარსული, აწმყო და უსასრულო მომავალი); ქრისტეს აღდგომით ითრგუნება სიკვდილი და უკვდავი ხდება „ქრისტეს მოსავეთა სახელი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964გ: 264).

იესო ქრისტესა და მისი მოძღვრების ჭეშმარიტებაზე საუბრობს მწერალი ისეთ რეალისტური მიმართულების ლექსებში, როგორებიცაა „ვარსკვლავი“, „წმინდა ნინო“, „დიდმარხვა“, „იუდასავით ქრისტესა“. ამ თემატიკაზე შექმნილ ტექსტებში ნათლად და მკაფიოდ იკვეთება მწერლის პოზიცია. ის აფასებს იესო ქრისტეს მისიას ამ ქვეყნად. ლექსში „დიდმარხვა“ ჩანს უფლის ყველგანმყოფელობა და მუდმივობა, „ვარსკვლავში“ – მისი დაბადების უდიდესი მნიშვნელობა კაცობრიობისათვის, ხოლო „წმინდა ნინოში“ – ქრისტეს მოძღვრების ჭეშმარიტება. საინტერესოა უფლის სახის განსახოვნება ლექსში „ვარსკვლავი“. უფლის დაბადებით ბუნებამ „უცხო რამ იგრძნო ძალია“. სტროფში უფლის ძალა ფიგურირებს, როგორც სამყაროს, ბუნებისა და სულიერ არსთა შემქმნელი. ლექსში „იუდასავით ქრისტესა“ იხატება ჯვარზე გაკრული ნაზარეველი და ცოდვა-მადლის ბრძოლა სამყაროს დასასრულამდე. ვაჟას ზოგიერთ ნაწარმოებში კი არაპირდაპირ, ირიბულად არის საუბარი უფალზე; ის ხალხის, საზოგადოების სახეში-ხატში წარმოჩნდება. მაგალითად,

*დავმსგავსებვიართ ყველანი*

*ცხვრის უპატრონო ფარასა.*

(ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 148)

უპატრონოდ დარჩენილი ფარა უმწყემსოდ დარჩენილი მრევლია, რომელსაც ადვილად მოერევა მგელი, ე.ი. ეშმაკი და მისი მიმდევრები. აქედან გამომდინარე, უფალი **მწყემსია**, პატრონია თავისი ცხვრებისა. კიდევ ერთ „ქებათა-ქებაში“ ვაჟა ცოდვილ ადამიანებს „გზა-დაბნეულებს“ უწოდებს, რადგან „იუდას საკმელს უკმევენ, / ჯვარზე აცვამენ ქრისტესა!..“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 159). ნათელია, რომ უფალი ბიბლიური სახე-ხატითაა წარმოდგენილი – იგი **გზაა**. ვინც გზიდან გადაუხვევს, ცოდ-



ვილია. ადამიანი თავისი ცოდვით სისტემატურად ჯვარზე აცვამს უფალს. ერთ-ერთ „ქებათა-ქებაში“ მწერლის მხატვრული წარმოსახვით ამგვარი სურათი იხატება – „უფლის ტრაპეზზე“ საქართველოსთვის ანთია ღვთისმშობლის სანთელი, რომელიც მუდამ ენთება, რათა გზა გვიჩვენოს (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 183).

პოემაში „დაჩაგრული მესტვირე“ უფალი **კარია**, რომელიც მისი განკაცებითა და ტანჯვით გაიხსნა კაცობრიობისათვის. პოემაში მესტვირის გუდას, რომელიც ღარიბთა კონკებისაგანაა შეკერილი, აწერია: „ხმა სიმართლისა და მაცხოვარი არის ეს კარი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964გ: 318). ვაჟას აზრით, პოეზიის საფუძველი სულიწმინდაა, ხოლო პოეზიის მისია – უფლის მცნებების ქადაგება. პოეტი სულიწმინდას შესთხოვს:

*ჰო, სული წმინდა, მომეც შეძლება,  
განსაცდელის დროს პირში მარცხვენდე,  
რომ ყველას ვუთხრა ჩემი სათქმელი  
ყველგან, შენ უნდა მეხმარებოდე.  
(ვაჟა-ფშაველა 1964გ: 321)*

ვაჟას მთელ შემოქმედებაში პოეზიის ქმნალობის პროცესი პოეტზე სულიწმინდის მადლის გადმოსვლასთან არის დაკავშირებული; პოემა „დაჩაგრული მესტვირე“ კი იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ მწერალი პირდაპირ, მხატვრული სიმბოლოების გარეშე, ასახელებს სულიწმინდას პოეტის სულის განმამტკიცებლად და პოეტური პროცესის „დამხმარედ“. ნაწარმოებში ნათლად იკვეთება ვაჟა-ფშაველას სათქმელი – იესოს მინიერი ცხოვრება ის გზაა, რომელსაც უნდა მისდიოს კაცობრიობამ, რომ მასზე გადმოვიდეს უფლის მადლი. სწორედ ამიტომაც ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაში იესოს ეწოდა „კარი“. ქრისტიანული მორალი ხელოვნების არსსა და დანიშნულებაშიც მჟღავნდება: ხელოვანი, ამ შემთხვევაში კი მესტვირე, სულიწმინდის მიერ მადლმოფენილია. მან უნდა იქადაგოს ჭეშმარიტება და ქრისტეს მცნებებით ცხოვრება. პოეტის პიროვნების ამგვარი გააზრება უცხო არ არის არც ქართული კლასიკური მწერლობისათვის, ამიტომაც უწოდებენ პოეტს ცისა და მიწის მოციქულს.

უზენაესის წარმოდგენის „გახალხურების“ მაგალითია უფლის აღქმა **სტუმრის** სახეში. მსოფლიოს ხალხთა ზღაპრებში ხშირია მაგალითები, როცა გმირის სიკეთეს სტუმრისადმი მისი გამდიდრება მოჰყვება. ვაჟას პოემა „საშობაო ამბავიც“ მსგავს სიუჟეტზეა აგებული; სახარებისეული იგავებითაც, ყოველი სტუმარი, რომელსაც მასპინძელი არ მიიღებს და არ შეინყალებს, უფალია; ვისი სახლის კარებიც ღიაა სტუმრისთვის, მისთვის ღია იქნება სასუფეველის კარი (ლუკა 11, 5). ვაჟას პოემის პერსონაჟი სტუმარიც უფალია. ის აფასებს მასპინძლის – ღარიბ-ღატაკი გეგენასა და მისი ოჯახის – მზრუნველობას უცხო ადამიანისადმი. თავად შიათ, მაგრამ მჭადს სტუმარს მიართმევენ, გაყიულ სახლში თბილ ადგილას სტუმარს დასვამენ, რაც კი რამ მოეპოვებათ, გასათბობად მხრებზე ახურავენ; უხარიათ მშიერი კაცის გაძღომა და გათბობა. პოემაში აღწერილია გეგენას რწმენის შედეგი. შობა ღამეს მის ოჯახში უფლისმიერი სასწაული განხორციელდა: ქობის კედლები საყდარივით

გათეთრდა, სახლი კი სანოვაგით აივსო; მხოლოდ სტუმარი აღარ დახვდათ გამოღვიძებულ მასპინძლებს. პოემის დასასრული – განათებული სახლი და გაუჩინარებული სტუმარი – პირდაპირი მინიშნებაა უფლის სასწაულზე; უფალი სტუმრის სახით ეცხადება მორწმუნეს და შველის მას. ცოდვებში ჩაფლულ ადამიანს აღარ შესწევს უნარი, მიიღოს უფალი. ის „კარდაკეტილი“ ხდება. უშუალოდ ამავე თემას ეხმიანება ვაჟა-ფშაველას მოთხრობა „ახალი წელი ფშავში“, რომელშიაც კვლავ სასწაულით ფასდება გაჭირვებული კაცის რწმენა უფლისადმი. ეს რწმენა-წარმოდგენა უდევს საფუძვლად ვაჟას ცნობილ პოემას „სტუმარ-მასპინძელი“ და, ზოგადად, ხალხის აზროვნებას – „სტუმარი ღვთისაა“.

უაღრესად სიღრმისეული და ალეგორიული ნაკითხვა უფლის სახისა, როგორც **სამებისა**, ჩვენი აზრით, შესაძლებელია ვაჟას ლექსში „მგოსნის სიმღერა“. ნაწარმოებში მხატვრულად, მაგრამ საკმაოდ პირდაპირ არის გატარებული ის აზრი, რომ პოეტობა უფლის მიერ მონიჭებული მადლია:

*სამს წელს სჯა იყო სასუფეველში  
მომცენ თუ არა ნება წერისა:  
მე ყურს ვუგდებდი სულ-განაბული,  
ფიქრს სცემდა ტალღა გულის ბგერისა.  
(ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 272)*

**„სასუფეველის სჯა“** წმინდა ბიბლიური სახეა, რომელიც მომდინარეობს „დაბადებიდან“. მეექვსე დღეს, როდესაც უფალი ქმნის კაცს, ის ამბობს: *„ვქმნეთ კაცი ხატებისაებრ ჩვენისა და მსგავსებისაებრ“* (დაბ. 1, 26). ეპიზოდის მიხედვით, სამების პირთა განსჯა საფუძველია ადამიანის ღვთის ხატობისა, ღვთის მსგავსად ადამიანის აღიარებისა შემოქმედად. ვაჟაც პოეტურ პროცესს აღიქვამს სრულყოფილ, გააზრებულ შემოქმედებად, რომელშიაც მუდავნდება ადამიანური ლოგოსი, მისი შემოქმედება. პოეტური ენის ლოგოსური შინაარსით დატვირთვას ცხადყოფს შემდეგი სტროფიც. **„უფლის საბჭოს“** გადანყვეტილებამდე პოეტი სასონარკვეთილებას გრძნობს, ფიქრობს თავის მოკვლაზე, ლაღატობს მოთმინება; ხოლო, როგორც კი ეძლევა ნება „ჩანგის ალების და ზედ მღერისა“, ეხსნება „სიმუნჯის ტვირთი“, მის სულიერ ნიაღში დამარხული „გულის ბგერების ტალღა“ „ციური აღმაფრენის ძალით“ ცოცხლდება, ენად ყალიბდება უფლის სადიდებლად და მშობლიური ერის სამსახურისთვის. „სასუფეველის სჯა“ და „უფლის საბჭო“ ხალხური წარმოდგენით ნასაზრდოები ორიგინალური მხატვრული სახეებია, რომელთა მიღმა ღრმა თეოლოგიური ცოდნა წარმოჩნდება, კერძოდ კი, სამება მოიაზრება.

თავიდან ბოლომდე ქრისტიანული სახეებითაა გაჯერებული ვაჟას ლექსი „ჩემი ვედრება“. პოეტისათვის მადლდაკარგული ადამიანი იგივე მკვდარია, რადგან მასთან ვედარ აღწევს „სულიერი მზის – ღმერთის“ მონყალების სხივები. ამიტომაც ევედრება ვაჟა უფალს:

*ნუ მავლევ ქვეყანაზედა  
გაცივებულის ლეშითა, –  
თვალეში მადლ-დაკარგულსა,  
შუბლზე გაკრულის მეშითა.  
(ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 142)*

ვაჟამ იცის, რომ არ უნდა დაკარგოს უფლის „სახსოვარი“, რწმენის გარეშე მიზანს ვერ მიაღწევს, უნდა ახსოვდეს უფალი და დაიცვას მისი მცნებები. მცნებების დაცვა მდგომარეობს ტანჯვის დროს „შეუდრეკლობაში“, დაჩაგრულების მცველობაში, თავის დამდაბლებაში – „ცხვრადვე მამყოფე ისევა, ოლონდ ამშორდეს მგელობა“, სასიკეთო შრომაში. მცნებების დამარხვით ადამიანს შესაძლებლობა ეძლევა, რომ მასზე გადმოვიდეს უფლის მადლი. ვაჟას მთელ რიგ ლექსებში ადამიანზე მადლის გადმოსვლა დაკავშირებულია **ზეციურ სატრფოსთან**, რომელიც ცეცხლს უკიდებს პოეტის გულს და მადლს ჰფენს. მადლი ღვთისმეტყველებაში აღქმულია ცეცხლის ან ცეცხლოვანი ენების სახით; და რადგან მადლი მორწმუნეზე გადმოდის მამისაგან ძის მეშვეობით სულიწმინდაში, ვფიქრობთ, ზეციურ სატრფოში სწორედ სულიწმინდას გულისხმობს პოეტი. ვაჟა სთხოვს უფალს, არ დაუკარგოს მის სატრფოს (სულიწმინდას) მადლი, რომლითაც პოეტი უნდა აღივსოს, ნუ დაუძვირებს მას (სულიწმინდას) **თავის ხმას**, რომელიც „სხივგამომღებელია“. უფლის ხმაში შესაძლოა ნაგულისხმევი იყოს უფლის სიტყვა – ძე ღვთისა იესო ქრისტე, რომლის მეშვეობითაც გადმოდის მადლი მორწმუნეზე. არქეტიპული სახე მოდის „იოანეს გამოცხადებიდან“. სულში მყოფ იოანეს მოესმის ხმა. ის მოტრიალდება, რათა დაინახოს „ეს ხმა“ და ხედავს „ძე კაცისას“ (გამოცხ. 1, 13), „ძე ღვთისას“ (გამოცხ. 2, 18), რომელიც მკვდარი იყო და გაცოცხლდა (გამოცხ. 2, 8), რომელიც მამა ღმერთთან ერთად მის ტახტზე ზის (გამოცხ. 3, 21), რომელსაც ხელთ უპყრია სასუფეველის გასაღები (გამოცხ. 3, 7). ვაჟას ლექსში სატრფოს ეს ხმა სიცოცხლედ უღირს და „თავის მხლებლად“ მოიხსენებს. რადგან იესო არის „სულიწმინდით ნათლისმცემელი“ და მისგან განუყოფელი, პოეტური ხილვითა და ლოგიკით ის შეიძლება წარმოაჩინოს მწერალმა სულიწმინდის „მხლებლად“, მისგან განუშორებლად. ეს მხატვრული სახე, რომელიც საფუძველს ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაში პოულობს, ორიგინალურია თავისი გააზრებით და, ვფიქრობთ, ამგვარი მიმართება ვაჟას პოეტური სათქმელის სპეციფიკით – მხატვრულ სახეთა გახალხურების ტენდენციით – აიხსნება. ვაჟა თავისი „დიდი პაპის“ – გურამიშვილის – მემკვიდრეა, რომელსაც მსგავსი მიდგომა აქვს ღრმად რელიგიური შინაარსის სათქმელისადმი. „დავითიანის“ ერთ-ერთ ლექსში – „შველა ღვთისაგან დავითისა. ტყვეობიდან გამოსვლა სარუსეთოში“ – პოეტი ამბობს:

*მაგრამ ღვთისა კი მრცხვენოდა მე, ცოდვით პირშემურვილსა,  
ვეტყოდი: „რად არ მივენდევ შენის საყვარლის სურვილსა?  
(გურამიშვილი 1992 : 456)*

დავითი უფალს მიმართავს, უფლის „საყვარელი“ კი სამების ერთ-ერთ პირი უნდა იყოს, რადგან სამების ერთობის საფუძველი სიყვარულია, ხოლო სამების პირთა განუშორებლობა იძლევა შესაძლებლობას, სამების ერთ-ერთი პირი მეორის „მხლებლად“ წარმოიდგინოს ვაჟა-ფშაველამ. სხვაგვარად ალოგიკურია როგორც „მხლებლის“ ხსენება ვაჟასთან, ასევე „საყვარლისა“ – გურამიშვილთან. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს უფლის სახე-ხატის „გახალხურებასთან“.

მადლის (სულიწმინდის) გადმოსვლით, რომელიც ქრისტეს მცნებების დაცვით ხორციელდება, პოეტი შეძლებს „იმ სანეტარო საგანზე“ ფიქრს, რომელსაც, ჩვენი ღრმა რწმენით, ცათა სასუფეველი ჰქვია. პოეტი ბიბლიის ანალოგიით „გონების საბანზე“ სთხოვს უფალს იმ „ღრმა და მწვავე ფიქრის“ დაწერას, რომელიც მოსეს ქვის ფიცარზე დაუნერა ღმერთმა თავისი ხელით. „გონების საბანზე დაწერის“, ამ შესანიშნავი მხატვრული სახის არქეტიპი, ვფიქრობთ, სწორედ ჩვენ მიერ აღნიშნული ბიბლიური სიუჟეტია. ვაჟა მის ორიგინალურ გააზრებას გვაძლევს და სასულიერო შინაარსის სათქმელს განსხვავებული მიზანდასახულობით იყენებს; ამ შემთხვევაში იმ ღვთაებრივი მცნებების აღსაქმელად, რომელთა მიხედვითაც, ადამიანი ვერ გაძლება კეთილი საქმის კეთებით, ვერასდროს დაისვენებს, მუდამ „შეძრწუნებული“ და „შენუხებული“ იქნება, მხოლოდ მაშინ იგრძნობს თავს ბედნიერად. ეს ტიპური ქრისტიანული იდეალია. როცა ადამიანს გულს ცეცხლი მოედება, ე.ი. როცა სულიწმინდით აღივსება, მხოლოდ მაშინ იგრძნობს თავს „საღად“ და „თავისუფლად“ (თავისუფლება ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაში იმ ნებაყოფლობითი სიყვარულის გამოხატულებაა, რომელსაც უფალი ადამიანისაგან მოელის). ღმერთთან მისტიკური შერწყმით პოეტი გრძნობს **ღმერთის მარჯვენის** მფარველობას, მისი **„სამოსლის კალთას“**. ღმერთის მარჯვენა ბიბლიური მხატვრული სახეა. იგი განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება დავით წინასწარმეტყველის ფსალმუნებში. უფლის სამოსლის კალთით მფარველობის არქეტიპებიც ფსალმუნებში უნდა ვეძიოთ: „დავეფარო მე საფარველსა ფრთეთა შენთასა“ (ფსალმ. 60, 5), ან კიდევ – „საფარველსა ფრთეთა შენთასა ვიხარებდე“ (ფსალმ. 62, 8).

ვაჟას შემოქმედების რეალისტურ ნაკადში უფლის სახე-ხატი შედარებებითაც გამოიხატება. წინამური პოეტს სულიწმინდას მოაგონებს, ქრისტეს აღდგომა – სამშობლოს აღდგომას, ბუღბუღის გალობა – სულიწმინდის მოფენას და ა. შ. ამგვარი მხატვრული სახეები, რა თქმა უნდა, მწერლის ქრისტიანულ აზროვნებაზე მიგვანიშნებს.

ვაჟას მისტიკურ-ალეგორიული ხასიათის ტექსტებშიც, რასაკვირველია, უფლის სახე სიმბოლურად გამოიხატება, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ აქ სახე-ხატიცა და ტექსტიც სიმბოლურ-ალეგორიულია, მწერალი ირეალურ სურათს ქმნის; რეალისტურ ნაწარმოებებში კი მხოლოდ უფლის სახე-ხატია სიმბოლურ-ალეგორიული, ხოლო ტექსტი რეალისტურია, თუმცა დატვირთული რელიგიური სიმბოლიკითა და ქრისტიანული მორალით.

უფლის სახე-ხატი წარმოჩნდება შემდეგ არარეალისტურ ტექსტებში: ლექსებში – „სიზმარი ამირანისა“, „სიზმარი სასონარკვეთილისა“, „ჩემი ახალი მეკვლე“, „სამეფო სიყვარულისა“, „მარტოობა“; მოთხრობებში: „ოცნება“, „მოჩვენება“, „ნაპრალნი“ და ა.შ.

„სიზმარი ამირანისა“ სიზმრისათვის დამახასიათებელ არალოგიკურ, ლირიკულ ხილვებზეა აგებული და ადამიანის შინაგან სამყაროს წარმოაჩენს – ყოველგვარი ცხოვრებისეული ტკობას, „ხარვით“ გაუმაძღრობასა და თავქვე სვლას ალქაჯთა სამყოფელისკენ. ლექსში რეალური სამყარო დახატულია, როგორც „მძინარე მხარე“, სადაც ადამიანებს არ გახსნიათ თვალთახედვა. ამ მხარიდან უფსკრულამდე ცოტა მანძილია. აქაც დაძრწიან ალქაჯები და „პირშავი“ დევები. სასონარკვეთილ ლირიკულ გმირს, რომელიც მკითხველის წინაშე ამირანად წარმოჩნდება, მხურვალე ლოცვის დროს ეცხადება **მოხუცი**. თეთრწვერა კაცი საყვედურობს მას რწმენის სიმცირეს, მოუთმენლობას, უფლისადმი სამდურავის თქმას, რაც დიდი ცოდვაა და აბათილებს პიროვნების მიერ ჩადენილ კეთილ საქმეებს. ქართული წარმართული პანთეონის გმირი – ამირანი – მე-19 საუკუნის მხატვრულ ტექსტებში ეროვნული ცნობიერების განსახიერებაა. ვაჟას ლექსში ის ისჯება არა სიკეთისათვის, არამედ მოუთმენლობისათვის, ურწმუნოებისათვის, ქრისტიანული იდეალის უგულვებლყოფისთვის. მწერლის მიზანია, დაანახოს ქართველებს სამშობლოს უბედურების მიზეზი და გზა ჭეშმარიტი ეროვნული თვითშემეცნებისა. უფლის მოხუცად და ახალგაზრდად წარმოდგენა ბიბლიიდან მომდინარეობს: ღმერთი მოხუცია, რადგან საუკუნეებზე უნინ არსებობდა და ახალგაზრდაა, რადგან მის წინ უსასრულო მომავალია გადაშლილი.

უფალი მოხუცად წარმოგვიდგება მისტიკურ-ალეგორიულ მოთხრობაში „მოჩვენება“. მოთხრობის სათაური უკვე თავისთავად მიგვანიშნებს ადამიანისათვის შეუცნობელ რეალობაზე. მოთხრობაში ორი სამყარო ეჯახება ერთმანეთს – ზეციური და მიწიერი საქართველო. ერთი სამყარო დიდებული, მრავალმგადახდილი წინაპრებით წარმოდგება მკითხველის წინაშე, ამქვეყნიური რეალობა კი ლირიკული გმირით, რომელიც ხან განწმენდის პროცესშია და „ბავშვივით ტირის“, ხანაც გამოიცდება თავს წამომდგარი ქაჯისგან, რომელიც მის შეცდენას ცდილობს. ქაჯის მიზანია სასონარკვეთა და ამაოების განცდა ჩაუნერგოს ადამიანს და ნელ-ნელა თავის ქსელში გააბას, მაგრამ ღმერთი არ ტოვებს პერსონაჟს: „...ამ დროს გაჩნდა თვით მისი შემმუსრავი სანამლავი, მისი მჩაგვრელი, მისი მბრძანებელი: თეთრწვერა, მშვენიერის, დინჯის, ტკბილის სახით მოხუცი... ხელში ყავარჯენი ეპყრა და გამწყრალის, ნაწყენობის ელფერი სცემდა ბადრს სახეზედ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964დ: 298). როგორი ადამიანური, თბილი წარმოდგენაა ღვთისა; ის იმდენად მოხუცია, რომ ყავარჯენს ეყრდნობა, თეთრი წვერიც მის წელთა სიმრავლის გამოხატულებაა; ნათელი სახე ღვთიურობის მიმანიშნებელია, ხოლო გამწყრალი ელფერი – ადამიანებზე ნაწყენობისა. სწორედ ამ მოხუცს ძალუძს, გაუქარვოს ადამიანს შიში ამაოებისა. მოხუცი ფეხზე წამოაყენებს მწერალს და ამხნევეს: „*ნუ შესდრკები, ნუ გასტყდები! მადლი და ღვანლია თვით სიმტკიცე და რწმენა*“ (ვაჟა-ფშაველა 1964დ: 298). ის გრძნობს პერსონაჟის რწმენას და მიუთითებს უზარმაზარ მნათობზე. მწერალი „ივსება“ ამ მნათობით, მისი მკვდარი სხეული ერთბაშად ცოცხლდება.

მზე ორზროვნების გარეშე ღვთის სახე-სიმბოლოა. ეს აქცენტი მოთხრობაში საკმაოდ პირდაპირი და მკვეთრია: „*საუცხოო მნათობი ანათებდა, ერთ ადგილს გაჩერებულნი, – მზე იყო, მაგრამ ის მზე არა, დილით რომ ამოდის და მიეშურება*

საღამოზედ გორას მიეფაროს; იმ მზეს არ ერქარებოდა ჩასვლა, თვით იმას სწყუროდა ენათა ქვეყნისთვის, თვალდამშეული უცქეროდა ჩვენს მხარეს...” (ვაჟა-ფშაველა 1964დ: 300). მიუხედავად იმისა, რომ ერთ მოთხრობაში უფლის ორი სახე-ხატი წარმოჩნდება, ერთი პერსონაჟი მოხუცი და მეორე კი განზოგადებული სახე-სიმბოლო – მზე, მკითხველს არ უნდა გაუკვირდეს. ეს არ არის რეალისტური ტექსტი. ერთი ნაწარმოების ფარგლებში უფლის წარმოდგენა სხვადასხვა სახე-ხატიტ და მახასიათებელია ვაჟა-ფშაველას მხატვრული აზროვნებისთვის. მოხუცი პერსონიფიცირებული სახეა უფლისა. ის ეცხადება პოეტს, არიგებს, ამხნევეს და განამტკიცებს რწმენაში, მზე კი ზოგადი სახე-სიმბოლოა სამყაროს შემოქმედისა, რომლისგანაც გადმოდის მადლი ნათლის, ცეცხლის, სითბოს სახით, რწმენის, შთაგონების, განწმენდის ფუნქციით და ალავსებს წმინდანს.

მადლის ადამიანზე გადმოსვლის ტრადიციული სახე ცეცხლოვანი ენებია, რომლებიც კონკრეტულად სულიწმინდად აღიქმება. თეოლოგიაში ცნობილია, რომ მადლი მორწმუნეზე გადმოდის უფლისაგან სულიწმინდის მეშვეობით. ვაჟას მოთხრობაში „ოცნება“ უფლის პერსონიფიცირებული სახე **სატრფო**, ცეცხლოვანი ენების გადმოსვლა კი განასახიერებს ინიციაციის პროცესს. რა გვადლევს იმის საფუძველს, რომ მოთხრობის პერსონაჟი, სატრფო, უფლის სახე-სიმბოლოდ მივიჩნიოთ? უპირველეს ყოვლისა, მისი ბუნება და მწერლისეული მხატვრული აღქმა. სატრფო პოეტისათვის არის „სიცოცხლე“, შთაგონება და ცრემლის მომნიჭებელი. ცრემლი უმთავრესი ატრიბუტია მათი სიყვარულისა, მაგრამ ეს ცრემლი არ არის მწუხარების გრძნობის ლოგიკური გამოხატულება. ის სულიერი განწმენდის ნიშანია: „ვიდრე ტირილის მიზეზსა ვკითხავდი, მე თითონაც ტირილი დავიწყე, იმის ცრემლების დანახვამ მეც ამატირა, – მიყვარდა და იმიტომ“ (ვაჟა-ფშაველე 1964დ: 79). აღმოსავლეთის ეკლესიის წმინდა მამათა მოძღვრებით ცრემლი სულიწმინდის მადლია, სულიწმინდის ძირითადი ფუნქციაც განწმენდაში გამოიხატება. სატრფოს სულიწმინდად აღქმას აძლიერებს მისი გარეგნული მახასიათებლებიც. ის მტრედივით ზის დიდ ლოდზე და თვალები ცისკენ მიუპყრია; „გრძელ, განწილ თმას“ ქარი „უბრიალებს“. მტრედი სულიწმინდის საყოველთაოდ ცნობილი სიმბოლოა რელიგიასა და ღვთისმეტყველებაში. სატრფოს შედარებაც მტრედთან შემთხვევითი არ უნდა იყოს. მტრედივით სატრფო და მისი ცასმიპყრობილი თვალები სულიწმინდის ასოციაციას იწვევს; თმები კი ღთიურობისა და მზიურობის გამომხატველია როგორც მითოლოგიაში, ასევე ქრისტიანულ სახისმეტყველებაშიც. სატრფოს გაშლილი თმებიც, რომელსაც წენავს და „აბრიალებს“ ქარი და რომელზედაც განსაკუთრებით ხაზგასმით რამდენჯერმე მიგვითითებს ვაჟა, სატრფოს ღვთიურობაზე უნდა მიგვანიშნებდეს. სატრფო ისეთივე ამოუცნობი საიდუმლოა პოეტისათვის, როგორც ცის ქუხილი, წვიმა, წვიმის წვეთების საუბარი. „მეორე საიდუმლოებამ პირველი დამავიწყა“, – ამბობს პოეტი ბუნების მოვლენების შემხედვარე. პირველი საიდუმლოება კი სატრფო და მისი თვალების გამომეტყველებაა. ყურადღება უნდა გავამახვილოთ კიდევ ერთ გარეგან დეტალზე. სატრფოს მოახლოებას მუდამ თან ახლავს საშინელი ქარი. როგორც ცნობილია, სულიწმინდის მოქმედება ღვთისმეტყველებაში ყოველთვის მობერვით გამოიხატება. სატრფოს შინაგანი

ბუნება, რა თქმა უნდა, აღწერილი არ არის. ის აღიქმება როგორც საიდუმლოება; სამაგიეროდ აღწერილია პოეტის განცდები მისდამი, ამ საიდუმლოებისდამი. ის ერთ ადგილას შეშდება „დალურსმნულივით“, ენაც უშრება, უნდა რაიმე თქვას და არ ემორჩილება. იმდენად დიდია ამოუცნობლობის შიში, რომ მის „*ძარღვებსა და სისხლში ჭიანჭველების გროვა ირევა*“ (ვაჟა-ფშაველა 1964დ: 80). უფლის წინაშე შიშითა და კრძალვით წარდგომა წმინდა ბიბლიური მოტივია. ქალის უფლის სახე-ხატად წარმოდგენას აგვირგვინებს სასწაულის მსგავსი სურათის აღწერა: მოულოდნელად ნათდება მიდამო, წვიმის წვეთები ცეცხლის ნამად იქცევიან, ცეცხლის კაცები ქალს ხელს სტაცებენ და ჰაერში უჩინარდებიან. ხდება სატრფოს ცადამალლება. ამის შემდეგ ის კვლავ ჩნდება პოეტის წინაშე ქარის მობერვით. კვლავ მოაქვს პოეტისათვის კათარზისი ტირილითა და რწმენის გაძლიერებით, რაც კულმინაციურ მომენტს აღწევს თავად პოეტის ცეცხლად ქცევითა და თვალთახედვის გაქრობით. თვალთახედვის დაბნელება რელიგიური ინიციაციის დროს საიდუმლო უხილველობის სიბნელედ აღიქმება, რათა ადამიანმა შეიცნოს ის, ვინც ყოველგვარ ხედვაზე მაღლა დგას.

საიდუმლოებით მოცული ქალის სახე, რომელიც მკურნალად ევლინება პოეტს და მკვდარს აცოცხლებს, ვაჟას არაერთ მისტიკურ-ალეგორიულ ლექსსა თუ მოთხრობაში ფიგურირებს. ერთ-ერთი ასეთი ნაწარმოებია „სიზმარი სასონარკვეთილისა“. აქ რეალობას „ადევებული მდინარის“ სახე აქვს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ქარის გრიალი, ბაყაყთა ყიყინი, მკვდართა ძახილი, მონამლული ისარი, ჭიებით სავსე ჯამი. ამ საშინელ რეალობაშიც ერთმანეთს უპირისპირდება მკურნალი ქალი, რომელიც მკვდარს აცოცხლებს, და „ჯაგრის მსგავსი წვერის კაცი“. მადლმომფენი ქალის სახეს ჩვენ სულიწმინდად აღვიქვამთ, მწერლის სხვა ნაწარმოებებიდან გამომდინარე, ხოლო საშინელი გარეგნობის კაცს, რომელიც ტკბილი და გაქნილი სიტყვებით ცდილობს პოეტის გადაბირებას, ეშმაკად, ბოროტ სულად.

ლექსში „ჩემი ახალი მეკვლე“ სატრფო – უფალი წარმოდგენილია **მეკვლის** სახით. ქარის გრიგალს ოთახში შემოჰყავს „თვალ-მარგალიტში“ ჩასმული მხევალი, რომელიც დედოფალს ჰგავს. დედოფლისა და მხეველის ერთობა ქმნის ქრისტიანულ იდეალს, რომლის მიხედვითაც ქრისტე მეუფეა, მონასავით ჯვარცმული, ღვთისმშობელი ზეციური დედოფალია და, ამავე დროს, უფლის მხევალი. მეკვლის „თვალ-მარგალიტში“ ჩასმულობაც ამ პერსონაჟის სულისა და ხორცის ერთობლივი სიკეთის მანიშნებელია. სტუმრის მისიაა, რწმენა განუმტკიცოს პოეტს და მადლი მოჰფინოს, რაც საბოლოოდ პოეტის გამოცდის შემდეგ ხორციელდება. სულიწმინდის მადლის გადმოსვლა ამ ნაწარმოებში ბულბულის ბოინის ოთახში შემოჭრითა და ტკბილი გალობით გამოიხატება, სხვა ლექსებში კი – ხან შინაგანი ნათლის სვეტის გამობრწყინებით („გაჩნდება სითლაც ნათელი, გულს ჩამიდგება სვეტადა“), ხანაც – ზიარებით („თავზე მანანა დამდისა“). როცა უფლის მცნებებს გვერდს უხვევს პოეტი, მასზე მადლი აღარ გადმოდის; ის ნიჭიერ კაცად რჩება, მაგრამ მისი ნიჭი ღვთის კურთხევის გარეშეა დარჩენილი. ამდენად, მისი პოეზია მსმენელთათვის უტყვი ხდება („როს ვუკვირდები თავის თავს“).

ვაჟას ერთ-ერთ ცნობილ მისტიკურ-ალეგორიულ ლექსში „სამეფო სიყვარულისა“ უფალი არა მხოლოდ სატრფოდ არის წარმოდგენილი, არამედ სიყვარულის სამეფოდ, თავად სიყვარულად, რომლის არსი თავისთავად სპობს ბოროტებას. სიყვარულის სამეფო მშვენიერი მდელია, რომელიც ადამიანის ფეხით არ უნდა გაითელოს. ის წმინდა ადგილია, ტრფობის მთაა, სადამდისაც მხოლოდ სული აღწევს. აქ ჰყვავის უკვდავების ხე და მოედინებიან უკვდავების წყარონი. აქ შეცვლილია მტაცებელ ცხოველთა ბუნება, დათრგუნულია მათი მრისხანება. ისინი სიყვარულით არიან აღვსილნი. ასეთი სასწაული ევანგელური ეთიკის გამოხატულებაა. ამ სულიერ ბაღში დგას სამეფო ტახტი, რომელზედაც ზის სიყვარული:

*სამეფო ტახტზე ყვავილიანზე  
თვით სიყვარული ზედ ბრძანდებოდა.  
(ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 187)*

ლექსის არქეტიპს იოანეს გამოცხადებაში ვპოულობთ: „მეხსეულად ვიქმენ სულითა და აჰა დგა საყდარი ცათა შინა და საყდარსა მას ზედა მჯდომარე იყო...“ (გამოცხ. 4, 2.3).

პოეტის კითხვას – „სატრფოვ, სადა ხარ?“ – ტახტზე მჯდომარე პასუხობს: „მე თვით გახლავარ ის შენი სატრფო!“ მაშასადამე, პოეტის სატრფო სიყვარულია, მაღალ ტახტზე მჯდომი უფალია. პოეტმა იპოვა თავისი მიჯნური, ის, ვისაც ხანგრძლივად ეძებდა. ამ ძებნაში მრავალი გაჭირვება გამოიარა და ბოლოს მიაგნო მას, სამოთხისსადარ მდელიოს. ვაჟასეული სამოთხე პოეტური რეალობაა, რომელიც ბიბლიურ-ქრისტიანულ სახისმეტყველებას მიჰყვება, ხოლო მის „განამდვილებას“, კონკრეტულ წარმოდგენას, თუნდაც პოეტურს, აპოკრიფული სათავეები აქვს. პოეტის სულის კათარზისი ლექსში სიმბოლურად წარმოდგენილია სატრფოს ძებნით, რაც ცოდვების გამოსყიდვის გზაა, ხოლო უფალთან მისტიკური შერთვა – სატრფოს პოვნით.

ვფიქრობთ, კიდევ ერთი ორიგინალური სახე-ხატით გამოიხატება უფალი ვაჟას პოეზიაში. ჩვენი აზრით, ვაჟას ლექსში „მარტოობა“ **არწივი** განასახიერებს სულიწმინდის მადლით მონიჭებულ აღმაფრენას, რომელიც გონებას უხსნის პოეტს, ფანდურს ხელში აღებინებს და სამეფო ტახტზე სვამს. ზურაბ კიკნაძე ამ ლექსს დავლათის ბუნებას უკავშირებს, თუმცა აღნიშნავს, რომ „ხალხურ პოეზიაში ვერსად ვადასტურებთ, რომ დავლათის უცხო ფრთოსანი ნამდვილად არწივიაო“ (კიკნაძე 1985 : 229). ლექსის ამგვარი გააზრება, ერთი მხრივ, მართებულია, რადგან ვაჟა არწივის მიერ მონიჭებულ აღმაფრენას „ცდას“ უწოდებს, ცდა კი ფოლკლორში ყოველთვის დავლათთან არის დაკავშირებული. ჩვენი აზრით, ხალხური წარმოდგენებიდან აღებული და ვაჟას პოეტურ წარმოსახვად ქცეული არწივი-დავლათი პოეტის რელიგიურმა ცნობიერებამ სულიწმინდის ფრთოსანი სახედ გარდაქმნა:

*შენს მოსვლას როცა კი ვიგრძნობ,  
გამოვიცვლები წამზედა;*



მყის ვტოვებ დედამინასა,  
გადავსახლდები ცაზედა.  
(ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 216).

ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაში ზემთაგონებითი აღმაფრენა სულიწმინდას უკავშირდება, რომელიც განმწმენდელია ადამიანური გონებისა. ჩვენი მოსაზრების სისწორეზე მიუთითებს ის ფაქტიც, რომ პოეტურ შემოქმედებაში დახმარებისთვის ვაჟა სულიწმინდას მიმართავს („დაჩაგრული მესტვირე“).

უაღესად საინტერესო მოთხრობაა ვაჟას „ნაპრალნი“, რომელშიაც უფლის სახის გამოცხადებისეული წარმოდგენა აისახება. ეს მოთხრობა მით უფრო საინტერესოა, რომ ქრისტიანულ პლასტებს მითოსური ერწყმის. სათაურიდანაც ჩანს, რომ მოთხრობის მთავარი პერსონაჟები ნაპრალნი არიან, რომლებიც მთელ ცხოვრებას ტანჯვაში ატარებენ შეუბრალებელი მდინარის გამო, მაგრამ სხვისი მაინც არ შურთ: „იქ შურს რა უნდა, საცა სიყვარული და სიბრალულია!“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ე: 61), – აკეთებს კომენტარს მწერალი. ნაპრალთა ტანჯვას აძლიერებს ის ფაქტორი, რომ მათ მდინარე ყოფთ და ერთმანეთთან მისვლა არ შეუძლიათ, მარტო არიან თავიანთ გასაჭირში. მათ კეთილშობილურ ბუნებას ვაჟა უპირისპირებს ამ ნაპრალეზე დასახლებული ორი ბოროტი სულის – ვეშაპისა და ალის მოქმედებებს. ერთი მათგანი – ვეშაპი – არ ზოგავს ცხოველს თუ ფრინველს თავისი ფაშვის ამოსავსებად, მეორე – ალი – კი ადამიანებს აცდუნებს, განსაკუთრებით კი ბავშვებს, უცინის, გულში იხუტებს მათ და გუდავს. ამ არსებათა ბუნება მითოლოგიური რწმენა-წარმოდგენებითაა მოწოდებული. მოთხრობაში ალისა და ვეშაპის გარეგნული ნიშნებიც კი იკვეთება; შთამბეჭდავად არის აღწერილი ის ბოროტებაც, რომელსაც ეს ორი ხთონური არსება ჩადის; ამავე დროს, ნაჩვენებია მათი ერთმანეთთან გაბმული სასიყვარულო ფლირტი. მოთხრობის ფინალში ვაჟას შემოჰყავს არწივი, მრავალი განსხვავებული სახე-იდებით დატვირთული პერსონაჟი. მწერალი გვიხატავს არწივის მტაცებლურ ბუნებას, მის გაუმაძღრობასა და დაუნდობლობას და, ამავე დროს, არწივის შურისძიებას ბოროტი არსებებისადმი. *რა იყო ამის მიზეზი?* – კითხულობს მწერალი და დაბეჯითებულ პასუხს თავს არიდებს: „სხვა რა იქნებოდა, თუ არ ის, რომ იმას პირიდან ლუკმას აცლიდნენ, ფრინველთა მეფის სანადიროში ნადირობდნენ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ე: 64). ეს ლოგიკური პასუხია, დამახასიათებელი რეალისტური ტექსტისთვის, მიუხედავად იმისა, რომ თავად მოთხრობა სიმბოლურ-ალეგორიულია. მოთხრობაში, ვაჟას სხვა ნაწარმოებებისგან განსხვავებით, არც არწივის ბუნების ცვლა შეინიშნება, რაც მწერლის ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაზე მიგვანიშნებდა. სამაგიეროდ, მკვეთრად იკვეთება ტენდენცია, რომ ყველაფერი, რაც კი ბუნებაში ხდება, უფლის ნებით ხორციელდება. ნაპრალნი გადარჩენისთვის მადლობას ღმერთს ეუბნებიან: „მადლობა შენთვის, უფალო! დიდება და სახელი, ჩვენო მხსნელო, ცისა და ქვეყნის შემოქმედო!“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ე: 64). საინტერესო დეტალია ის, რომ თვით მტაცებელი ორბები, რომლებიც ვეშაპის ლემს დაჰფარფატებენ, აღიარებენ, რომ „უძლეველი მხოლოდ ღმერთია!“. ვაჟა გვიჩვენებს ბუნების ნების უქონლობას, მის დამოკიდებულებას შემოქმედზე.

საბოლოოდ სიკეთე იმარჯვებს, ნაპრალებს ტანჯვა უფასდებათ, მათი ბედ-ილბალი იცვლება. ხალხი ამ ადგილს წმინდა სამყოფელად აღიარებს. ნაპრალნი ყვავილებითა და ხვეულებით იმოსებიან. მცენარეთა შტოები ერთმანეთს ეხვევა და გუმბათად იკვრება, ამდენი ხნის მანძილზე ერთმანეთს დაცილებული არსებანი ერთიანდებიან. მათ თავზეც კი „ცხოველი თაიგული ისახება გუმბათის მსგავსად“. ცხადია, სიკეთის გამარჯვება „ზესთ მწყობრთა ნყოფასთან“ მიახლოებაა, ნაპრალთა თავზე გამოსახული სასწაული კი – ღვთიური ნების გამოხატულება. ჩვენთვის საინტერესო დეტალი სწორედ ამ სასწაულებრივ გუმბათთან არის დაკავშირებული. გუმბათიდან დაუსრულებლად ისმის ხმა: „*მე მკლეს და ვერ მომკლეს!*“ „*უწინამც დღე გაჰქრობია შენს მკვლელსა!*“ – თანაუგრძნობს ხმას მთელი სამყარო: არყნი, დეკანი, ნაპრალნი, მუხები, ბალახი, ქუჩი და ყვავილნი. ხმა მხოლოდ ნაწარმოების ბოლოს არ ჩნდება. ვაჟა მას ნაპრალთა ტანჯვის დროსაც ბუნდოვნად წარმოაჩენს: „*– ნუ გეშინიათ, ნუ, მაგრად, შეუპოვრად იყავით, ვერაფერს დაგაკლებსთ თქვენ მდინარე!* – გაისმოდა რაღაც იდუმალი ხმა, ქარად შემოვარდნილი ამ ნაპრალთა შუაზე, ბნელს ხეობაში“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ე: 61). ვაჟა ამ დეტალით მიგვანიშნებს, რომ უფალი მუდამ ტანჯულთა გვერდითაა, ხოლო სასწაულებრივი დასასრული სიმბოლური დატვირთვის მქონე უფლის სახე-ხატზე – ხმაზე მიგვითითებს; თანაც ტექსტიდან ნათელი ხდება, სამების რომელ ჰიპოსტაზს მოიაზრებს მასში ვაჟა, რა თქმა უნდა, იმას, ვისაც კლავდნენ და ვერ მოკლეს, ვერ დაახშვეს მისი „*კაცური გრძობა.*“ ცხადია, ვაჟა-ფშაველა „დაუსრულებელ ხმაში“ იესო ქრისტეს გულისხმობს. ამ დეტალის დაზუსტება – ხმაში უფლის სახე-ხატის დანახვა – კიდევ უფრო სარწმუნოს ხდის ჩვენს მოსაზრებას, რომ ლექსში „ჩემი ვედრება“ „სხივგამომღებელი ხმა“ იესო ქრისტეა, სულისწმინდისგან განუშორებელი, მისი „მხლებელი“.

ამრიგად, ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებებში უფლის ხატი სიმბოლური დატვირთვის შემდეგი სახეებით გამოიხატება: მწყემსი („*ჯანლმა დაჰფარა...*“), გზა („*ქრთამი ვაძლიე მუზასა*“), კარი („*დაჩაგრული მესტვირე*“), სტუმარი („*საშობაო ამბავი*“, „*ახალი წელი ფშავში*“), სამება – „*სასუფევლის სჯა*“, „*უფლის საბჭო*“ („*მგოსნის სიმღერა*“), ზეციური სატრფო („*ჩემი ვედრება*“, *მოთხრობა „ოცნება*“, „*სამეფო სიყვარულისა*“), ხმა („*ჩემი ვედრება*“, *მოთხრობა „ნაპრალნი*“), მოხუცი („*სიზმარი ამირანისა*“, „*მოჩვენება*“), მზე („*მოჩვენება*“), მეკვლე („*ჩემი ახალი მეკვლე*“), არწივი („*მარტოობა*“). ზემოაღნიშნულ თემაზე მსჯელობისას აუცილებლად გასათვალისწინებელია ერთი მომენტიც – ვაჟას ნაწარმოებები ერთმანეთთან ურთიერთკავშირში არიან და შინაარსობლივად ავსებენ ერთმანეთს; ტექსტების ურთიერთმიმართება განამტკიცებს მათი შინაგანი კავშირის არსებობას.

უფლის სახის მრავალმხრივი და სიღრმისეული წარმოჩენით, თუნდაც, „*გახალხურებითა*“ და პოეტური გადააზრებით იკვეთება, რომ ვაჟა-ფშაველას აზროვნების საფუძველთა საფუძველი ბიბლიაა. მწერლის მსოფლმხედველობა ქრისტიანულია, სხვა დანარჩენი – ფოლკლორი და მითოსი – მასალაა მწერლისთვის თავისი მხატვრული ნააზრების გადმოსაცემად.

## დამოწმებანი:

**გურამიშვილი 1992:** გურამიშვილი დ. დავითიანი. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1992.

**კიკნაძე 1985:** კიკნაძე ზ. *მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1985.

**ვაჟა-ფშაველა 1964ა:** ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტ. I (ლექსები). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

**ვაჟა-ფშაველა 1964ბ:** ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტ. II (ლექსები). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

**ვაჟა-ფშაველა 1964გ:** ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტ. IV (პოემები). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

**ვაჟა-ფშაველა 1964დ:** ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტ. V (მოთხრობები). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

**ვაჟა-ფშაველა 1964ე:** ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტ. VI (მოთხრობები). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

**ვაჟა-ფშაველა 1964ვ:** ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტ. IX (პუბლიცისტური და ეთნოგრაფიული წერილები). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

**ვაჟა-ფშაველა 1964ზ:** ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტ. X (კორექსონდენციები, პუბლიცისტური წერილები, სხვადასხვა დამატებანი). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

*Tamar Sharabidze*  
(Georgia, Tbilisi)

## Expression of the God's Image in Vazha-Pshavela's Works

### Summary

**Key words:** Vazha-Pshavela, God's image and its symbolic representations.

God's image is expressed in Vazha-Pshavela's works by means of the following symbolic representations: The Shepherd (poem – The Mist has Covered); The Road (Poem – I Have offered Bribe to the Muse); The Door (Poem – The Distressed Piper); The Guest (Poem – The Christmas Tale; short-story – The New Year in Pshavi); The Trinity (“God's Council”, “Heaven's Judging”) (Poem – Poest's Song); Heavenly Bride (Poem – My Begging; short-story The Dream; Poem – The Kingdom of Love); The Voice (Poem – My Begging; short-story – The Ghost); The Sun (Short story – The Ghost), The Eagle (Poem – Loneliness). When discussing the aforementioned topic consideration should be given to the point that Vazha's literary works are interconnected and complement each other by means of content; interrelation of the texts improves the existence of their inner connection.

The main novelty of the essay is the consideration of The Voice as the image of the God, which was determined by the direct incompatibility of the given feature image with the context and by the replacement of the alternative image from another text of the writer. Activation of the “alternative” notion allowed us to consider the issue in the interdisciplinary context simultaneously in literature and theology.

By the diverse and in-depth representation of the God’s image, even by its “folklorization” and poetic reconsideration, it is clear that the main basis for Vazha-Pshavela’s thinking is the Bible. The writer’s worldview is Christian and all the rest – the folklore and mythos – is just the material used by the writer to tell about his thoughts.

## ვაჟა-ფშაველა და კოსმიური ერთმთლიანობის იდეა

ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა დიდი ნაწილი სამყაროული ჰარმონიულობის, კოსმიური ერთმთლიანობის სულისკვეთებით არის გამსჭვალული. მისი შემოქმედება რეალობის გარღვევისა და იდუმალების წვდომის დაუძლეველი ჟინითაა აღბეჭდილი. ამგვარი მსოფლგანცდა გარკვეულ ესთეტიკურ მომხიბვლელობას ანიჭებს შორეულს, მიუწვდომელს, შეუცნობელს – ტრანსცენდენტულს.

სწრაფვა მიღმური სამყაროს შეცნობისაკენ, სოფლისა და ზესთასოფლის კავშირის შემეცნება და ამ გზით ადამიანის სამყაროული ერთმთლიანობის მონაწილედ მოაზრებაა ვაჟა-ფშაველას, როგორც მწერლური, ისე პიროვნული მსოფლგანცდის არსი. „მინისა და ცის ერთიანი „შემოქმედებითი ჭვრეტა“, თუნდაც, ცაზე „ვარსკვლავთა აყვავება“ („ღამე მთაში“) ანდა ასტრალურ მიზანსცენათა თავისუფალი მხატვრული ინტერპრეტირებანი („დამსეტყვე ცაო“, „რამ შემქმნა ადამიანად“) მხოლოდ ცის ბილიკზე ღირსეულად შემდგარ პოეტს – ვაჟა-ფშაველას ხელენიფება“ (ელაშვილი 2011: 84).

„ცის ბილიკისაკენ“ აღმავალ გზას ვაჟა ღვთაებრივი ჰარმონიულობის განცდით მიუყვება. ამ ჰარმონიულ სრულყოფილებაში მონაწილეობს მთელი მატერიალური, ხილული სამყარო:

*წყალი ჩქევს, ხევი ჩატირის,  
განა ერთი და ორია:  
აქაც, იქ, იმის იქითაც,  
საცა ფერცხალა გორია,  
ლამაზი მთების ასულთა  
ხმა ხმისთვის შაუნონია,  
მაღლი შენ, ყველა ერთმანეთს,  
უფალო, დაუმონია;  
ამაზე ტურფა და კარგი  
მე სხვა აღარა მგონია!..  
ხევი მთას ჰმონებს, მთა – ხევსა,  
წყალნი – ტყეს, ტყენი – მდინარეთ,  
ყვავილნი – მიწას და მიწა –  
თავის აღზრდილთა მცენარეთ...  
(„ღამე მთაში“)*

როგორც მოცემული ლექსიდან ჩანს, უზენაესი შემოქმედის მიერ შექმნილი მთელი ემპირიული სამყარო ერთმანეთს ემონება და ემსახურება. ამ საღვთო სიყვარულის ეპიცენტრს კი ადამიანი წარმოადგენს დაუძლეველი მისწრაფებით – მოყვა-

სისა და ბუნების ტრფიალში, მის მსახურებაში დაიხარჯოს და ასე მიაღწიოს სრულყოფილებას, ღმერთს მიმსგავსებულობას:

*და მე ხომ ყველას მონა ვარ,  
პირზედ ოფლ-გადამდინარედ!*

ვაჟას შემოქმედებითი ენერგია ყოფიერების ხიბლში თავდაჯერებული კაცის განცდათა სიმძაფრით იკვებება. მწერალთან, რომლის ცნობიერება ერთნაირი სისავსით სწვდება, როგორც იმმატერიალურ, ხილული რეალობის მიღმა არსებულ სამყაროს, ისე ხილულ, მატერიალურ, ემპირიულ სინამდვილეს, ჰუმანიზმი და კაცთმოყვარეობა კოსმიურ სიმაღლემდეა აყვანილი, რაც პოეტის სულს სიამოვნების დაუშრეტელი გრძნობით ალავსებს.

ლექსში „ჩემი ვედრება“ ფშაველი მგოსნის ალტრუიზმი ადამიანურ სამანს სცილდება. მწერლის აზროვნების ნაკადი ყოვლისმომცველი ტოლერანტობისაკენ არის მიმართული და ღვთაებრივი მადლის გამოხატვა-გამოვლენას ემსახურება, გამომდინარე იქიდან, რომ ღვთაებრივი სიყვარული სხვა არაფერია, თუ არა სიკეთის გადმოღვრა-განფენა, მისი ემანაცია.

პოეტის უპირველესი და უმთავრესი სათხოვარი უფლისადმი ერთადერთია – სხვათათვის განეული სიკეთით დამაშვრალობა, ოღონდ იმ პირობით, რომ ქვაზე დადებული მადლის მოლოდინი სამუდამოდ გაუქროს გონებიდან:

*ღმერთო, მიიღე ვედრება,  
ეს ჩემი სათხოვარია:  
არ დამეკარგოს გულიდამ  
მე შენი სახსოვარია!  
გულს ნუ გამიტეხ ტანჯვაში  
მამყოფე შეუდრეკლადა;  
ვფხი ზლობდე მუდამ მზად ვიყო  
დაჩაგრულების მცველადა.  
ბალახი ვიყო სათიბი,  
არა მწადიან ცელობა;  
ცხვრადვე მამყოფე ისევა,  
ოღონდ ამშორდეს მგელობა;  
არ წამიხდინო, მეუფევ,  
ეს ჩემი წმინდა ხელობა!  
მაშრომე საკეთილოდა,  
თუნდ არ მოვიმკო ნაყოფი,  
შვილთ საგმოდ არ გამიხადო  
ჩემი მუდმივი სამყოფი.*

როგორც ვხედავთ, ამ მეტაფორულ ტაქსში: „ბალახი ვიყო სათიბი,/ არა მწადიან ცელობა;/ ცხვრადვე მამყოფე ისევა,/ ოღონდ ამშორდეს მგელობა“ – სახარებისეულ

გამოდახილს ვპოულობთ; ათი მცნებიდან ერთ-ერთი კომპონენტის სეკულარიზაციას – ქრისტიანული სწავლების კონკრეტული სეგმენტის საერო ცხოვრებაში დანერგვის მცდელობას ვხვდებით. „ნეტარ იყვენენ გლახაკნი სულითა, რამეთუ მათი არს სასუფეველი ცათა“ (მათე, 5,9) – გვმოდღვრავს მაცხოვარი და ჩვენი პოეტიც ამ მოძღვრების არსით არის მოცული.

ვაჟა-ფშაველა მოყვასის სიყვარულს „წმინდა ხელობას“ უწოდებს. იგი იმისათვის ზრუნავს, რომ თავისი მიზნობრივი დრო სიკეთითა და სათნოებით წარმართოს და, რაც მთავარია, არასდროს დაკმაყოფილდეს სხვათათვის გაღებული მაღლით:

*გონებას ფიქრი სტანჯავდეს,  
გულს ცეცხლი სწვავდეს ძლიერი,  
მშვიოდ-მწყუროდეს კეთილი,  
ვერ გავძლე, მოვკვდე მშიერი...  
ნუ დამასვენებ ნურა დროს,  
მამყოფე შეძრწუნებული,  
მხოლოდ მაშინ ვარ ბედნიერ,  
როცა ვარ შენუხებული.*

რატომ უნდა მიაჩნდეს პოეტს თავი ბედნიერად მხოლოდ მაშინ, როდესაც „შეძრწუნებული“ და „შენუხებულია“? – ეს მდგომარეობა მას სულიერ აქტივობასა და პიროვნულ თავისუფლებას ანიჭებს.

*როცა გულს ცეცხლი მედება,  
გონება მსჯელობს სალადა, –  
მაშინ ვარ თავისუფალი,  
თავს მაშინა ვგრძნობ ლალადა.*

ამგვარი ქმედება პოეტში ღმერთთან მიმსგავსებულობის განცდას ბადებს. ამდენად, ლექსის უმთავრესი აზრობრივი შინაარსიც სახარებას პასუხობს: „ვითა მამა ცისა, იყავნ შენც სრულ“ – იყავით თქვენ სრულქმნილნი, როგორც სრულქმნილია თქვენი ზეციერი მამა (მათე, 3.48).

როგორც ითქვა, ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედება სიკეთის კეთების დაუძლეველი სურვილისა და იგავმიუნვდომელი ჰუმანურობის პიკია. მისი ასეთი პათოსი ღვთაებრივი მაღლით არის მოსილი. მის ნაწარმოებებში მოყვასზე ზრუნვა, ადამიანური სიყვარულისა და სათნოების გამოვლინება ყოველთვის პრიორიტეტულია, ზოგადეროვნული და ზოგადსაკაცობრიოა, სადაც უკანა პლანზე ინაცვლებს ვინრო, პიროვნული თუ პარტიკულარული ინტერესები.

ვაჟას შემოქმედებაში „ნაციონალური ჰერმეტიზმის გარღვევასთან“ გვაქვს საქმე (გომართელი 1997: 11). რელიგიური თუ ადამიანური ტოლერანტობის უმაღლეს გამოვლინებას ვხვდებით „სტუმარ-მასპინძელსა“ და „აღუდა ქეთელაურში“. სწორედ ვაჟამ მიმართა ჩვენი აზროვნება იქითკენ, რომ ცუდისა და კარგის გარჩევა

ეროვნულობისა და რელიგიურ-კონფენსიური ნიშნით არ განისაზღვრება. ამიტომაც გადაიტანა მოქმედება სამუსლიმანოში და ზნეობრივ გამირებად განსხვავებული რელიგიის წარმომადგენლები დაგვისახა. აღნიშნულ საკითხს ეხმიანება ნანყვეტი პოემიდან **„ალუდა ქეთელაური“**, სადაც ალუდა ცდილობს, ხევესურები სხვა რჯულის/სარწმუნოების შეურაცხყოფასა და უმართებულობაში დაარწმუნოს:

*ჩვენ ვიტყვი, კაცნი ჩვენა ვართ,  
მარტოდ ჩვენ გვზრდიან დედანი,  
ჩვენა ვცხონდებით ურჯულოთ  
კუპრში მიელისთ ქმენანი.  
ამის თქმით ვწარამარაობთ  
ღვთის შვილთ უკეთეს იციან  
ყველანი მართალს ამბობენ,  
განა ვინაცა ჰფიციან?!*

მოყვასის ბედნიერებისათვის ზრუნვა პოეტის მასულდგმულელებელი წყაროა. სწორედ სიკეთისქმნადობა ასაზრდოებს მის შინაგან ბუნებას და აღმაფრენითა და სასოებით აღავსებს, თუმც ამგვარი პათოსი და მსოფლგანცდა ვაჟასთან არაერთგვაროვანია, არცთუ იშვიათად ვხვდებით განწყობათა მონაცვლეობას. მაჟორულ ტონალობას ზოგჯერ სკეპსისი და პესიმიზმი ენაცვლება. პოეტს ხშირად ახელებს ემპირიული ყოფის სივერაგე, რის გამოც მკაფიოდ გაისმის ხელჩაქნეული კაცის მოთქმა: „გზარეული დავდივარ და გულზედ ცეცხლი მედება“ („მთას იქით მთვარე ამოდის“). ასეთი განცდა მაშინ ეუფლება, როდესაც მისი სული ღვთაებრივი რწმენისაგან არის დაცლილი. ამ დროს ბუნებასთან სისხლხორცეული კავშირი სიცოცხლის ჟინით კი არ აღავსებს მგოსანს, არამედ ოდენ სევდის ნისლით იბურება მისი პოეტური აღმაფრენა:

*გაზაფხულს ია ამოდის,  
სთველში ირემი ჰყვირისო,-  
ეს ჩემი გული ტიალი  
ისევ და ისევ სტირისო.  
(„გაზაფხულს ია ამოდის“)*

ზოგჯერ უფრო რადიკალურ განცხადებასაც ვაწყდებით:

*თქვენთან ძალღურად სიცოცხლეს  
სიკვდილი მიჯობს ცდაშია.  
(„ქეიფი“)*

სულიერი და ეგზისტენციალური კრიზისია გადმოცემული ლექსში **„იას უთხარით ტურფასა“**:



იას უთხარით ტურფასა:  
მოვა და შეგჭმს ჭიო,  
მაგრე მოხდენით, ლამაზო,  
თავი რომ ავილიაო!  
შენ თუ გგონია სიცოცხლე  
სამოთხის კარი ღიაო;  
ნუ მოხვალ, მინას ეფარე,  
მოსვლაში არა ყრიაო.  
ნუ ნახავს, მზესა, ინანებს,  
განა სულ მუდამ მზეაო!  
მინავ, შენ გებარებოდეს  
ეგ ჩემი ტურფა იაო.

დაბრუნება შთაგონების ექსტაზიდან, იმ მიღმური, მეტაფიზიკური სამყაროდან, სადაც მგოსნის მისტიკური ოცნება შლიდა ფრთებს და შეჯახება რეალურ ყოფასთან საყრდენს აცლის მინიერი შემოქმედის – პოეტის – აღმაფრენას. ისეთი ბუნების-თანაზიარი კაცისთვის, როგორც ვაჟა-ფშაველაა, ეს პროცესი მტკივნეულია. ამგვარ იმედგაცრუებას, რაც პოეტის სულიერი ტანჯვის მიზეზად იქცა, როგორც აღინიშნა, ღვთაებრივი რწმენისაგან დაცლა-დაშორებულობა იწვევს.

რწმენის სიმტკიცეშერყეული კაცის სკეპსისია ასახული ლექსში „**მთას ვიყავ**“, სადაც ლირიკული გმირი მტკივნეულად განიცდის სამყაროული ერთმთლიანობისგან, ყოვლისმომცველი ღვთაებრივი სიყვარულისგან გათიშულობას. აქ ვხედავთ ვაჟას, ტრანსცენდენტულისკენ მიმსწრაფავ პოეტს, რომლის ირაციონალური წვდომის უნარიც მას შემდეგ იმსხვრევა, როცა მისი რწმენის სიმტკიცეს ბზარი შეეპარება:

მთას ვიყავ, მწვერვალზე ვიდექ,  
თვალთ-წინ მეფინა ქვეყანა,  
გულზე მესვენა მზე-მთვარე,  
ვლაპარაკობდი ღმერთთანა.  
საკეთილდღეო ქვეყნისა  
მედვა სულად და გულადა:  
სიცოცხლე, მისთვის სიკვდილი  
მქონდა მეორე რჯულადა.

მოცემულ ლექსში ლირიკული გმირის მრწამსი ორ ნაწილად არის გაყოფილი: რწმენის კრიზისამდე, როდესაც მგოსანი კოსმიური მთლიანობის განუყოფელ ნაწილად მიიჩნევდა თავს და რწმენის კრიზისის შემდეგ, როდესაც ამ ერთიანობასთან მისი სისხლხორცეული კავშირი განწყდა და ორგანულად დაშორდა მას. მინიერ შემოქმედს ახალგაღვიძებული სინდისივით ქენჯნის ამ გაორებული გრძობის ზიდვა. ამიტომაც დაუცხრომელ ჭიდილს დაუსადგურებია მის არსებაში – სული ხორცს ეჭიდავება, გული – გონებას:

*ეხლა თავ-თავეკვე მივდივარ,  
ხევში მიმელის ბნელია,  
თან მიმდევს ფიქრი მწუხარე  
გულის, გონების მწველია.  
მაღლიდამ დაბლა ჩამოსვლა,  
ვაჰმე, რა მეტად ძნელია!  
წამლობას ველარ გამინევს  
ეხლა ცრემლები ცხელია.  
რად მოვალ, თავეკვე რად მოვალ,  
ჩემს თავს რად ვიხდი ტიალად?  
იმ მთას თავს რისთვის ვანებებ,  
თუნდ ვიქცე ტანჯვის ფიალად?!*

თუმცა, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში წარმმართველი მაინც არის რწმენა სამყაროული ერთიანობა-ჰარმონიულობისა. ამგვარი პათოსითაა გაჯერებული ლექსი **„რამ შემქმნა ადამიანად“**, რომელშიც პირველივე სტრიქონებიდან არის გაცხადებული, ერთი შეხედვით, უცნაური სინანული იმის გამო, რომ ამქვეყნად ადამიანად მოვიდა და არა წვიმად:

*რამ შემქმნა ადამიანად?  
რატომ არ მოვედ წვიმადა,  
რომ ვყოფილიყავ მუდამა  
ღრუბელთ გულ-მკერდის მძივადა,  
მინაზე გადმოსაგდებად  
ცვარად ან თოვლად ცივადა?*

ისევე, როგორც ლექსში „მთას ვიყავ“, აქაც, ამ პოეტურ სტრიქონებშიც, მგოსნის სულიერი დაუკმაყოფილებლობის მიზეზი სამყაროული ერთიანობისგან გათიშულობა და მოშორებულობაა, რის გამოც „ოხერ-ტიალს“ უწოდებს საკუთარ თავს („არ გამწირავდა პატრონი ასე ოხრად და ტივლადა!“), მაგრამ, მისივე ღრმა რწმენითა თუ თვითშეგნებით, რა მოხდებოდა მაშინ, თუ ის ქვეყანას ადამიანად კი არა, წვიმად მოველინებოდა? – სითბოთი და სიყვარულით აღვსილი სამუდამოდ გაანზილებდა სიკვდილს, უკვდავებას მოიპოვებდა და ცისა და მიწის კავშირს, მათ განუყოფელ ერთიანობას მთელი არსებით შეიგრძნობდა:

*მზის მოტრფიალე ვივლიდი  
სიკვდილის გამანზილადა;  
მაღლა ცა, დაბლა ხმელეთი  
მე მექნებოდა წილადა.*

პოეტის სურვილი ბუნების ყოველ არსში წვდომისა, კოსმიური ჰარმონიის ესთეტიკურად წარმოჩენისა, ნათლად არის გაცხადებული სტროფით:

*გავიხარებდი, მთა-ბარსა  
ოდეს ვნახავდი მწვანედა,  
მორწყულსა ჩემის ოფლითა,  
ყვავილებს შიგნით, გარეთა.*

ლექსში მკაფიოდ ჩანს, რომ ჰარმონიული ერთმთლიანობის – ცისა და მიწის კავშირის – ცენტრში დგას ადამიანი, რომელმაც მიკრო და მაკრო კოსმოსის ურთიერთკავშირი შეიგრძნო და შეიმეცნა. პოეტი, რეინკარნაციის გზით, მარადიული დაბრუნების იდეასა და სოფლისა და ზესთასოფლის განუყოფლობაში გვარწმუნებს:

*თოვლად ქცეულსა გულშია  
ცეცხლად იმედი მრჩებოდა,  
რომ ისევ ჩემი სიკვდილი  
სიცოცხლედ გადიქცეოდა  
და განახლებულ ქვეყანას  
ყელ-ყურზე მოეხვეოდა.*

სახეზეა ვაჟასეული პოეტური ინტერპრეტაცია კოსმიური ჰარმონიულობა-ერთმთლიანობისა. მოცემული ლექსის მაგალითზე მგოსანს თითქოს ხელისგულზე უდევს სქემა მატერიალური და იმმატერიალური (ხილული რეალობის მიღმა არსებული) სამყაროს განუყოფლობისა. ამ ამ მხრივ ვაჟა-ფშაველა ქართული აზროვნების იმ მაგისტრალურ ხაზს აგრძელებს, რომელიც რუსთველით იწყება და ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის უდიდესი გავლენით, შეიძლება ითქვას, გაითავისა ქართულმა აზროვნებამ. როგორც რევაზ თვარაძე აღნიშნავს, ამგვარი მრწამსისა თუ მსოფლგანცდის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ „სამყაროს მოდელი მთლიანად, ჰარმონიულად ისახება, სოფელი და ზესთასოფელი ურთიერთდაპირისპირებულად, გათიშულად, მტრულად ვერაფრით მოიაზრება“ (თვარაძე 1997: 405).

ვაჟას პოეტური გენია სწორედ იმას ემსახურება, რომ, ხილულ რეალობასთან ერთად, წარმოაჩინოს სხვათათვის მიუწვდომელი ტრანსცენდენტური სამყარო, რამეთუ „პოეტის უკიდევანო ფანტაზია და ნიჭი თანაბარი ძალით გრძნობდა სულიერსა და უსულოს, ხორციელსა და უხორცოს, რეალურსა და ირეალურს, მიწიერსა და ზეციერს“ (ბაქრაძე 2004: 580).

ასე სცილდება გენიოსი პოეტი რაციონალურობის ზღვარს და ხელშესახებად სწვდება ირაციონალურს – უცხო და შეუცნობელი განზომილების არსს, მატერი-ალურ სინამდვილეში გადამდნარსა და ბუნებასთან სტიქიურად შესისხლხორცებულს.

#### **დამოწმებანი:**

**ბაქრაძე 2004:** ბაქრაძე ა. *თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობები: „ნეკერი“, „ლომისი“, 2004.

**გომართელი 1997:** გომართელი ა. *ქართული სიმბოლისტური პროზა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1997.

**ელაშვილი 2008:** ელაშვილი ქ. ხეთამეტყველება. ქართული ფოკლორი, 4(XX). თბილისი: თსუ გამომცემლობა 2008.

**თვარაძე 1997:** თვარაძე რ. გადასახედი. თბილისი: თსუ გამომცემლობა 1997.

***Tamar Gelitashvili***

*(Georgia, Tbilisi)*

## **Vazha-Pshavela and the Idea of Cosmic Integrity**

### **Summary**

**Key words:** Vazha-Pshavela, the idea of harmony within the universe, two kind of realities.

The main part of Vazha-Pshavela's literary works are transpierced with the aspiration for cosmic unity and the idea of harmony within the universe. His creative works reflect the breakthrough of reality and the access to the mystery. His consciousness equally penetrates an intangible, out of this world universe and visible material reality, humanism in his works equals up to cosmic heights. Vazha's pathos is encircled by divine grace, caring for the neighbor and manifestation of human love in his works are always in priority. We see that the leading power in his creative works is in belief in the world's harmonic integrity. His poem "What made me a human being?" Is saturated with pathos, mentioned the above. The main motive of poet's discontent is dissociation and isolation of the world's integrity, that is the reason why he calls himself as "miserable person".

The desire of penetration in the very essence of nature is clearly stated here, the human being who sensed the interconnection of micro and macro space is in the centre of cosmic harmony And also the connection of land and heaven.

Vazha Pshavela's poetic genius serves to portray two kind of realities, one of them is real for us and therefore visible and the other is unreal, intangible, out of this world reality.

---

## ალექსანდრე ყაზბეგი – 170

---

*ელისაბედ ზარდიაშვილი  
(საქართველო, თბილისი)*

### ალექსანდრე ყაზბეგის უბის წიგნაკები

მწერლის დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი ჩანს მთელ მის შემოქმედებაში, მაგრამ მისი ყოველნაირი განწყობილება, მისწრაფებები, ტკივილი, სიხარული თუ ოცნება ყველაზე უკეთ იკვეთება პირად მიმონერაში, დღიურებსა და უბის წიგნაკებში. ეს ის მასალაა, რომელიც „გარეშე თვალისთვის“ არ არის განუთვნილი, ამიტომ მას ყველაზე კარგად შეუძლია მკითხველი თუ მკვლევარი შემოქმედის სულის ხვეულებსა და ლაბირინთებში ჩაახედოს. მწერლის წერილებს, დღიურებს, უბის წიგნაკებში უცებ გაკეთებულ ჩანაწერებს შეიძლება საკუთარი თავის წინაშე „აღსარება“ უფრო ენოდოს, ვიდრე შემოქმედება. თუმცა ხშირად, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო, ჩანაწერებში იმალება შემოქმედის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ არსებული კითხვის ნიშნების პასუხები. აკადემიური გამოცემებისას ამიტომ მიექცა ასეთი დიდი ყურადღება არქივების დეტალურად დამუშავებას, თითოეულ ფურცელს, ფურცლის ნაგლეჯზე არსებულ წარწერასაც კი და ა. შ.

ამ მოსაზრების დასტურად შეგვიძლია მოვიშველიოთ ილია ქავჭავაძის პირადი მიმონერა ცოლისადმი და მწერლის ახალ აკადემიურ გამოცემაში შეტანილი 60-ზე მეტი სამეურნეო-საოჯახო ხასიათის უცნობი წერილი (ქავჭავაძე 2009). სწორედ აღნიშნული ბარათების მეშვეობით გამოიკვეთა ამ ბუმბერაზი შემოქმედისა და საზოგადო მოღვაწის სულის ის უსათუთესი სიმები, რომლებიც გვამცნობს, თუ როგორი ყურადღებიანი მეუღლე, საუკეთესო მეოჯახე და გამოცდილი მეურნე იყო იგი. აგრეთვე, რა განწყობას იწვევდა მწერალში ესა თუ ის საზოგადოებრივი მოვლენა, როგორ ნერვიულობდა და განიცდიდა ბანკის საქმეების მოსაგვარებლად რუსეთში მყოფი ილია მეფის ხელისუფლების უყურადღებობისა და პასუხის დაგვიანების გამო; როგორ მოქმედებდა მწერლის შემოქმედებაზე ოლღას ავადმყოფობა ან „გაბუტვა“. მკითხველის თვალში სულ სხვაგვარად წარმოაჩინა მწერალი იმ რჩევებმა, რომლებსაც ის მოუცლევლობის გამო ოლღას აძლევდა ყანის დათესვის, მომკის, ღვინის დაყენებისა თუ მუშებთან ურთიერთობის შესახებ...

ასევე ბევრი ახალი შევიტყვეთ გალაკტიონზე მისი უბის წიგნაკებიდან.

აკაკი წერეთელი სკლუპულოზურად შესწავლილი შემოქმედია, მაგრამ სულ სხვა ფსიქოტიპი შეგვჩაჩა ხელთ, როცა გავეცანით პოეტის იმ პირად მიმონერას, რომელიც ასი წელი „აკრძალულ ფონდში“ ინახებოდა, მისი უბის წიგნაკების ჩანაწერებს სოფლის მეურნეობისა და გაცემული თუ მიღებული ვალების საკითხებზე, პოეტის რეცეპტებს, სხვა უცნობ დოკუმენტებს... (არველაძე ... 2017: 105-114).

ამა თუ იმ მწერლის შესახებ ახლად გამოვლენილმა, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო, მასალებმა ბევრი საინტერესო შტრიხი შემატა მათ შემოქმედებასა და პირად პორტრეტებს...

ამ მხრივ გამონაკლისი არც ალექსანდრე ყაზბეგი ყოფილა. მწერლის უბის წიგნაკები უამრავი ინფორმაციის შემცველი აღმოჩნდა მისი პიროვნების, შემოქმედებისა და მოღვაწეობის შესახებ.



დავინყოთ თავიდან.

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ალ. ყაზბეგის ფონდში დაცულია მწერლის სამი უბის წიგნაკი: № 1, № 2, № 3. სამივე წიგნაკი მოცულობით მცირე ზომისაა, მაგრამ ისინი ისეთი გადატვირთულია უმცირესი ასოებით შედგენილი უამრავი ჩანაწერით, რომ ერთად შეკრებილმა ამ მასალებმა შეიძლება ერთი ჩვეულებრივი ტომი შეადგინოს.

უბის წიგნაკებში თავმოყრილი მასალა, როგორც წესი, მრავალფეროვანია: ლექსები, პიესების ნაწყვეტები, ფრაგმენტები პროზიდან, თხზულებათა გეგმები, სცენები, საანდაზოები, შთაბეჭდილებები, საქმიანი ჩანაწერები, ავტობიოგრაფიული ცნობები და ა.შ.

მთლიანი მასალის მიმოხილვა ერთ წერილში შეუძლებელია, ამიტომ შევეხებით ზოგიერთ მათგანს.

ალ. ყაზბეგის უბის წიგნაკი №1 (№210/6) ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის აღწერილობაში დათარიღებულია 1877 წლით. როგორც ჩანს, ეს თარიღი წიგნაკს მიცემული აქვს მასში მოთავსებული ჩანაწერის – „სურამის ბარაკების“ მიხედვით, რომელსაც ბოლოში ძნელად გასაშიფრი ხელმოწერა ახლავს:

მოჩხუბარიძე  
18 სურამი77

ალ. ყაზბეგმა თავისი ბრწყინვალე პუბლიცისტური ნიჭი მრავალჯერ დაადასტურა. საკმარისია, დავასახელოთ მისი ეთნოგრაფიული წერილები მოხვევებისა და სხვა მთიელების შესახებ, რომელთაგან ერთ-ერთი გამოქვეყნებისთანავე თარგმნა ცენზორმა რაფიელ ერისთავმა რუსულ ენაზე. პუბლიცისტის მახვილი ხედვა კარგად ჩანს უბის წიგნაკის ჩანაწერშიც („სურამის ბარაკები“). გარდა ამისა ეს წერილი ადასტურებს, რომ ალ. ყაზბეგს მრავალმხრივი ინტერესები ჰქონდა

და მხედველობის სფეროდან არ რჩებოდა არც ერთი საზოგადოებრივი მოვლენა. საზოგადოებისთვის ასეთ საინტერესო საკითხს იმ პერიოდისთვის წარმოადგენდა რუსეთ-თურქეთის ომში დაჭრილი ჯარისკაცებისთვის სურამში დაარსებული ბარაკები, ანუ, როგორც ავტორი უწოდებს, „ბალნიცები“.

წერილიდან ჩანს, რომ ალ. ყაზბეგს დეტალურად შეუსწავლია სამხედრო ჰოსპიტლის მდგომარეობა. იგი წერს: „გამოხვალ თუ არა ვაგონებიდგან, ხელ მარცხნივ თქვენს თვალს წარმოუდგება მაღალი ფიცრულის სახლები, რომელიც თავის სინდინდით აკვირებს თქვენს თვალს, დაჩვეულს აქაურს საზოგადოთ გახუზებულ სახლებს... ეს ბარაკები ისე რიგათ არის მოწყობილი, რომ ყოველთვისინ ჰაერი წმინდა იქნება...“ მწერალი შენობა-ნაგებობების შემდეგ ეხება დაჭრილების მდგომარეობას და წერს, რომ მოვლა-პატრონობა, ჭამა-სმა და „ტანთ ჩაცმა“ ისეთი „საუცხოვო“ აქვთ, რომ „ბევრი აფიცერის სანატრელი არის“.

წითელმა ჯვარმა ყველაფერი გააკეთა იმისთვის, რომ დაჭრილებისთვის შემსუბუქებინა მდგომარეობა: „ამის გამოისობით გაუმართა ბიბლიოთეკები, უგზავნის თამბაქოს, ჩაის და სხვას, რაც კი შეიძლება მისცენ და გაამხიარულონ ავამყოფები“, – წერს ავტორი.

მიუხედავად წერილის ასეთი პოზიტიური ტონისა, ალ. ყაზბეგს არც ნაკლოვანებები გამორჩენია მხედველობიდან. იგი შენიშნავს, რომ ეს ფიცრული ბარაკები ზამთარში სიცივეს ვერ დაიჭერს და პრობლემებს შეუქმნის ჰოსპიტალს. როგორც ჩანს, მწერალს საავადმყოფოს ფინანსებიც გადაუმონებია, რადგან აღნიშნავს, რომ „წარმოუდგენელი ხარჯია“ განეული ამ დანესებულების დაარსებაში და იმ ფულით ბევრად უკეთესი აშენება შეიძლებოდაო. მეორე შენიშვნა დაჭრილების ომის ამბებით ინფორმირებას შეეხება. ალ. ყაზბეგის ინფორმაციით, ბარაკებში მხოლოდ რუსული პრესა შედიოდა, „მაგრამ იმათ, უეჭველია, შემთხვევით დაავინყდათ, რომ სამსახურში და, მაშასადამე, დაჭრილებშიაც რუსების გარეთ ქართველებიც არიან და გაზეთები და წიგნები იმათ რუსულ ენაზე მოზდით და, მაშასადამე, ის ქართველები, რომლებიც დაჭრილნი არიან და არ იციან რუსული ენა, მოკლებულნი არიან ამბის შეტყობას. მე მგონია, რადაქციებისთვის ძალიან შესავინრობელი არ იქნებოდა, რომ რამთვენ-რამთვენიმე ეგზემპლიარები ეგზავნათ თავისი გაზეთებისა“. მწერალი საზოგადოებასაც მოუწოდებს, გაიმეტონ წიგნები თავიანთი დაჭრილი მოძმეებისთვის და ამით შეუმსუბუქონ მათ მძიმე მდგომარეობა.

აღნიშნული უბის წიგნაკის შუაში არის კიდევ ერთი უსათაურო ჩანაწერი, რომელიც, ჩვენი აზრით, „სურამის ბარაკების“ გაგრძელებას წარმოადგენს. მასში ავტორი ეხება სურამელებისა და სამხედრო ჰოსპიტლის რუსი მოსამსახურე პერსონალის ურთიერთობის საკითხს. ალ. ყაზბეგი ბოლომდე ჩასწვდა ჰოსპიტლის პერსონალის ფარულ ზრახვებს და გამოააშკარავა მათი ანგარებიანი ბუნება. ის მკაცრად და დაუნდობლად აკრიტიკებს რუსი ექიმების საქციელს იმის გამო, რომ ისინი ადგილობრივ ღარიბ მოსახლეობას უარს ეუბნებიან ფასიან მომსახურებაზეც კი, სამაგიეროდ უახლოვებიან მდიდარი ქართველი ოჯახების ქალებს, ეთამაშებიან სიყვარულობანას, არ იღებენ მათგან სამედიცინო მომსახურების საფასურს, მაგრამ უარს არ ამბობენ ასჯერ მეტი ღირებულების საჩუქრებზე. ალ. ყაზბეგი სან-

დო დოკუმენტებზე დაყრდნობით წერს, რომ „ერთმა ექიმმა აიღო თავის საექიმოში: ოქროს საათი თავის ოქროსავე ძეწკვით, ერთი კარგი თასი, ორი ჯიხვი ვერცხლით შეჭედული, ერთი ზურმუხტის ბეჭედი, ორი აზარფეშა და ქალების კანონიერი და უკანონო თანაგრძნობა“.

მწერლის უბის წიგნაკისეული ეს უცნობი სტატია მნიშვნელოვანია იმით, რომ იმ პერიოდის საზოგადოებრივი პრობლემის – ომის, დაჭრილების მდგომარეობის, საავადმყოფოს მედპერსონალისა და ადგილობრივი მოსახლეობის ურთიერთობის – რეალურ სურათს წარმოადგენს.

პირველი უბის წიგნაკი საინტერესოა იმითაც, რომ მასში ვხვდებით ალ. ყაზბეგის უამრავ უცნობ ლექსს, ასევე მწერლის ნახატებს, რომლებიც მას ან მოცალეობის უამს შეუქმნია, ან ძალიან გაბრაზებულ გულზე, რადგან ზოგიერთი პორტრეტის ნაწილი შტრიხებით არის დაფარულ-ნაშლილი.

არანაკლებ საინტერესო მასალებს გვთავაზობს ალ. ყაზბეგის უბის წიგნაკი №2 (ხელნაწერთა ... № 211/7), ნაქსოვ ჩალისფერ ყდაში ჩასმული, მოყვითალო-მოჩალისფერო ფონზე მუქი მწვანე, შვინდისფერი და ყვითელი მოხატულობის ფორზაცით, რომელიც კარგად გამოხატავს მისი მფლობელის მაღალ გემოვნებასა და, ამასთანავე, სევდიან განწყობილებას.

აღნიშნული ფონდის აღწერილობაში მითითებულია, რომ მწერლის მე-2 უბის წიგნაკი უთარიღოა. მისი დათარიღება შესაძლებელი გახდა წიგნაკის მეხუთე გვერდის ვერსოზე მოთავსებული ერთი ხელწერილის საშუალებით, რომელშიც ვკითხულობთ:

„ალექ. ყაზბეგისაგან არის მიღებული გასასყიდათ ათი წიგნი მოძღვარი, ოცდა ათი წიგნი თხზულებანი, ორმოცდა ათი წიგნი სახალხო ლექსები.

გრ. ჩარკვიანი

1886 წ. 10 ივნის.“

ეს ცნობა, გარდა იმისა, რომ უბის წიგნაკის დათარიღებაში (1886 წელი) ეხმარება მკვლევარს, მრავალი ინფორმაციის შემცველია.

როგორც ცნობილია, 1886 წელს ალ. ყაზბეგმა გამოსცა მის მიერ შეკრებილი ხალხური სიტყვიერების ნიმუშები სათაურით „სახალხო ლექსები, მოხვევთა და მოხვევის სიმღერები“. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როცა მკითხველმა წიგნად გამოცემული იხილა იმ პერიოდისთვის განადგურების პირას მისული ქართული ხალხური სიტყვიერების ნიმუშები. ამ გამოცემამ აღტაცება გამოიწვია საზოგადოებაში და „ივერიაში“ დაიბეჭდა დადებითი რეცენზიები („ივერია“, 1886, № 5, № 237). რომ არა ეს რეცენზიები და მწერლის შენიშვნა გაზეთ „ივერიის“ მისამართით ამ წიგნაკიდან ამოღებული ერთი ხალხური ლექსის გადაკეთების გამო, დღეს არავის ეცოდინებოდა, რომ ამ შესანიშნავი გამოცემის ავტორი ალ. ყაზბეგია, რადგან წიგნზე შემკრების და გამომცემლის გვარი არ არის მითითებული. აღნიშნული ხელწერილის მიხედვით, „სახალხო ლექსები“ სწორედ ალ. ყაზბეგის საკუთრებას წარმოადგენს, რადგან მან მისცა გრ. ჩარკვიანს გასასყიდათ არა შემთხვევით მის ხელთ არსებული წიგნის



ერთი, ან ორი, არამედ 50 ეგზემპლარი. თუ რატომ ფიგურირებს აქ გრ. ჩარკვიანის გვარი, ამასაც აქვს თავისი ისტორია. დღეს „სახალხო ლექსების“ მხოლოდ ორი ნიმუშია შემორჩენილი. პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის საარქივო ფონდში, რომელზეც მითითებულია სტ. მელიქიშვილის სტამბა და ლიტერატურის მუზეუმში, რომელზეც უკვე აღნიშნულია როგორც სტ. მელიქიშვილის, ისე გრ. ჩარკვიანის სტამბაც.

წიგნის ანალიზისას ლიტერატურის მუზეუმის თანამშრომელმა – ქალბატონმა მარინე ყიფიანმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ იგი განმეორებით უნდა იყოს გამოცემული გრ. ჩარკვიანის მიერ, მაგრამ რადგან მან ასლი გადაიღო, გამოცემისას არაფერი არ შეუცვლია, ამიტომ დატოვა ხელუხლებლად პირველი გამოცემლის წარწერა და დაამატა გარეკანზე საკუთარი სტამბის ლოგო. ამ აზრს ჩვენც ვიზიარებთ, რადგან სხვანაირად შეუძლებელია წიგნზე მითითებული ორსტამბიანობის ახსნა.

ზემოთ აღნიშნული ხელწერილის მიხედვით ისიც ირკვევა, „სახალხო ლექსებს“ იმდენად აღტაცებაში მოუყვანია მკითხველი, რომ 1886 წლის იანვარ-თებერვალში გამოცემული წიგნი იმავე წლის 10 ივნისისთვის უკვე ხელმეორედ გამოცემული ყოფილა და 50 ეგზემპლარი კიდევ გაუტანია გრ. ჩარკვიანს გასაყიდათ. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ ადასტურებს ალ. ყაზბეგის დიდ დამსახურებას ქართული ხალხური სიტყვიერების წინაშე.

უბის წიგნაკის დიდი ნაწილი პოეზიას უჭირავს. აქედან ნაწილი ალ. ყაზბეგის უკვე ცნობილი ლექსების უცნობი ვარიანტებია, ნაწილი კი – სრულიად უცნობია მკითხველისთვის. ლექსები რამდენიმე ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: ლირიკული, პატრიოტული, პორნოგრაფიული, სახუმარო მიძღვნები და ა.შ. ძალიან ბევრ უცნობ საუკეთესო ლექსს შორის ძნელია რომელიმეს ამორჩევა. მკითხველს გავაცნობთ რამდენიმე ნიმუშს:

\*\*\*

„ენა კაცისა, ქალისა  
ხანჯალზედ უფრო მჭრელია  
გველი გარედგან, კაცი – კი  
შიგნიდან თურმე ჭრელია“.

\*\*\*

„გული სდულს, გული მიიბრძვის,  
როცა შორსა ხარ, ვერ გხედავ,  
გნახამ და სულსა შემტაცებ,  
შემოცქერასაც ვერ ვბედავ“.

\*\*\*

„ქალს სილამაზე რას მისცემს,  
თუ გული ფუყე ჰქონია,  
კაცსა, ტვინგალაყებულსა,  
თავი დევ-გმირი ჰგონია“.

\*\*\*

„შიმშილი მალე გასწავლის,  
რომ სულდგმულს უნდა ცოხნაო,  
გაჭირვებაში ძალამა  
აღმართი სწრაფად მოხნაო“.

\* \* \*

„არ კმარობ, ჩემო ცხოვრებავ,  
მაკმარო სიღარიბეა,  
გულიც ჩამთუთქე, დაკენჭნე,  
რო ნახო, სწორედ კიბეა“.

\* \* \*

„თოვლის წინ პირად მოსული  
ბულბულად რბილი, ფუფქია,  
გამოცდილს, ყინვარეულსა  
ბუნება გაუფუფქია...  
თეთრს ვიღებ, ნათელს, სპეტაკსა,  
რადა მგონია მუქია?!“

\* \* \*

„შენც გინდა, უარს არც მე ვარ,  
მოვალ და აგეონები,  
შენ მოგკლამ, მინად დაგმარხამ,  
შენს სატროს ჩავეკონები“.

\* \* \*

„მეც შემოდლიან, შევჭამო  
მთელი ქვეყნისა მინები,  
თუმც თითონ ბოლოს უთუოდ,  
თავადვე დავიმინები“.

სახუმაროები:

„ამ აბაშიდემ, ჭიანამ,  
ქვეყანა ააყროლაო,  
მწყერნი აფრინა, მიმინო  
მათ უკან მოუქროლაო“.

„სალსა კლდეს სრულად დაადნობს  
ერთ ადგილს წვეთის ცემაო,  
კაცსა გონებას აურევს  
ჭიჭნაძის გამოცემაო“.

„წინიბურად იმან იცის  
თმების გაბმა ქალისაო,  
რას გაეხდები რგვალ გიგასთან  
იმედი აქვს ძალისაო.  
ერთკენ ილია მწყალობლობს,  
ყმა მისი აღისაო“.

„ჩი, ჩი, ჩიოდაო,  
მირზას თავი სტკიოდაო,  
საქმე ჰქონდა, არა ჰქონდა  
უნწყვეტილად ჰკიოდაო,  
მის ყბედობით მოღალული  
თითონ რეზოც ჩიოდაო“.

სახუმარო ლექსებთან აუცილებლად უნდა მოვიხსენიოთ ალ. ყაზბეგის ერთი ძალიან საინტერესო სათაურისა და შინაარსის ლექსი-ხუმრობა „კალმის ნაცელები“, რომელსაც ახლავს ავტორის მიერ შესრულებული ნახატი, ასევე მწერლის მე-2 უბის წიგნაკის ერთი გამოუქვეყნებელი ჩანაწერი სათაურით „საანდაზო“, რომელიც ძალიან მხატვრული ღირებულებით არ გამოირჩევა, მაგრამ სხარტად გამოთქმული სიბრძნისა და სიმართლის მატარებელია და, ამასთანავე, მკითხველის გართობის ფუნქციასაც ასრულებს. მაგალითად:

„–მწერლობა მინდა დავიწყო, – სთქვა ერთმა ყმაწვილმა კაცმა.  
– პირმოთნეობა, ლანძღვა და წელის ხრა იციო?“

„– რა უფრო ძნელიაო? – ჰკითხეს მეცნიერს.

– ეხლანდელის ცოლის მოთხოვნილების დაკმაყოფილებაო, – უპასუხა მეცნიერმა“.

აღ. ყაზბეგის უბის ნიგნაკები სავსეა საქმიანი ჩანაწერებით, რომლებიც ან-გრევენ იმ სტერეოტიპულ წარმოდგენას მწერლის შესახებ, თითქოს ის მხოლოდ ბელეტრისტული შედეგების ავტორი იყო და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის მხრივ ბევრი არაფერი გაუკეთებია. აქ ჩვენ არ შევუდგებით თუნდაც იმ წვლილზე საუბარს, რომელიც მწერალმა შეიტანა ქართული ჟურნალ-გაზეთების არსებობის, ბათუმის სკოლის გადარჩენისა თუ ქართული თეატრის განვითარების საქმეში, ყურადღებას გავამახვილებთ მხოლოდ ზოგიერთ საკითხზე; მაგალითად, უბის ნიგნაკის 22-ე გვერდზე ფანქრით ჩამონერილია სათაურები: სამს; მუშა მუხასა; ქართველო; ურმული; ნეტავი, გოგო, მე და შენ; ჩუხჩუხით; ალილო; გაიფურჩქენ; დილა; მოვალ, მაგრამ და ა.შ. ეს ჩანაწერი ნიგნის სარჩევს ან კონცერტის პროგრამას უფრო ნააგავს. 38-ე გვერდის v-ზე გადახდილი თანხებია დაფიქსირებული:

მესამე უჩასტ. 2-50

მეორე უ. – 1

კარის შეზეთვა – 50

აფიშისა და ბილ. – 12 მან.

მეზურნეები – 6

[გაკვრისთვის] – 2

გარადავოი – 50

აფიშებისა და ბილეთების ხსენება გვაფიქრებინებს, რომ ეს ჩანაწერი გაკეთებულია რომელიმე საქველმოქმედო ღონისძიების დროს, რომელსაც აღ. ყაზბეგი სხვებთან ერთად ხშირად აწყობდა საზოგადოებრივი საქმეების სასარგებლოდ.

ასეთივე ჩანაწერებია უბის ნიგნაკის 42-ე გვერდზე, რომელიც გვამცნობს ეფრო კლდიაშვილთან, მერაბ ლორთქიფანიძესთან, სოლომონ მიქელაძესთან და ნესტორ თავდგირიძესთან გარკვეულ ფინანსურ ურთიერთობებს. ძალიან საინტერესოა 58-ე გვერდის ჩანაწერი, რომლიდანაც ვგებულობთ, რომ ბათუმში, ვინმე „არსენასთან“ მწერალს დატოვილი ჰქონია „მოძღვრის“, „თხზულებანი“, „ელისოს“, „განკიცხული-სა“ და „ლექსების“ ეგზემპლარები. აქვე დაწვრილებითაა ნაანგარიშევი თხზულებათა რაოდენობა, ფასი და 20%-ის გადახდის შემდეგ დარჩენილი საფასური.

ასევე, 58-ე გვერდის v-ზე ფანქრით გაკეთებულია ჩანაწერი, რომელსაც კომენტარიც კი არ სჭირდება: „ჩერქეზოვისთვის აბრეშუმის საკაბე. ფერადი, ღია. შაქროს საჩოხეები, შავი და სერი“.

ყველაზე საინტერესო ექსკლუზივი, რომელიც მე-2 უბის ნიგნაკშია მოთავსებული, არის აღ. ყაზბეგის შვიდი რეზუსი, მათ შორის, ხუთი ნახატებისგან შედგენილი, ორი – მუსიკალური. რეზუსებს ახლავს ავტორისავე პასუხები. როგორც ჩანს, მწერალი მოცალეობის ან, პირიქით, გადაღლის დროს ასე ეწეოდა საკუთარი თავის ფსიქოთერაპიას.

აღ. ყაზბეგის ყბის ნიგნაკი № 3 (ხელნაწერთა ... № 209) 1873 წლით თარიღდება და ინახავს მისი მფლობელის ცხოვრებისა და შემოქმედების ბევრ საინტერესო დეტალს. კერძოდ, ეს ის წლებია, როცა 1870 წლის ნოემბერში სიყვარულში დამარცხებული და სულიერად განადგურებული მწერალი რუსეთიდან სულ რამდენიმე წლის დაბრუნებულია სამშობლოში. ის იბრძვის საზოგადოებაში საკუთარი

ადგილის მონახვისა და დამკვიდრებისთვის (რასაც კარგად ადასტურებს 1874 წელს თეატრალური დასისთვის წარდგენილი 21 პიესა). უბის წიგნაკი სავსეა დამთავრებული თუ დაუმთავრებელი პიესებისა და პირადი წერილების ნაწყვეტებით, ახალ თხზულებათა გეგმებით, მონახაზებით, დღიურებით, შთაბეჭდილებებით; აქვეა მოთავსებული პიესა „ბათუმის გმირის“ ნაწყვეტი, რომელიც არც ერთ სხვა არქივში არ იძებნება ჯერჯერობით, მაგრამ ყველაზე საინტერესოდ გამოიყურება უბის წიგნაკის ის ლექსები, რომლებსაც აშკარად გასდევს ავტორის იმ პერიოდის მძიმე განწყობილება. მაგალითად, ერთი ლექსი, რომელიც მწერლის სულიერი მდგომარეობის ასახვის ნიშნით უფრო საინტერესოა მკვლევართათვის, ვიდრე მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით, ასეთი შინაარსისაა:

„ოჰ, ნუ მაგონებ მე შენ წარსულსა,  
ჩემს გულში გრძნობა ჯერ არ გამქრალა,  
თუმც ჩემი სახე მოუცვამს ჭმუნვას  
და აღარ ვნახამ წარსულს დღეებსა.  
მე შევეჩვიე მუდამ წუხილსა,  
მე აღარ ველტვი ჩემსა სურვილსა,  
მე ამ ქვეყნიდან აღარას ველი...  
ესეც-კი მიკვირს, რათ ვარ ცოცხალი...“

ან: „მაგრამ მე ეხლა თუ შემამხედამ  
აჩრდილს წინანდლის თუ დამინახამ,  
ჩამოვდნი, დავდნი, ვითა სანთელი  
და გადამაგდეს გამოუდეგი...“

მწერლის აფორიაქებულ სულიერ მდგომარეობას კარგად გამოხატავს, აგრეთვე, უბის წიგნაკის სხვადასხვა ლექსის ასეთი ფრაზებიც:

„შენ რომ იცოდე, რა რიგ მიყვარხარ,  
ან რა გრძნობაში მე შენგანა ვარ...“

„გთხოვ ნუ მაგონებ შენ მე იმასა“.

„და დაავინყდეს, დეე, ჩემს გულსა“.

„დამამშვიდე მე დაუმშვიდარი,  
მაბედნიერე მე უბედური“.

„შენ დაგივინყო? და შენ მითხარი,  
შემიძლიან მე დავიწყება...  
მთელს საუკუნეს სხვასთან სიხარულს  
მე მირჩენიან წუთი შენთანა“.

„რა ხარ, სანყალო ჩემო თავო, ამ სოფელშია?“

„დრო არის, გულო, რომ შენ დამშვიდდე  
სულ მუდამ შენის მღელვარებისგან...“

ლექსების სტრიქონებში ასახული ეს განწყობილება მწერლის იმ პერიოდის სულიერი მდგომარეობის ანარეკლია... არადა, ალ. ყაზბეგი ამ ჩანაწერების გაკეთების დროს სულ რაღაც 25 წლის ჭაბუკი იყო.

აღნიშნული უბის წიგნაკის განხილვისას, ბევრი საინტერესო მასალის მიუხედავად, გვერდს ვერ ავუვლით ცნობას ალ. ყაზბეგის კვების შესახებ. ეს „ბათუმური მენიუ“ დღეების მიხედვითაა ჩამოწერილი. „მენიუს“ შედგენის წელი და თვე ჩანაწერზე აღნიშნული არ არის, მაგრამ ფაქტია, რომ ის 70-იან წლებს ეკუთვნის, ხოლო ამ ჩანაწერის წინა მასალას, რომელიც 39-ე გვერდზეა მოთავსებული (ხოლო „მენიუ“ მე-40-ზე), აწერია ივნისი. სავარაუდოა, რომ 39-ე გვერდის მომდევნო, მე-40 გვერდზე მოთავსებული ეს ჩანაწერიც ივნისის თვეს ეკუთვნოდეს. „კვების მენიუ“ ასე გამოიყურება: 23, 24, 25 რიცხვში მწერალს ჩაი, რძე, 1 ბოთლი ღვინო, „ბორშჩი“, ენა, ლიმონათი და სუხარი მიურთმევია, 26 და 27 რიცხვში მხოლოდ რძე და ჩაი შეუძენია. 28 რიცხვს არაფერი აღარა აქვს მინერალი. დღეების მიხედვით თუ დავაკვირდებით კვების „მენიუს“ დინამიკას, იგი თანდათან იკლებს, ამიტომ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ 28 რიცხვში ალ. ყაზბეგი შეიძლება მშვიდრიც კი იყო... სწორედ ამ ფაქტს ინახავს უბის წიგნაკი № 3.

ამრიგად, ალ. ყაზბეგის უბის წიგნაკებში თემატურად მრავალფეროვანი მასალა თავმოყრილი. ამ მასალის უდიდესი ნაწილი უცნობია, გამოუქვეყნებელია... არადა, ეს ჩანაწერები ხელს უწყობს მწერლის როგორც შემოქმედების, ისე მისი პირადი ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ბევრი დეტალის ახლებურად გაშუქებასა და აღქმას. საინტერესოა, აგრეთვე, მწერლის ფსიქოტიპის წარმოსაჩენად და შესასწავლად.

## დამოწმებანი:

**არველაძე ... 2017:** არველაძე მ., ზარდიაშვილი ე. „აკაკი წერეთლის უცნობი დოკუმენტები და საქმიანი ქალაქდები“. ლიტერატურული ძიებანი. XXXVIII. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017.

**სახალხო ლექსები ... 1886:** სახალხო ლექსები, მოხვევთა და მოხვევის სიმღერები. თბილისი: 1886.

**ჭავჭავაძე 2009:** ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. XVIII. თბილისი: 2009.

**ხელნაწერთა ... №210/6:** უბის წიგნაკი № 1. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ალ. ყაზბეგის ფონდი, № 210/6(3983).

**ხელნაწერთა ... №211/7:** უბის წიგნაკი № 2. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ალ. ყაზბეგის ფონდი, № 211/7(3984).

**ხელნაწერთა ... №209/8:** უბის წიგნაკი № 3. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ალ. ყაზბეგის ფონდი, № 209/8(3985).

*Elisabed Zardiashvili*  
(Georgia, Tbilisi)

## **Aleksandre Kazbegi's Pocket Books**

### **Summary**

**Key words:** A. Kazbegi, The National Center of Manuscripts, archive materials, writer's pocket books.

The National Center of Manuscripts stores A. Kazbegi's three pocket books, which preserve many interesting details about his life and activities. The material placed in these pocket books is thematically diverse: poems, plays, scenes, impressions, receipts, diaries, business records, autobiographical notes, etc.

The major part of the material collected in A. Kazbegi's pocket books is still unpublished. As an example, we can mention the extracts from the lost play "The Hero of Batumi", which is preserved in the third pocketbook; the signature of a famous publisher G. Charkviani, which not only dates the second pocket book but also emphasizes the merits of the writer before Georgian folklore; hitherto unknown poems which evidence A. Kazbegi's poetic talent and business records of the pocket book indicate that the author of the belletristic masterpieces was engaged in social activities and did a lot of good things for free.

The material collected in A. Kazbegi's pocketbooks contributes to bring into light and perceive many details of his creative works and personal life anew. They are also interesting for the presentation and study of the writer's psycho-type.

## ალექსანდრე ყაზბეგი – სცენის ტრფიალი

ალექსანდრე ყაზბეგი ტრაგიკული ბედის ხელოვანი იყო, ნამეხული... „ინვოდა“ ყველა ასპარეზზე, სადაც კი ფეხს შედგამდა. წყევლა იყო თუ ბედისწერა, ყველგან თან სდევდა უსიამოვნება, ქილიკი, დაუმსახურებელი კრიტიკა, აუგი. მერე სიღარიბე, გაჭირვება და სიღატაკე აედევნა... არც ქართულმა თეატრმა დაინდო, აქაც უკიდურესად წინააღმდეგობრივი გამოდგა მისი მოღვაწეობა. გავა დრო და მასზე იტყვიან: „**სცენის მიჯნური**“<sup>1</sup> (გრიშაშვილი 1960: 49); „**რაინდი სცენისა**“ (კიკნაძე 1983: 166)... ჯერ კიდევ პროფესიულ დასში მუშაობამდე ყაზბეგი, ზაქარია ჭიჭინაძის ცნობით, მონაწილეობდა სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებში, მაგალითად: „მზის დაბნელება საქართველოში“, რომელიც 1874 წელს დაუდგამთ. ამ წარმოდგენაში კვარტალის როლი შეუსრულებია. ამის გარდა, სცენისმოყვარეებს კიდევ ორი-სამი წარმოდგენა გაუმართავთ და ყაზბეგი იქაც თამაშობდაო (ჭიჭინაძე 1942: 297). 1880 წლიდან ქართულ თეატრს აკაკი წერეთელი განაგებდა. სასტუმროს ოთახში ჩაკეტილი ყაზბეგი, არავის რომ არ იკარებდა და რვეულებში თავჩარგული გატაცებით წერდა დრამებს, კომედიებს, ლექსებს, მოთხრობებს, სწორედ აკაკის დაუბრუნებია პროფესიული სცენისთვის: ოთახიდან მის გამოსატყუებლად მოვიგონე, თითქოს ერთი მსახიობი გვაკლდა და, „რომ ის იკისრებდეს, არ იქნება ურიგო-მეთქი. ჯერ იუცხოვა, მერე კი ისე შევეუჩნდი, რომ იკისრა... მსახიობად არაფერი შვილი იყო. ეს მე წინდანინვე ვიცოდი, მაგრამ მსახიობებში რომ გაერია და საქმე გაჩნდა, დღეს ხვალობით გამობრუნდა და ძვირად მოუვლიდა ახირებულობა“ (წერეთელი 2004: 113).

ის პირველი დღე, როცა ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე დადგა, მთელი თავისი პერიპეტიებით, კარგადაა ცნობილი და აღწერილი თავად მწერლის მიერაც. ეს იყო მაკო საფაროვა-აბაშიძის ბენეფისი. მაგრამ, ამას წინ უსწრებდა ერთი სამწუხარო ფაქტი ყაზბეგის ბიოგრაფიისა, როცა ის სავსე ხურჯინით მიადგა დრამატულ კომიტეტს: „მათ განიხილეს პიესები, მაგრამ სასცენოდ არც ერთი არ მოიწონეს და ხელნაწერები უკან დაუბრუნეს. ალ. ყაზბეგს დიდად ეწყინა, ამბობდა: აქ თუ მტრობა არ არის, ნუთუ თერთმეტ პიესაში ერთი პიესა მაინც არ აღმოჩნდა ღირებული: ეს მე არ მჯერაო!“ (ჭიჭინაძე 1942: 298). საჭირო იყო დიპლომატიური გზების მოძებნა. მართლაც, მეგობრის რჩევამ გაამართლა. ზაქარია ჭიჭინაძე ასე აზუსტებს ამ ისტორიის დასაწყისს: „ერთხელ ლაპარაკი დავინწყეთ მისი ნაწერების შესახებ და დავადგინეთ: იგი უნდა დაახლოვებოდა ქართულ მოთამაშეებს და მათის მეოხებით შეედგა ფეხი თეატრში. მართლაც, მალე დაუახლოვდა მოთამაშეებს, დაუნყო ქალ-კაცინად წვეულება, აქა-იქ ტარება, ქეიფები ნამეტურ დიდუბის ბალებში, ალექსანდროვის ბალის სასტუმროში, სხვა და სხვა საკანდიტეროებში. ბევრის პატივისცემის შემდეგ, როგორც იქნა, მოახერხა, რომ საფაროვის ქალმა მისი პიესა ამოირჩია საბენეფისოდ“ (ჭიჭინაძე 1942: 300). ეს იყო 1880 წლის 13 მაისი. ამიტომ წერდა იოსებ გრიშაშვილი:

<sup>1</sup> ხაზგასმა აქაც და სხვაგანაც ჩვენია – ს.მ.

„ალ. ყაზბეგს 1880 წლის დასაწყისში ვხედავთ ქართულ სცენაზე... ასე რომ, „მოხევე“ – ალ. ყაზბეგის სახელი მუდმივი ქართული თეატრის ჩასახვასთან არის დაკავშირებული (გრიშაშვილი 1960: 50). ვალერიან გუნიაც შენიშნავდა: „დაარსდა თუ არა სამუდამო სცენა, ალ. ყაზბეგი სცენაზე გამოვიდა როგორც მოთამაშე და, ამავე დროს, პიესების წერას მიჰყო ხელი“ (გუნია 1889: 81). არც ისაა შემთხვევითი, რომ „მაკო საფაროვას ბენეფისში მწერალი თავის საკუთარ დღესასწაულს ხედავდა“ (მახარაძე 1955: 80).

თავად მაკო საფაროვა ასე იგონებდა: „ერთხელ, ჩემი ავადმყოფობის დროს, ჩემმა ქმარმა, ვასო აბაშიძემ, შემოიყვანა ჩემთან სანოლ ოთახში და თან დაუმატა: ეს არის სანდრო ყაზბეგი, რომელსაც ჩვენთან ერთად უნდა მუშაობა ქართულ თეატრში და, აბა, შენ იცი, როგორ შენებურად შეუწყობ ხელსო“ (საფაროვა 1947: 127-128). 1880 წელს ქართული თეატრის საზაფხულო შენობას სამშაბათს, საღამოს 8 საათ-ზე, უამრავი ხალხი მიაწყდა. მაკო საფაროვა საბენეფისოდ მაყურებლისთვის უცხო ავტორის პიესაში თამაშობდა, „ერთი უბედურთაგანი“ – ასე ერქვა დრამას 4 მოქმედებად და ავტორად მითითებული იყო ა. მოჩხუბარიძე, ხოლო თავად სპექტაკლში ერთი დებიუტანტი მსახიობიც ფიგურირებდა – ა. მოხევე. ასე **დაიწყო კარიერა ყაზბეგისა დრამატურგიაში მოჩხუბარიძის, ხოლო სცენაზე მოხევის ფსევდონიმებით**. 1861 წლის ცისკრის მე-12 ნომერში პირველად დაიბეჭდა ყაზბეგის ლექსი „ნანა, მიხეილ გიორგი ძეს ყაზბეგზე“, რომლის ავტორი მითითებულია როგორც ა.ყაზბეგი (გვ. 323). ასე რომ, მოჩხუბარიძე პირველად საჯაროდ თეატრალურ აფიშაზე გამოჩნდა.

„ერთი უბედურთაგანის“ პირველმა მოქმედებამ ოვაციებით ჩაიარა. მაყურებელმა ავტორიც გამოიძახა სცენაზე, მაგრამ მეორე მოქმედებიდან ყაზბეგი არავის გახსენებია: „მე ჯერ კიდევ კულისებში ვიდექი და ანგარიში ვერ მიმეცა ჩემის თავისთვის, როდესაც ერთბაშად გამოვფხიზლდი სცენის მოსამსახურეების ბრახაბრუხზედ... მათ შორის მარტოკა სრულიად ობლად დარჩენილი ვიდექი მე“ (ყაზბეგი 1949: 621). ასეთი იყო განწყობა დებიუტანტი ხელოვანისა, მაგრამ **1880 წლის 13 მაისი მაინც ისტორიული თარიღია ყაზბეგის ცხოვრებაში, რადგან „დაიბადა“, როგორც დრამატურგი და მსახიობი**.

ყაზბეგი ბავშვობიდანვე სრულიად გამორჩეული ხასიათის ადამიანად ყალიბდებოდა, დაუფარავი იყო მისი მიდრეკილება თამაშისკენ. სწორედ, თამაშის გზით შეიცნობდა სამყაროს, ამიტომ არ არის შემთხვევითი მისი ბავშური ცელქობანი („მოჩხუბარიძე“ ტყუილად არ დაარქვა დედამ!). რად ღირს თუნდაც ეს ერთი ეპიზოდი, როცა პატარა სანდრო დაიმალა, შინ კი აურზაური ატყდა, დაიკარგაო. ვერ იპოვეს. მერე გამოცვივდნენ გარეთ, ტირილითა და მოთქმით გაემართნენ თერგისკენ სასონარკვეთილი დედა, გამძელი ნინო და მთელი სახლობა. თავად ასე განმარტა: „მეც იმიტომ დავიმალე, რომ ეგენი შევაშინო. უნდა გამოვსცადო, თუ რამდენად ვუყვარვარ“. მერე კი თავის დედას და გამძელს უთხრა: მე ეს იმიტომ მოვახდინე, რომ ყური დამეგდო, როგორ იტირებდითო (ყაზბეგი 1988: 49). ელ. ყაზბეგი სანდროს ბავშვობას რომ იგონებდა, ამბობდა: „ჩვენი თამაშობა უფრო მეტჯერ შეადგენდა ხოლმე სტუმრობანასა და ქორწილის წარმოდგენას“ (ყაზბეგი 1988: 45).



ახირებად ჩაუთვალეს მეცხვარეობა, ესეც ერთგვარი თამაში იყო მისი მხრიდან – მწყემსის როლის მორგებით რთული ცხოვრების პირისპირ დგომისა და თვითმე-მეცნებისა. „გენერლის შვილი და ცხორი?!“ – დასდევდა მის სმენას უმადურობისა და განკიცხვის მწარე სიტყვები, მაგრამ თავად არას დაგიდევდათ. ან თუნდაც ის ერთი უცნაური შემთხვევა რად ღირს, როცა ელისაბედ ყაზბეგის კავალერს (საგ-ზაო ინჟინერს) დაენახვა მედუქნე-მიკიტინად, გაპოხილი ტყაპუჭით, ქუდის ჩაჩით, თმაგანწილი. საგზაო აკადემიკოსის მიერ „ღირსებით მედუქნედ“ მიჩნეული სან-დრო ცოტა ხანში ისევე გამოეცხადა მას: „თავ-პირი დაებანა, ქოჩორი გადაევარცხნა, მშვენივრად შეკერილი ახალი შტაცკი ტანისამოსი ჩეცვა, თავისი შესაფერისი მოდის შლაპით, თვალებზე პენსნე გაეკეთებინა და ლამაზი შარვალ-წალებით მორთული-ყო ტროსტით ხელში“. კონტრასტების მაძიებლის თამაშობად უნდა მივიჩნიოთ მის-გან, როგორც რიგითი მეცხვარისგან, ფრანგების გაოცება: „წარმოიდგინეთ იმათი გაშტერება, როდესაც რალაცა უცნაურს და ველურს მთებს შორის, სადაც, იმათის შეხედულებით, ბარბაროსები სცხოვრობენ, რომელთაც ათზე მეტი თვლაც კი არ იციან, ერთბაშად უბრალო მეცხვარე, უბრალო მთის კაცი ფრანცუზულად ელაპა-რაკება... მე მწადა იმათთან ხუმრობა და ამისთვის ვუპასუხე: ჩვენში მწყემსები თითქ-მის ყველანი ლაპარაკობენ ფრანცუზულად... მე სხვა ადგილებში ვიყავ მოჯამაგირედ და კიდევ გადამავიწყდა, თორემ სხვებს ვერც კი გამოარჩევთ ფრანცუზებისაგან“ (ყაზბეგი 1948: 444-445). ალ. ყაზბეგის ეს „მონოსპექტაკლები“, როგორც უწოდა ზ. აბზიანიძემ (აბზიანიძე 2014: 27), სცენური ეფექტის ტოლფასი იყო რეალურ ცხოვრებაში და კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს მის ხასიათში ჩადებულ არტისტულ ნაღმს.

შესაძლოა, ბავშვის მიერ თამაშის დამთავრების შემდეგ თანატოლი ბიჭებისთვის გადაყრილი რამდენიმე მუჭა ვერცხლის ფულიც რალაცას ამზადებდა მასში – მო-ძალადესა და ვერცხლისმოყვარეს კი არა, გულუხესა და მეფური დიდების შესტით გატაცებულს. ფრანგულის, რუსულის, საღვთო წერილის, მათემატიკისა და მუსიკის მცოდნეს უხდებოდა სალამურზე დაკვრაც: „თვითონ ძალიან კარგად უკრავდა სა-ლამურზე“ – საგანგებოდ შენიშნავდა ტასო აბაშიძე (აბაშიძე 1948: 3) – ესეც, ალბათ, მწყემსად ყოფნის პერიოდის სამკაული იყო.

ქართულ სცენაზე ალექსანდრე ყაზბეგის თამაში დასაწყისიდან დაუკავშირდა ერთ ამპლუას, რომელსაც ჟან-პრემიერს ეძახდნენ. **Jeune premier** – „პირველი საყ-ვარლის“ თეატრალური ამპლუაა და ევალება ახალგაზრდა მოარშიყეთა როლების შესრულება. რა თქმა უნდა, ჟან-პრემიერს განსაკუთრებული სცენური გარეგნობა მოეთხოვება, ამასთანავე, დახვეწილი მანერა და იშვიათი სცენური ხიბლიც. პრესა ამ მხრივ არ იშურებდა საქებარ სიტყვებს:

გაზეთ „დროების“ 1880 წლის 3 ოქტომბრის ნომერში ვკითხულობთ: „განსა-კუთრებით მშვენიერი გამოვიდა ელენესა (მარიამ საფაროვა) და არჩილის (მოხევის) სიყვარულის სცენა. ევროპის განვითარებულ და გამოცდილ მოთამაშეებისგანაც ძვირად გვინახავს ამაზე უკეთესი წარმოდგენილი სიყვარულის განცხადება“. თვით „კუდურ ხანუმის“ ავტორი, აკაკი წერეთელი, ამბობდა: „მოხევემ იქ, სადაც ძნელია

საზოგადოდ თამაში, ე.ი. სიყვარულისა და ტრფიალის როლში, სამაგალითოდ ითამაშა“ (დროება, №41, 1881).

„თუ მოხევე ასე თანდათან გაკეთდა ახლგაზრდა მოარშიყეების (ჟან-პრემიერების) როლში, უეჭველია, ერთ დროს ის საუკეთესო მოთამაშე შეიქმნება ამ მძიმე და უმადურ როლებსა. რაც ახლგაზრდა მოარშიყეთათვის საჭიროა, ყველაფერი მიუნიჭებია ღმერთსა მოხვეისათვის: კარგი ტანი, ლამაზი მიხვრა-მოხვრა, ტკბილი საარშიყო ხმა და არა უშნო სახე“ (დროება, 24 ნოემბერი, 1880).

„მოხევე ყველაზე უფრო უმადურ როლებს თამაშობს ჩვენს სცენაზე და ამ როლებშიც კი ხშირად გამოუჩენია ხელოვნება. ის ღირსია საზოგადოების თანაგრძნობისა და თანაგრძნობას დღეს დაუმტკიცებენ იმას. მოლიერის „ეჭვით ავადმყოფში“ მხოლოდ მოხევეს არ ნაუხდენია თავისი როლი“ (დროება, №258, 1880). სხვაგან ვკითხულობთ:

„ვინ იცის, რა უმადურია, რა ძნელია მოსიყვარულე ახლგაზრდა ვაჟის (ჟან-პრემიერის) როლი, ის დაგვეთანხმება, რომ ა. მოხევე ამ როლს ურიგოდ არ ასრულებდა და ის კი უეჭველია, რომ ახლანდელს ჩვენს ტრუჰაში ამგვარ როლს იმასავით ვერც ერთი ვერ ითამაშებს“ (დროება, №219, 1880).

აღ. ყაზბეგის არტისტიზმს ხაზს უსვამდა მისი დახვეწილი გარეგნობა და ჩაცმის განსაკუთრებული კულტურა – ის ნამდვილი ესთეტი იყო. ზაქარია ჭიჭინაძე წერდა: „ტანსაცმელს იცვამდა ევროპულად, ოქროს პენსნერით დადიოდა, – შესანიშნავი ხელთათმანებით, კარგი ცილინდრითა, შესანიშნავად მორთული. შინ მოსვლისას სანდრო გიმნაზიის ფორმას გამოიცვლიდა, ჩაიცვამდა ჩერქეზულ ტანსაცმელს, შემოსებოდა იარაღით, შეჯდებოდა ცხენზე და გააჭენებდა თბილისის ქუჩებზე“ (ჭიჭინაძე 1942: 294). თავად მაკო საფაროვას შეფასებით: **„გარეგნული შეხედულება ისეთი ჰქონდა სანდროს, რომ სილამაზით იმისთანა ჩვენს დასში ვერავინ მოვიდოდა: ტანადი, დიდრონი, მომცინარე ყუყუნა თვალები, მშვენიერი ტურქ-პილი. ჩაცმული ხომ ისე იყო, რომ ჩვენს ღარიბ სცენას თავის დღეში არ ჰყოლია ისეთი მორთული არტიტი თვით წარმოდგენის დროსაც“** (საფაროვა 1947: 128).

ერთხელ სანდროს ნინო ყაზბეგისთვის უთქვამს: „დღეს მე და მაკო საფაროვი სცენაზე გამოვდიოდით. ისეთ როლს ვასრულებდით, რომ მისთვის უნდა მეკოცნა. მაკო ჩამაცვივდა: სანდრო, გენაცვალე, მართლა არ მაკოცოვო. მეც პატიოსანი სიტყვა მივეცი: არა-მეთქი, მაგრამ როლის შესრულების დროს სცენაზე ისე მაგრად ვაკოცე, რომ დარბაზში სიცილ-ხარხარი ატყდა“ (ყაზბეგი 1988 (1): 370-371).

გაზეთ „ივერიის“ 1884 წლის – შინაურ მიმოხილვაში მოხვეის მიერ შესრულებულ როლს „ადვოკატ მელაძეში“ რეცენზენტი უფრო მაღალ შეფასებას აძლევს, ვიდრე ამავე როლს – კოტე მესხის შესრულებით. დ. ერისთავის მიერ გადმოკეთებულ „კეთილ და უმანკო ანგელოზს“ გამოეხმაურა გაზეთი „დროება“ და აღ. ყაზბეგის შესახებ ასე იწინასწარმეტყველა: „ერთ დროს ის საუკეთესო მოთამაშე შეიქმნება ამ მძიმე და უმადური როლებისა“ (იგულისხმება მოარშიყე მამაკაცის როლები – ს.მ.) (დროება, №224, 1880). შეუქეს ჯიმშერის როლი ვოდვეილში „თილისმით მოარშიყე“ (დროება, №249, 1880), ხოლო მის თამაშს რაფიელ ერისთავის მიერ რუსულიდან გადმოკეთებულ პიესაში „როგორი უნდა იყოს პრისტავი“, ასეთი სიტყვები უძღ-

ვნა გაზეთმა: „ბედნიერად დასძლია თავის უცნაური როლი პრისტავისა ა. მოხვეემ“ (დროება, №260, 1880).

გავა კიდევ ორი წელი და მოხვეეს „ქართული სცენის ერთგულ მოღვაწედ“ მოიხსენიებენ (დროება, 26, 1883). უკვე აქცენტები მოარშიყეთა როლების ჩინებულ შესრულებაზე აღარ კეთდებოდა. როგორც წერდნენ, გამოიკვეთა მისი, როგორც მსახიობის, სხვა ამპლუა: „მოხვეეს შემვენის მოხუცებულებისა და გლეხკაცების როლები... მოხვეე ბებერი მაიორის როლში კარგი იყო და ხელოვნურადაც თამაშობდა. ეს აქტიორი სწორედ თავის კვალში ჩადგა“ (დროება, №248, 1883). ხშირად თამაშობდა გენერლებს თავადაც გენერლის შვილი. „ივერიამ“ გამოარჩია მისი თამაში „პარიზელ ბიჭში“: „არ იყო ურიგო მოხვეე ღენერალ მოსენის როლში“ (ივერია, №28, 1886). როგორც ჩანს, ამდენი განსხვავებული ხასიათის როლის თამაშმა, სასცენო გამოცდილება და დაოსტატების რაღაც ხარისხი შესძინა. რეცენზენტი მსახიობ მაქსიმოძეს თამაშისას შეზღუდულობასა და სიმორცხვეს დაუწუნებს. მერე იქვე შენიშნავს: „დროა, მიეჩვიოს მაქსიმოძე საზოგადოებას და არ მორცხვობდეს, მაგალითი უნდა მოხვეისაგან აიღოს“ (ივერია, №44, 1886). ასე იქცა ექვს წელიწადში ყაზბეგი „სამაგალითო“ მსახიობად.

ელ. ყაზბეგის გადმოცემით, „სანდროს თავდავინყებამდე უყვრდა სცენა და იმისი ერთგული მუშა იყო... სადაც როლი არ იცოდა, თავისით უმატებდა და ამითი ხშირად აზრებს ამახინჯებდა. საზოგადოება მომთმენია, გულკეთილია და ამის გამო თავის საყვარელ მოჩუბარიძეს „ვაშას“ ძახილით ამხნევენდა“ (ყაზბეგი 1988: 233).

ეს ერთი მხარეა ალ. ყაზბეგის სამსახიობო ცხოვრებისა. ამის გვერდით იწერებოდა მისი უნიჭობის შესახებ, ერთმანეთს ეცილებოდნენ ი. კავთელი (ჯაჯანაშვილი); დავით სოსლანი (კეზელი); ლელო (იონა მეუნარგია) და ილია ხონელი (ბახტაძე), რომლებიც, როგორც ერთი მკვლევარი აღნიშნავს: „უმწარებდნენ სიცოცხლეს ყაზბეგს თავიანთი რეცენზიებით“. იოსებ გრიშაშვილი კი თამამად წერდა: „დავით კეზელი (ზოიალი, სოსლანი), ილია ბახტაძე (ხონელი), ვალერიან გუნია (ვალიკო-ია), იონა მეუნარგია (ლელო)... ერთპირად ყაზბეგის წინააღმდეგ იყვნენ განწყობილნი“ (გრიშაშვილი 1960: 62). დასტურად ზოგიერთ შეფასებას მოვიხმობთ: „ა. მოხვეე ლაერტის როლში სწორედ გამოსაშვები არ არის. მისი თამაში სრულიად არ შეეფერებოდა ლაერტის ხასიათს. მოხვეეს არც შესაბამისი მიხვრა-მოხვრა, არ ხმა, არც სახის გამომეტყველება ჰქონდა, ის სრულიად ვერ გრძნობდა იმას, რასაც თამაშობდა“; „აქტიორებმა როლები კარგად იცოდნენ უფ. მოხვეის გარდა“ (დროება, 1880 წ, 16 მაისი).

„არსენა“ ორ კვირაში დაუნერია, დაიდგა 1882 წელს 1 იანვარს. „დროებამ“ აღფრთოვანებული წერილი უძღვნა ამ წარმოდგენას და პიესა თავისი სიმშვენიერით „ელგუჯას“ შეადარა: „ჩვენ დავესწარით წარმოდგენას, რომელიც მართლა ახარებს ჩვენს გულს“. თავად ყაზბეგს არსენას როლი „მოხდენილად“ შეუსრულებია, განსაკუთრებით ამაღელვებელი ყოფილა ერთ სცენაში: „სიკვდილის წამი“ ისეთი ხელოვანებით წარმოუდგენია, რომ მთელი თეატრი – მტერი თუ მოყვარე აღტაცებაში მოუყვანია (დროება, № 4, 1882). „არსენას“ გამოეხმაურა გაზეთები „ივერია“ და „იმედი“. კარგი ახალი წელი გაუთენდა ქართულ თეატარსო – წერდა სტ. ჭრელაშ-

ვილი „იმედში“ (იმედი, №1, 1882), არსენას როლს ყოველთვის ყაზბეგი ასრულებდა. 1885 წელს ჟურნალ „თეატრში“ დავით სოსლანი ასეთ რეცენზიას დანერს: „არსენას როლს ასრულებდა თვით ავტორი, მოხვევ. ამის თამაშობაზედ არა გვითქვამს რა, იმიტომ კი არა, რომ სათქმელი არაფერი გვექონდა, იმიტომ რომ, „ზოგჯერ თქმითაც დაშავდების“. ჩვენ ვიცით, რომ ალ. ყაზბეგს სცენა უყვარს ისრე, როგორც 20 წლის შეყვარებულს ყმანვილს – ქალი. მისი ბელეტრისტული ნიჭის პატივსაცემად იყოს და იკლას სურვილი. ჩვენ კი მოთმინების მეტი არაფერი დაგვრჩენია“ (თეატრი, №11, 1885: 98). „ივერიაში“ იონა მეუნარგიას რეცენზია დაიბეჭდა, თუმცა „არსენას“ ავტორი ქების ღირსად არ სცნო (იონა მეუნარგიასა და ყაზბეგის პოლემიკის შესახებ იხ.: და-თუკიშვილი 1989: 87-93; ბურთიკაშვილი 1955: 71-72; გურგენიძე 2014: 119-121).

ვ. აბაშიძის „ახლანდელ სიყვარულში“ ერთხმად აღიარეს ყაზბეგის წარმატება გენერალ ჯამბარაშვილის როლში, თუმცა, როგორც გრიშაშვილი გულისტკივილით წერდა, „აქაც შხამი გადაასხეს მის გულს: „ჯამბარაშვილის როლს ბატონი მაქსიმიძე თამაშობდა. ამ როლში წინათ ჩვენ გვინახავს ბ-ნი მოხვევ. მაქსიმიძეს პირდაპირ მოხვევე აუღია მაგალითად და იმას ჰბაძავს. მასწავლებელი რა არის, რომ შეგირდი რა უნდა იყოს“ (გრიშაშვილი 1960: 42).

ცალკე აღნიშვნის ღირსია **ალექსანდრე ყაზბეგის ქორეოგრაფიული ტალანტი**. ბევრს წერდნენ ამის შესახებ პრესაშიც და იგონებდნენ შემდეგაც. ბავშვობიდანვე ეზიარა ყაზბეგი ცეკვის ხელოვნებას. ჯერ კიდევ 1862 წელს მშობლებმა ჰაკეს პანსიონიდან გადაიყვანეს ქსენოფონტ კანონიჩის პანსიონში, სადაც გაძლიერებულად სწავლობდა ფრანგულ ენას, მუსიკასა და ცეკვას (მდრ. გორგაძე... 1998: 10).

ძველ თეატრში თითქმის ყოველი წარმოდგენა ცეკვით უნდა დაემთავრებინათ. როგორც იოსებ გრიშაშვილი გვამცნობს: „ლეკური, ჩაჩნური, აფხაზური... აი, ამ ცეკვების პირველი ორგანიზატორი და შემსრულებელი იყო ჩვენი დიდებული ბელეტრისტი. ერთხელ გაზეთი „დროება“ წერდა: „მოგვბეზრდა ამდენი ლეკური. დროა, თეატრს მცოდნე კაცი ჩაუდგეს სათავეშო“, მაგრამ ხალხი კი სულ სხვანაირად აფასებდა ამ ცეკვებს: როცა აფიშაში ცეკვა იყო გამოცხადებული („ა. ყაზბეგი და ქეთო ანდრონიკოვისა ითამაშებენ ჩაჩნურს“), მაშინ მობენეფისეს შემოსავლის იმედი ჰქონდა“ (გრიშაშვილი 1960: 57).

თავის დროზე ლადო მესხიშვილის ბენეფისმა პრესაში დიდი შეხლა-შემოხლა გამოიწვია. გამოითქვა ერთმანეთის საწინააღმდეგო აზრები. საოცარია, მაგრამ ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა არა სცენის ლეგენდა, არამედ – ალექსანდრე ყაზბეგი. ახალგაზრდა კრიტიკოსი ილია ჭყონია წერდა: „ჯიმშერის როლი ჩინებულად შეასრულა ა. მოხვევმ. პიესის დასასრულს, ქორწილის დროს ითამაშეს ლეკური. საზოგადოების ყურადღება მიიქცია მოხვევის ჩინებულმა ჩეჩნურ-ლეკურმა. აღტაცებაში მოსულმა საზოგადოებამ სამჯერ გაამეორებინა ცეკვა ამ ღირსეულ ფენ-პრემიერს და სამჯერვე დაუბოლოებელი ტაშით და ბრავოთი აჯილდოვებდა მის დარდიმანდულ ცეკვას“ (დროება, №249, 1880, 26 ნოემბერი).

1893 წლის გაზეთ „ივერიის“ 12 დეკემბრის ნომერში ყაზბეგის მეგობარი პ. ცხვილოელი იგონებდა: „სიცოცხლეს მხოლოდ მაშინ შეამჩნევდა ადამიანი, როდესაც განსვენებული სცენაზედ სათამაშოდ ემზადებოდა... იგი იყო გატაცებული თეატრის

საქმით და მწერლობით... ალ. ყაზბეგს მეტად ეხერხებოდა ლექურ-ჩეჩნური თამაშობა, მერე ხანჯლებით, როდესაც რომელიმე წარმოდგენის შემდეგ სცენაზედ უნდა ეთამაშნა, მეტად მხიარულად იყო ხოლმე. ლილინებდა და დასრიალებდა მესტებით გაპრიალებულ იატაკზედ. სცენაზედ ყველას უნახავს ალექსანდრეს მოხდენილი ჩეჩნური თამაშობა. ვკითხავდი: „სანდრო, ეგრე ბეცი რომ ხარ, როგორ ჰბედავ სცენაზე ხანჯლებით თამაშობას, არ გეშინიან, რომ ან თვით მოიხვედრო სადმე, ან სხვას მოახვედრო-მეთქი?“ – სცენაზე თამაშობის დროს თითქოს თვალთახედვა მემატება და ვცოცხლდებიო; მოხვევებთან და ჩაჩნებთან მთაში განვლილი დღეები მაგონდებია, – მეტყოდა“ (ცხვილოელი 1893: 1).

დავით კლდიაშვილიც აღფრთოვანებული იყო ყაზბეგის ცეცხლოვანი ტემპერამენტითა და ხანჯლების ტრიალით სცენაზე: „გაგიჟებით უყვარდა სანდროს სცენა, მაგრამ, საუბედუროდ, ძლიერ სუსტი მსახიობი იყო. სამაგიეროდ, ლექურის გასაოცარი მოცეკვავე იყო. უცნაური, ლამაზი რამ იყო მისი თამაში ორი ხანჯლით. მაყურებელს თან ხიბლავდა მისი სიმარდე, თან შიშს ჰგვრიდა. სანდრო, თუ კაცი ხარ, თავი გაანებე მაგ ხანჯლებით თამაშს, ფეხებს დაიჭრი ერთ დღეს და ეს იქნება! – ვეუბნებოდი ხოლმე, რაზედაც იგი მხოლოდ სიამოვნებით იცინოდა“ (კლდიაშვილი 1961: 39).

სოფრომ მგალობლიშვილი თავის მოგონებებში შთამბეჭდავად მოგვითხრობს ახლომხედველი მოხვევის ხანჯლური ცეკვის უბადლო შესრულების შესახებ: „ალ. ყაზბეგი თეატრთან განუყრელი იყო, მინამ სენი არ შეიპყრობდა. არტისტი სუსტი იყო, მაგიერმი შესანიშნავი მოცეკვავე მოხვეურად და ჩაჩნურად ხანჯლებზე. ეს ბეცი კაცი გასაოცრად ატრიალებდა ხანჯლებს, თვლებთან მიიბიზნებდა და ისე გაფრინდებოდა სცენაზე, როგორც მერცხალი“ (მგალობლიშვილი 1914: 8). გაზეთ „დროების“ ფურცლებზე ხშირად ქვეყნდებოდა ცნობები: „მოხვეე იცეკვებს ხანჯლებით“; „სალამო დაბოლოვდება ლექურით“; „ცეკვა ლექური და ჩეჩნური – ცეკვავს ა. მოხვეე“...

თითქმის კარიერის დასაწყისშივე, ჯამაგირთან ერთად, სანდროს „ნახევარი ბენეფისი“ დაუნიშნეს, მაგრამ ეს საკმაოდ მცირე თანხა იყო. „არაფერს ვიტყვი მის ცეკვაზე, ამაზე ბევრი თქმულა და მეც მოკლედ აღვნიშნავ: სანდრო აქ შეუდარებელი იყო“, – იგონებდა მაკო საფაროვა (საფაროვა 1947: 129). ტასო აბაშიძე ასე აფასებდა: „თვითონ ხომ იშვიათი მოცეკვავე იყო. ამაში მას ხელს უწყობდა ახოვანი, მოქნილი ტანი და ლამაზი გარეგნობა“ (აბაშიძე 1948: 4). მიუხედავად ასეთი ერთსულოვანი აღიარებისა და საყოველთაო მონონებისა, უბადლო მოცეკვავის სახელიც არ შეარჩინეს. თავად დანაწილებით ამბობდა: **„ლიტერატურაში ათასჯერ გაუკიცხავთ ჩემი სცენაზედ თამაში, პიესები, მოთხრობები, ლექურიც კი სალაპარაკოდ გაუხდიათ“** (ყაზბეგი 1950: 115). როსტომ ჩხეიძე წერს: „მისი ცეკვის ხელოვნება მაინც არავის გაუხდია საეჭვო... ელისაბედ ყაზბეგის გარდა“ (ჩხეიძე 2005: 210). თუმცა, მხოლოდ ელ. ყაზბეგი არ ფიქრობდა ასე. მაგალითად: ი. კავთელი (ჯაჯანაშვილი) მის ცეკვას „ტლინკებს“ უწოდებდა (თეატრი, №5, 8 თებერვალი, 1886).

რა თქმა უნდა, ამ გადასახედიდან ძნელია შეაფასო ყაზბეგის სამსახიობო მონაცემები, მისი არტისტული ნიჭი მაშინ, როდესაც არ იცნობდი, არ გინახავს სცენა-

ზე, არ გსმენია მისი ხმა, არ არსებობს არათუ ვიდეო და აუდიო ჩანაწერი, სურათიც კი რომელიმე სპექტაკლიდან, რომ შეგექმნეს ნარმოდგენა სცენურ გარემოსა და ატმოსფეროზე, შეძლო სპექტაკლის გარეგნული პარტიტურის ანალიზი, ისაუბრო მსახიობის პლასტიკაზე, მისი გმირის ხასიათზე თუნდაც იმ შეჩერებული წამით, ფოტოსურათი რომ ინახავს. სცენური სივრცე გულისხმობს, მოიაზრებს თავის ანტიპოდს – რეალურ სივრცეს, რეალურ სამყაროს. რეალობისგან გაქცევა ან მისი დათმობა ექსისტენციულ პრობლემებს უკავშირდება. თამაში ხშირად არის თვითგადარჩენა, შინმყოფობა, საკუთარი ექსისტენციის გათავისუფლება ამაოების მარნუხისაგან. უდავოდ, ამასაც ესწრაფვოდა ყაზბეგი თავისი გახელებული ჟინით, ასე რომ იწევდა სცენისკენ. ზოგადად, მსახიობობა, ანუ თამაშის ხელოვნება, არის ვნება და სიყვარული, დაუსრულებელი ლტოლვა თავისუფლებისაკენ, შესაბამისად, მუდმივი მღელვარება, შფოთი, დინამიკა და ძიება. სწორედ, ასეთ თეატრალურ ვნებასა და გზნებაში გაატარა მოხვედრე თავისი სამსახიობო კარიერა. რაც შეეხება კრიტიკასა და ანტიკრიტიკას, ერთი რამ ადვილად საგრძნობია: იმ როლებს (ძირითად, მთარშეიყე მამაკაცებს, მოგვიანებით მოხუცებსა და გლეხკაცებს), რომლებსაც კარგად ირგებდა ყაზბეგი, კრიტიკა თითქმის ერთხმად აღიარებდა, მაგრამ სხვა ამპლუაში მისი გარდასახვა, როლის გააზრება, პლასტიკა და ინტონაცია არათუ ახლოს არ იყო როლთან, არამედ, ზოგადად, ხელს უშლიდა სპექტაკლს და საკმაოდ გამაღიზიანებლად აღიქმებოდა რეცენზენტთათვის.

რა ნიშან-თვისებებით შეიძლება შეფასდეს მსახიობის ნიჭიერება და რომელს ვერ აკმაყოფილებდა ალ. ყაზბეგი?! მას ჰქონდა კარგი ფაქტურა, შესაშური გარეგნობა, უკრავდა ფორტეპიანოსა და სალამურზე – ე.ი. იყო მუსიკალური; კარგად იცვამდა და ფლობდა საკუთარ სხეულს – ცეკვავდა უნაკლოდ – ე. ი. იყო პლასტიკური. მამასა-დამე, გარეგნობა, მუსიკალობაც და პლასტიკაც ხელს უწყობდა „სამსახიობო კარიერაში“. თუმცა, დაუნუნეს ხმაც და მიხვრა-მოხვრაც (მაგ., ი. მეუნარგია), ზოგჯერ – ცეკვაც. ბედის ნებიერა ერთ დროს დიდი მექალთანე იყო, ამიტომ იმას, რაც მის ნატურაში იდო, კარგად, დამაჯერებლად თამაშობდა (მთარშეიყე მამაკაცებს), სხვა როლების მიღება კრიტიკას გაუჭირდა. ნარმოსახულ სიტუაციაში ბუნებრივად ქცევა განსაკუთრებული თვისებაა – წმინდად აქტიორული. როგორც ჩანს, ყაზბეგის თამაშს ეს დამაჯერებლობა აკლდა. შესაბამისად, მის მიერ სათამაშო როლების ხასიათებიც სქემებსა და კონტურებში იკვეთებოდა. ამას ხელს უწყობდა ძველი თეატრისათვის დამახასიათებელი ზედაპირულობა და სპექტაკლის ნაუცბათევი, ნაჩქარევი მომზადება. მართალია, ყაზბეგი არ იყო მორცხვი მსახიობი, მაგრამ თავისუფალმა ინტერპრეტაციებმა როლის გარეგნული ესკიზი უფრო შექმნეს, ვიდრე თუნდაც ხასიათისა. მისი როლში გარდასახვა ტრაფარეტული, ილუსტრაციული და ფრაგმენტული აღმოჩნდა.

კრიტიკოსთა მხრიდან ხშირად გაისმოდა დაუმსახურებელი, წრეგადასული, არაეთიკური შეფასებებიც, მაგრამ მთლიან ფონს ეს ვერ შეცვლიდა. ყაზბეგი მაინც საშუალო ნიჭის მსახიობად შემორჩა ქართულ თეატრს. რასაც კარგად ართმევდა თავს, იმას არავინ უკარგავდა, მაგრამ არც აკაკი წერეთელს (იხ. თუნდაც მისი ნაკვესი ყაზბეგზე, როგორც მსახიობზე, გაზ. „ივერიაში“ (№39, 1886), არც დავით კლდიაშ-

ვილსა და არც ზაქარია ჭიჭინაძეს... სხვა რამ ნამდვილად არ ამოძრავებდათ, როცა ნერდნენ, რომ სუსტი მსახიობი იყო. თუმცა, რატომ უნდა ყოფილიყო დიდი მსახიობი?! განა მას ამის პრეტენზია ჰქონდა?!

2014 წელს გამოცემულ „ქართული დრამატურგიის ისტორიაში“ ვკითხულობთ: „100-მდე როლი ითამაშა (ყაზბეგმა – ს.მ.), მაგრამ ქართული თეატრის ისტორიაში იგი დარჩა როგორც „ქართულის“, „ლეკურისა“ და „ხანჯლურის“ უბადლო შემსრულებელი (მუმლაძე... 2014: 239). ბუნებრივია, ამ შეფასების საწინააღმდეგო არაფერი გვაქვს, ოღონდ ის რამდენიმე უზუსტობას მაინც შეიცავს: ყაზბეგი ასამდე როლს ვერ ითამაშებდა. მისი სასცენო მოღვაწეობის მკვლევარი ალ. ბურთიკაშვილი თავის მონოგრაფიაში „ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე“ მეცნიერული კეთლსინდისიერებითა და დიდი სიყვარულით საუბრობს მწერლის შესახებ, სრულად აღწეს-ხავს ქართულ პრესაში მიმოფანტულ მასალებს მისი სამსახიობო მოღვაწეობის შესახებ და წიგნის ბოლოს დაურთავს ა. მოხევის სცენაზე ნათამაშევ როლთა არასრულსიას (ბურთიკაშვილი 1955: 116-117; გაზეთ „დროებაში“ გამოქვეყნებული ცნობების მიხედვით, ალ. ყაზბეგის ნათამაშევ როლთა სიას აღადგენს მ. სონლულაშვილიც (იხ. სონლულაშვილი 2001: 20-22). აქ მას მოძიებული აქვს მხოლოდ 46 როლი. თანაც, მკვლევარმა თავმდაბლობა გამოიჩინა და სიას არასრული უწოდა, ალბათ, იმ იმედით, ვაითუ, გამომრჩა რომელიმე როლი და მომავალმა თაობამ მიუმატოს ამ ჩამონათვალსო. სერგო გერსამია მიიჩნევს, რომ „ყაზბეგს 40 სხვადასხვა ხასიათის როლი აქვს შესრულებული“ (გერსამია 1948: 3). რაზე დაყრდნობით აცხადებს დ. მუმლაძე, რომ ასამდე როლი ითამაშა ყაზბეგმა – სრულიად ბუნდოვანია<sup>1</sup>. გარდა ამისა, აქ ჩამოთვლილ ცეკვებს შორის დ. მუმლაძეს მითითებული აქვს „ქართულიც“. ყაზბეგის თანამედროვეები და იმდროინდელი პრესაც საუბრობდა „ლეკურისა“, „ჩიჩნურისა“ და „ხანჯლურის“ შესახებ, რომელთაც გასაოცარი პლასტიკითა და თავდავიწყებამდე მისული აღმაფრენით ასრულებდა მოხევე. ყველა გამოყოფდა მის დაუფინყარ ხანჯლურს. ბუნდოვანია, რომელ ცეკვა „ქართულს“ გულისხმობს მკვლევარი (მსგავსი რამ იმ პერიოდის პრესაში მითითებული არ არის) ან როგორია ამ ცეკვის დრამატურგია, ისიც ხანჯლებით სრულდებოდა?! როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, „ქართული“ ჩვენს დრომდე მოღწეული სატრფიალო, საარშიყო, რომანტიკული ხასიათის წყვილთა ცეკვაა. ასევე, სრულიად გაუგებარია, რომელ ფაქტობრივ მასალაზე დაყრდნობით აცხადებს გაზეთ „24 საათში – ჭეიქენდ“ ე. მახარაშვილი, თითქოს: „მან

<sup>1</sup> საქმე ისაა, რომ ალ. ყაზბეგი ქართულ სცენაზე, ფაქტობრივად, 1887 წლის ჩათვლით იდგა. თანაც, ლექსების გარდა, უკვე აღარაფერს წერდა, უფრო სწორედ, ვეღარ წერდა (ამიტომაც მრავლად აქვს დაუმთავრებელი მოთხრობები თუ პიესები), თუმცა „სცენას ისევ ემსახურებოდა, თამაშობდა როლებს, კითხულობდა კუპლეტებს და ცეკვავდა ლეკურს“ (კარიჭაშვილი 1905: XXVII). მისი ერთ-ერთი ბოლო როლია ედმუნდი „მეფე ლირში“. 1887 წელს მონაწილეობს ქუთაისში გამართულ „არსენასა“ და შილერის „ავაზაკნის“ წარმოდგენებში, ამავე წელს იმ კომისიის წევრია, რომელიც დიმიტრი ყიფიანის დასაფლავების დღის სამგლოვიარო პროცესს ხელმძღვანელობს. ვ. ბარნოვი იხსენებს, რომ 1888 წ. ზაფხულში თელავში იყო და „სულ ლექსებსა სწერდა და ბევრი ჰქონდა დანერვილი“. შემდეგ ყაზბეგის ჯანმრთელობა ნელ-ნელა შეირყა (იხ. ლლონტი 1996: 160-178). თავადაც უკვე ხან ბათუმში ცხოვრობდა (1886 წ.), ხან – ქუთაისში (1887 წ.) და ხანაც – თელავში (1888 წ.). სხვათა შორის, ვალერიან გუნია 1889 წელს წერდა, რომ „წამება ქეთევან დედოფლისა“ (1883 წ.) იყო ბოლო პიესა, რომლის შემდეგაც „ყაზბეგს არაფერი დაუწერია და მეტად სამწუხარო იქნება, რომ ამით გაათავოს თავისი შრომა ეროვნული სცენისთვის, რომელიც მას ისე გულწრფელად და ძლიერ უყვარს“ (გუნია 1889: 84).

(ყაზბეგმა – ს.მ.) 70-მდე როლი შეასრულა და საკმაოდ კარგ მსახიობადაც ითვლებოდა“ (მახარაშვილი 2009: 7).

მეცხრამეტე საუკუნის 80-იანი წლების ქართული პრესის მიხედვით შესაძლებელია აღდგენა ალექსანდრე ყაზბეგის აქტივობისა ქართულ თეატრში. გამოკრებილი მასალების შედეგად ასეთ სურათს ვიღებთ (მასალას დავალაგებთ წლების მიხედვით):

**1874 წ.**

მონაწილეობდა სცენისმოყვარეთა სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“, ითამაშა კვარტალნის როლი (ზ. ჭიჭინაძის ცნობით).

**1880 წ.**

13 მაისი – დებიუტი პროფესიულ სცენაზე – ითამაშა საკუთარ პიესაში „ერთი უბედურთაგანი“;

ითამაშა აკაკის „კუდურ ხანუმში“;

გიორგი ერისთავის „ძუნწში“;

სპექტაკლში „კეთილი და უმანკო ანგელოზი“;

„ორლანო და ლეკვის წარმოდგენაში“;

გ. ერისთავის „თილისმით მოარშიყეში“;

მოლიერის „ეჭვით ავადმყოფში“;

სპექტაკლებში: „აი, როგორი უნდა პრისტავი“ და „სუსტი მხარე“.

**1881 წ.**

1-ლ თბერვალს გაიმართა ყაზბეგის ბენეფისი. ითამაშა „არსენაში“, პირველად ამ დღეს ითამაშა „ჩეჩნური“ ნ. ხეიძესთან ერთად;

ითამაშა „აღმზრდელებში“; „ყველაფერი ბედზედ არის“.

ბათუმში ითამაშა „იჭვიანში“, „ბიძიასთან გახუმრებასა“ და „თამარ ბატონიშვილში“.

**1882 წ.**

ითამაშა „არსენაში“; „დილა ქორწილის შემდეგ“.

3 აპრილს „ლეკურს“ ითამაშებენ ა. მოხევე და ქ. ანდრონიკოვისა.

6 აგვისტოს ფოთში ითამაშებს დ. ერისთავის „სამშობლოში“.

**1883 წ.**

1-ლ თებერვალს მონაწილეობს სპექტაკლში ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“;

მისი თაოსნობით წამოადგენენ ცოცხალ სურათებს „ვეფხისტყაოსნიდან“ და სცენებს „ქეთევან დედოფლის წამებიდან“;

აპრილში მოხევის სასარგებლოდ იმართება საღამო;

ბათუმში ითამაშებს დ. ერისთავის „სამშობლოში“.

ივლის-აგვისტოში წარმოდგენებს მართავენ იმერეთის სოფლებში;

„ცხოვრების თანამგზავრში“ შეასრულა გიორგის როლი;

ითამაშა „აღმზრდელებში“, „დილა ქორწილის შემდეგ“ და გამოცდა ნიშნობის წინა დღით“.

**1884 წ.**

12 იანვარს გაიმართა ბენეფისი, ითამაშა „თამარ ბატონიშვილის“ მეოთხე მოქმედებაში, „აღმზრდელებსა“ და „ცუღლუტში“;



აპრილში გამართავს კონცერტს, რომელზეც აკაკი წაიკითხავს „თორნიკე ერისთავს“, მეორე მოქმედება დაეთმო „ცოცხალ სურათებს ჩვენი ისტორიული ცხოვრებიდან“.

ბათუმში (აპრილი) ითამაშებს კომედია „საძაგელში“.

#### **1885 წ.**

გაიმართა ბენეფისი მოხვევისა, წარმოადგინეს „ბნელ ოთახში“ და ბაიყუში“ ცაგარელისა;

ითამაშა „არსენაში“.

#### **1886 წ.**

1-ლ იანვარს გაიმართა ბენეფისი, ითამაშა „დროებით სიყვარულსა“ და „ნუთის საცოლეში“;

ედმუნდის როლი შეასრულა „მეფე ლირში“;

ითამაშა „პარიჟელ ბიჭში“; „ოინბაზში“; თამარ ბატონიშვილში“; „არსენაში“ და „რეგენი საქმეს წაახდენს“.

3 აპრილს გაიმართა სალიტერატურო საღამო. წარმოადგინეს „დილა ქორნილის შემდეგ“, სცენა „არსენადან“ (არსენა და სირაჯი) და „ცხოველი სურათები მოჩხუბარიძის ახალი დრამიდგან“.

ითამაშა „ალმზრდელებში“.

27 მაისს ითამაშა „არსენაში“, ამავე საღამოს მე-2 განყოფილებაში – დივერტის-მენტში ყაზბეგთან ერთად მონაწილეობს ვაჟა-ფშაველაც.

ითამაშა სპექტაკლებში: „მონასტრის ზღუდეთა შორის“; „პეპო“ და „მათიკო“.

#### **1887 წ.**

თებერვალში მონაწილეობს ქუთაისში გამართულ წარმოდგენებში: „არსენა“ და შილერის „ავაზაკნი“;

21 აპრილს ითამაშა სპექტაკლში „ქოროლი“;

ავგისტო-სექტემბერში თელავში თამაშობს წარმოდგენებში, კითხულობს ლექსებს.

#### **1888 წ.**

გაზეთი ივერია წერს, რომ „ხუთშაბათს, 7 აპრილს, ქართული თეატრის არტისტი ა. მ. მოხევე გაჰმართავს სალიტერატურო საღამოს“ (ივერია, №74, 1888) – ესაა პრესაში გამოქვეყნებული ბოლო ცნობა მისი, როგორც მსახიობის შესახებ.

ალექსანდრე ყაზბეგის სასცენო მოღვაწეობაში უნდა გამოიყოს **მხატვრული კითხვაც**. როგორც ცნობილია, იგი სცენიდან კითხულობდა საკუთარ ლექსებსაც: „გუთნის დედას“, „გაჟნდი და უნდა ვიცოცხლო“, „გულის პასუხი“. მის ხელნაწერებში დაცულია რვეულები:

ა) „ლექსები წაკითხული სცენიდგან ქართული დრამატული დასის წევრის ა.მ.მოჩხუბარიძისაგან“;

ბ) რჩეული ლექსები სხვადასხვა მწერლებისა სცენიდგან წაკითხულნი ქართულის დრამატულის დასის არტისტისაგან, ა.მ. მოხევისაგან, 18-87;

გ) ლექსთა კრება სცენიდგან კითხულნი ა. მ. მოჩხუბარიძისაგან. გამოცემა ქართულ მწიგნობრობის მოყვარულთაგან, 1887, თბილისი.

ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ კითხულობდა ბაჩანას „სიმღერას“ და „ქართველი ქალის ტირილს“; ილია ჭავჭავაძის „გუთნისდედას“; რაფიელ ერისთვის „სამშობლო ხევსურისას“; აკაკის ლექსს „არ მომკვდარა“; ი. დავითაშვილის „მუშა ვარ და კიდევ ვიცი“; „სახალხო საარშვიო ლექსებს“; „სავაჟკაცო სახალხო ლექსებსა“ და ხალხურ ლექსს „აღზდექ, გმირთ გმირო, ნუ გძინავს“ (გოზალიშვილი 1960: 125). 1887 წლის სექტემბერ-ოქტომბერში ყაზბეგი თაოსნობდა და რეჟისორობდა ი. დავითაშვილისადმი მიძღვნილ საღამოს. არქივში დაცული აფიშის მიხედვით, მას უნდა წაეკითხა დავითაშვილის „მუშა ვარ“, რ. ერისთავის „გოგოს ჭირიმე“ და ერთი-საკუთარი ლექსი „გავჩნდი და უნდა ვიცხოვრო“. მართალია, აფიშები დაიბეჭდა, მაგრამ ყაზბეგს ამ საღამოში მონაწილეობა აღარ მიუღია.

როგორც ჩანს, „ა. მოხვევ არ იყო ურიგო დეკლამატორი, ამას ის ფაქტი ამოწმებს, რომ მას ხშირად იწვევდნენ და ლექსებს აკითხებდნენ“ (ბურთიკაშვილი 1955: 82). იოსებ გრიშაშვილი იგონებს: „სცენაზე ყაზბეგი დეკლამატორობდა კიდევ. არ გამართულა ისეთი საქველმოქმედო საღამო, სადაც ალ. ყაზბეგი არ ყოფილიყოს გამოცხადებული ან როგორც მოცეკვავე, ან – როგორც დეკლამატორი“ (გრიშაშვილი 1960: 60). განსაკუთრებული სიყვარულითა და გატაცებით თურმე თავის „გუთნისდედას“ კითხულობდა. დარბაზში გაისმოდა მგზნებარე მკითხველის სიტყვები:

**უღელო, აპა, კისერი  
მე გაგწევ ძალის ძალზედა,  
სულს დავლევ, მაგრამ შევაგდებ  
გუთანსა თავის კვალზედა.**

„დროების“ 1880 წლის 6 დეკემბრის ნომერში ილია ჭყონია წერდა: „ეს მეორედ არის, რაც ეს მოთამაშე (ყაზბეგი – ს.მ.) კითხულობს ლექსს და ორჯერვე ხელოვნური დეკლამაციით წაიკითხა“. რეცენზენტი აქვე აღნიშნავს, რომ მოხვევე უმთავრეს ყურადღებას რითმებსა და მის გარკვეულად გამოთქმას აქცევს და ამით კი ლექსის აზრი იჩრდილებო. ყაზბეგი ბუნებით უთავბოლო რომანტიკოსი იყო და, არაა გასაკვირი, თუ მის დეკლამაციაში სჭარბობდა წამღერებითი ინტონაცია, ამაღლებული ტონი, პათოსი, რომელიც ხელს უშლიდა აზრის მიტანას მსმენელამდე. სხვათა შორის, მხატვრული კითხვის პროცესში აზროვნებისა და ემოციის სინთეზი პირველმა უშანგი ჩხეიძემ, შემდეგ სერგო ზაქარიაძემ შეძლო (ზაქარიაძის მიერ დანყებული „რეფორმა“ ლექსის კითხვისა ახალ სიმალლეზე აიყვანეს ზინაიდა კვერენჩილაძემ და გურამ საღარაძემ). ისიც უნდა ითქვას, რომ აზრს მოკლებული კითხვის მანერა, რაღაც ილუსტრაციული, მონოტონური მუსიკალური ნახაზი დღემდეა შემორჩენილი ლექსის მკითხველთა შორის და ეს ადვილად საგრძნობია ნებისმიერი პოეტისა თუ ასე მომრავლებული ფსევდოპოეტების ინტონაციებში.

მიუხედავად წინააღმდეგობრივი შეფასებებისა, მიუხედავად იმისა, რომ ალ. ყაზბეგს კარგ მსახიობად არ მიიჩნევდნენ, თვითონ მოხეური სიჯიუტითა და შეუვალი პრინციპულობით ემსახურებოდა ქართულ სცენას, „იგი თავისი დაუდევარი და მუდამ მაძიებელი სულის სიმშვიდეს თითქოს სცენაზე ჰპოვებდა“ (მახარაძე 1955: 77).

თავად ასეთ შეფასებას აძლევდა სცენის მიმართ „მიჯნურობას“: „მე კი თეატრში სამსახურს ისე ვუყურებ, როგორც ერთს მამულიშვილურს საქმეს. წმინდა საკურთხეველია. აქტიორები განათლების გავრცელების და გონების გახსნის პიონერები არიან. იცი, რა ხალხმა მოიყარა თავი ქართულ თეატრში?! ჩვენ ისე ვუყურებთ სცენას, როგორც სამშობლოს სამსახურს, მეტიმეტად სჭირდება ჩვენს ქვეყანას, დედაენის შესაფერებლად და სათაყვანებლად, ხალხის ცხოვრების შესასწავლად და გამოსაჩინად. ამიტომ დავუდექი გვერდით! სანამ ცოცხალი ვარ, სიტყვით თუ კალმით, უნდა ვემსახურო ჩემს ხალხს, ისიც კმარა, როცა აღარ ვიქნები და ვედარაფრით შევეწევი“.

ალ. ყაზბეგის გახელებული სიყვარული თეატრის მიმართ დაიწყო გაცილებით ადრე, ვიდრე ის სცენაზე დადგებოდა – ეს იყო დრამატურგიული წვისა და შთაგონების დასაწყისი, ჯერ კიდევ სიყმაწვილის ასაკი, 1862–63 წწ. ცნობილია, რომ 14 წლის სანდროს დაუნერია სცენები კომედია „აღმზრდელებიდან“<sup>1</sup>. როგორც თვითონ მოგვითხრობს: „14 წლისა ვიყავ და თითქმის ძლივსლა ვბლაჯინდი, როდესაც პირველად დავეწერე სცენები „აღმზრდელებიდან“ (ყაზბეგი 1950: 174), შემდეგ ეს პიესა, თითქოს მშობლების მითითებით, იღია ჭავჭავაძისთვის უჩვენებია<sup>2</sup>. ელისაბედ ყაზბეგი იგონებს, რა აჟიოტაჟი გამოიწვია მისმა პიესამ ოჯახში, როგორი შეურაცხყოფილი დარჩნენ მშობლები. დედამისს უთქვამს: „ვაი, ჩვენი ბრალი, რომ შენი სასაცილონიც გავხდით. რაც შეეძელით, არას ვიშურებდით... ეგ არის, შენმა მზემ, თუ ჩვენ სასაცილოთ გაგვაკეთე, ქვეყანა მოგიწონებს“ (ყაზბეგი 1988: 79). რა თქმა უნდა, ყაზბეგის პირველი დრამატურგიული მცდელობა იყო წმინდა წყლის პროტესტი, „თავისებური ამბოხი“ (რ. ჩხეიძე) იმის გამო, რის შესახებაც მერე თავის ძიძას, ნინოს, მისწერა: **„ბავშვობაში მივლიდნენ ისე, როგორც – მეფის შვილს, მანებიერებდნენ უკანასკნელ გარყვნილებამდინ, მასწავლიდნენ შურს, ამპარტავნობას, სიძულვილს“** (ყაზბეგი 1950: 209). მან ადრიდანვე გააცნობიერა აღზრდაში ფსევდოლიბერალიზმის დამლუპველობა და სტრესად ექცა ბავშვობისდროინდელი მოგონებანი. შესაძლებელია ითქვას, რომ მთელი მისი შემოქმედებაც (არამხოლოდ დრამატურგიული) პროტესტისაგან იყო შობილი და უმაღლეს ჰუმანიზმთან წილნაყარი.

ალექსანდრე ყაზბეგს კარგად ესმოდა ქართული თეატრის ისტორიული მნიშვნელობა, გააზრებული ჰქონდა ის მისია, რომელიც მას ეკისრებოდა იმ ბნელ დროში, როცა ეროვნულის ნასახიც არსად კიაფობდა. ამის გარდა, მისთვის თეატრი იყო „სარკე ჩვენი ცხოვრებისა... საშუალება კაცის გონების მოძრაობაში მოყვანისა... მკაცრი გამკიცხველი ბოროტებისა, დამყვავებელი მშობელი კეთილისა. თეატრი არის მსაჯული ყოვლად ძლიერი და წმინდა“ (ყაზბეგი 1950: 164).

ალ. ყაზბეგი თეატრს უყურებდა, როგორც ეროვნულ საქმეს, „საქვეყნო სამსახურს“, ამიტომაც იყო ასე გულანთებული, ასე დაუღალავად მსახური კალმით თუ სა-

1 ამაზე უფრო ადრე, 12 წლის ასაკში, ჟურნალ „ცისკარში“ ყაზბეგმა დაბეჭდა ლექსი „ნანა, მიხილ გიორგის ძე ყაზბეგზე“ (ცისკარი №12, 1861: 323).

2 ეს ინფორმაცია არ დასტურდება არც ერთი წყაროს მიხედვით. ჯერ ერთი, თავად ყაზბეგი ამას აუცილებლად გვამცნობდა. გარდა ამისა, იღია ჭავჭავაძისა და ალექსანდრე ყაზბეგის ურთიერთობათა შესახებ არსებულ წერილებში მსგავსი ფაქტი მოყვანილი არაის აქეს. შესაძლოა ითქვას, რომ მორიგ მითთან გვაქვს საქმე. სულ პირველად ასეთი ცნობა დავით კარიჭაშვილთან გვხვდება: **„ბატონის ალექსანდრე სავანელის მონობით... იღია ჭავჭავაძემ გვიამბო, ყაზბეგი იქნებოდა თხუთმეტის წლისა, რომ დანერა ერთი კომედია და მაჩვენა მეო“** (კარიჭაშვილი 1905: XXIII).

კუთარი არსებით: **„თეატრი, ნაციონალური თეატრი, საერო საქმეა, საერო სინწინდე და, ვინც მას შეეხება უწმინდურად, ის ღალატობს თეატრთან ერთად თავის ხალხს“** (ყაზბეგი 1950: 164-165). რადგან სცენა „საზოგადოების შეხედულებისა და გონების გამხსნელ ერთი საშუალებად“ მიაჩნდა, ბუნებრივია, ვერ შეეგუებოდა ამ სცენიდან მშობლიური ენის შებლაღვის ოდნავ გამოკრთომასაც კი. ამიტომაც ილაშქრებდა თეატრში ყოველგვარი ჟარგონის წინააღმდეგ და ენის სინწინდის დაცვას მოითხოვდა: „მომეტებული წილი მწერლებისაც კი მისი მოცადინენი არიან, რომ სცენის ეფექტი მოახდინონ ზურნით, კინტოების ქეიფით, კინტოების თამაშობით და დამახინჯებული ქართული სიტყვებით“ (ყაზბეგი 1950: 107). ამასთანავე, ქართული თეატრი მას ერის საკუთრებად, ხალხის ნაწილად მიაჩნდა, ღრმად სჯეროდა და სწამდა მისი უძლეველობისა: „ქართულ თეატრს უდგას ისეთი მაგარი ბურჯი, რომლის შერყევა არავითარ ძალას აღარ შეუძლია. ეს ურყევი ბურჯი არის თეატრისადმი მთელი ქართველი ხალხის მხარდაჭერა“.

აღ. ყაზბეგს ვერავინ გადააფიქრებინებდა იმ აზრს, რომ რამე ძალას შეეძლო თეატრალური ცხოვრების სიკვდილი: „ხალხმა ჩასჭიდა ხელი ქართულ თეატრს და მას არავის დაუთმობსო... ჩვენი თეატრი ისეთ მაგარ საძირკველზედ არის აშენებული, ისეთი მაგარი ბურჯები უდგას, რომ ამისი კეთილდღეობა ყველა იმისათვის გამოაშკარავებულია, ვინც ძალად თვალების დახუჭვას არ მოინდომებს. ეს საძირკველი, ეს ბურჯები არის ხალხის მოთხოვნილება, რომელმაც დაინახა, გაიგო და მაგრა ხელი მოჰკიდა თავის საჭიროების, მოთხოვნილების აღმასრულებელ საგანს. ქართული თეატრის საქმის შეყენება კიდევ შეიძლება, მაგრამ ძირიანად ამოგდება, სამუდამოდ აღმოფხვრა კი აღარა“ (დროება, №299, 1881).

მე-19 საუკუნის ბოლოდან უკვე თეატრის მნიშვნელობა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ნელ-ნელა გამოიკვეთა. მართალია, დიდი წინააღმდეგობებით, დაბრკოლებებით უხდებოდათ გზის გაკაფვა, მაგრამ შედეგი მაინც საგრძნობი იყო. თამაშის ხელოვნების მთავარ სპეციფიკურ ნიშანს ყაზბეგი მოქმედებაში ხედავდა. ლიტერატურულ ნაწარმოებს სცენაზე ახალი სიცოცხლე უნდა შეეძინა, სცენურ სივრცეში ის უნდა გაცოცხლებულიყო მაყურებლის თვალწინ, ამიტომაც წერდა: „რომელი წიგნი აგრძნობინებს ხალხს ისე, როგორც გაცოცხლებული სურათი სცენაზედ, სადაც ყოველი ეპიზოდი იხატება“ (ყაზბეგი 1950: 101).

აღ. ყაზბეგის უამრავი ეპიგრამა მსახიობებზეა დაწერილი: ვის აღარ შეხვდებით მათში: ბაბო ავალიშვილს, ნატო გაბუნას, ასიკო ცაგარელსა თუ ლადო მესხიშვილს... მანამდე ასეთი თავგამოდებით არავის დაუცავს მსახიობი. გააფთრებული იდგა მსახიობის ხელოვნების სადარაჯოზე და ნებისმიერ შემოტევას, რომელიც მიმართული იყო მსახიობის წინააღმდეგ, „ხმალამონვდილი“ იგერიებდა. მის რეპლიკებსა თუ წერილებში იკვეთება ბევრი პრობლემა, რომლებიც ნათლად წარმოაჩენს სათეატრო ცხოვრების კრიზისის მიზეზებს.

ყაზბეგი ქართული თეატრის ისტორიაში სრულიად გამორჩეულია იმითაც, რომ მან პირველმა დაარღვია დაუნერეღი კანონი და **თეატრის კრიტიკოსები ამხილა უფიცობასა და არაკომპეტენტურობაში**. ალბათ, ეს პოლემიკა რომ არ შემონახულიყო, ბევრი რამ ბუნდოვანი იქნებოდა არა მხოლოდ მისი ბიოგრაფიიდან, არამედ

ქართული თეატრის ისტორიისთვისაც. თავის წერილებში ყაზბეგმა გაილაშქრა კრიტიკოსების ტენდენციურობის წინააღმდეგ, მაგალითად: ერთი რეცენზენტი ენას უწუნებდა: „ქალაქში თამაშობა“ რა ქართულიაო?! ყაზბეგის საპასუხო წერილიდან ირკვევა, რომ არათუ მსგავსი რამ, საერთოდაც, მის პიესაში „არ არის ხსენებული არც სათამაშო და არც საწერი ქალაქი“ (ყაზბეგი 1950: 104). გაზეთის ფურცლებიდან კრიტიკა ხშირად სცდებოდა ეთიკის საზღვრებს. ილია ხონელი, რომლისთვისაც „ვითომ არტისტი“ იყო, რომელმაც მხოლოდ პრასა-ნიახურის გვირგვინი მოიპოვა სცენაზე, მაყურებელს მოუწოდებდა და აქებებდა კიდეც, მკვდარი კატები დაეშინა ყაზბეგისთვის. ბუნებრივია, ასეთ გამოხდომებზე მწვავე რეაქცია ექნებოდა მოჩუბარძეს: „ამ უკანასკნელს დროში მეტად ენა წაიგრძელეს სხვადასხვა ახალ-ახალმა რეცენზენტებმა და, არ ვიცი, ვის სასარგებლოთ. ყოველი ღონისძიებითა ცდილობენ პერიოდულის ლანძვით გული გაუგრილონ ქართველ საზოგადოებას ჩვენს თეატრზე“ (დროება, 1881, №199). მისი ეს პათოსი ქართული თეატრის მომავალზე ზრუნვით იყო შთაგონებული, რომ „ორღობის კრიტიკოსებსა და ვაი-რეცენზენტებს“, რომლებსაც ყაზბეგი საქმის უცოდინრებს უწოდებდა, ხელი არ შეეწყობოთ თეატრის მიმართ საზოგადოებრივი ინტერესის შენელებაში: „თეატრს, როგორც საზოგადოდ ყოველ ქართულს საქმეს, თავისი მტრები ჰყავს და აი ეს მტრები სარგებლობენ იმ მოუაზრებელი რეცენზენტების სიტყვებით. წამოავლებენ ხელს, მაგალითად, ბატონ „ქართული სცენისმოყვარის“ წერილის მსგავს სტატიებს, დაათრევენ იმას, როგორც კატა თავის კნუტებს და ყოველის ღონისძიებითა ცდილობენ გაავრცელონ საზოგადოებაში აზრი, როგორც ქართული თეატრის, ისე ქართული ენის საქმის შეუძლებლობაზე“ (დროება, №199, 1881).

აღ. ყაზბეგი თეატრის შმაგი მიჯნური იყო, თავდავიწყებამდე გატაცებული მსახიობის პროფესიით. მისთვის თამაში სიცოცხლის სქემში, ცხოვრების სიტყვაში ყოფიერების თანმხლები ფაქტორი იყო, სულის მოთხოვნილება. ზუსტად ესმოდა თამაშის ხელოვნების სპეციფიკაც, რომ მთავარია ქმედებაში სიტყვის, აზრის, ხასიათის დაბადება. ამდენად, მსახიობის დანიშნულებასაც უმაღლეს შეფასებას აძლევდა: „აქტიორი გამაცოცხლებელია იმ უმაღლესი აზრებისა, რომლებიც წარმოთქმული და მოაზრებულია ნიჭიერი ადამიანებისაგან“ (ყაზბეგი 1950: 101). აღ. ყაზბეგს თეატრის უმთავრეს მისიად ის მიაჩნდა, რაც ყველაზე უფრო ახლო და მტკივნეული იყო მისთვის, როგორც დიდი ბელეტრისტიკისთვის, რომ თეატრი ყველაზე უკეთ „თანაშემწეობს დედა-ენის აღდგენას“ და ამ საქმეში განუზომელია მსახიობის წვლილი. ერთ თავის წერილში გულანთებული წერდა იმ ფანატიკური სიყვარულის შესახებ, რომელიც მსახიობს გააჩნია თავისი საქმის მიმართ: „ვერ გაუგიათ, რომ ჩვენ აქტიორებს სასყიდლისათვის კი არ მიუღიათ თავიანთ თავზე თეატრის საქმე, არამედ ემსახურებიან იმას, იმიტომ, რომ მართლა უყვართ თეატრი, იმიტომ, რომ თეატრზედა აქვთ იმედი, რომელიც ყველაზე უკეთ თანაშემწეობს დედაენის აღდგენას. თუ ეს ამაღლებული აზრები არ აკმაყოფილებდეს ჩვენ აქტიორებს, მაშინ ექვს თუმნად თვეში რომელი სულელი დაადგებოდა იმისთანა ძნელსა და მოსაწყენ საქმეს, როგორც როლების ზეპირობა?“ (ყაზბეგი 1950: 106).

„ძნელად თუ მოიძებნება იმისთანა მწერალი, რომელსაც ამდენი სიკეთე მიუძღვოდეს იმ შავზნელ დროში და ასე განწირული, სიმწარნაჭამი ჩასულიყოს სამარეში“ – წერდა იოსებ გრიშაშვილი ალექსანდრე ყაზბეგის შესახებ (გრიშაშვილი 1960: 65). მართლაც, სცენა მისი „დაუძლეველი სიყვარული“ (მუმლაძე... 2014: 239) იყო. ისიც მართლია, რომ მწერალთა შორის, ალბათ, ისე არავის ჰყვარებია თეატრი, როგორც ალექსანდრე ყაზბეგს უყვარდა. ეს რალაც უფრო მეტი იყო, ვიდრე, უბრალოდ, საქმის სიყვარული... მის თეატრალურ გახელებაში იყო რალაც ღრმა და ამოუცნობი... „ხევისბერი გოჩას“ ავტორისათვის თეატრი ზეიმი იყო“ (კიკნაძე 1983: 165-166).

საერთოდ, ალ. ყაზბეგის ცხოვრება და, კერძოდ, მისი თეატრალური მოღვაწეობა კარგად აჩვენებს ქართველი საზოგადოების პროფილს: „მე კი, მე მარტოდ დარჩენილი, დაობლებული ჩემსავე ქვეყანაში გამხმარ ხესავით ვიდექ“ (ყაზბეგი 1949: 622), – ამბობდა თანამოძმეთა გულგრილობით დაღლილი. ასევე, გულისტკივილით სწერდა ვ. აბაშიძეს: **„ჩვენს სამწუხარო დროში ადამიანის ადამიანურად მოქცევა სამადლობლად გაგვიხდა“**. სწორედ იმ „სამწუხარო დროში“ დადიოდა თავის დედაქალაქში, თვის მოძმეთ შორის მარტო, განცალკევებული, როგორც გზადაკარგული უდაბნოსა შინა, როგორც **„უიმედო ტრფიალი თეატრისა და ხშირად ფრიად უგემური მოთამაშე“** (გაზ. „ივერია“) და, ალბათ, ამ ტოტალური უსულგულობისა და გაუცხოების გამო წამოსცდა მწარედ ნათქვამი: ამ ტიალ წუთისოფელში ერთხელ არ გამხარებიაო. მართლაც, „ყაზბეგის ცხოვრება რომ ინსცენირებულიყო, უეჭველია, მას დრამატურგი ტრაგედიას უწოდებდა“ (ბურთიკაშვილი 1955: 96). მისი ასეთი გაუხარელი ცხოვრების გამო წერდა ვ. ქელიძეც: „იჯდა ეს გასაოცარი ადამიანი და ტიროდა. წერდა და ტიროდა... იგი ტრაგიკული ადამიანია, ვერაფერს უშველი“ (ქელიძე 1968: 999).

ასე იცხოვრა ქართული თეატრის უღალატო მსახურად, მთელი გზნებით, შთაგონებით, თავგანწირვით ემსახურა მას. მიუხედავად ტკივილისა, მარცხისა, ობიექტური თუ ღვარძლიანი კრიტიკისა, მიუხედავად წარმატება-წარუმატებლობისა, ყველაფერი მიიტანა თეატრის სამსხვერპლოდ, რადგან სწამდა და უყვარდა და, სწორედ, ამ დამოკიდებულების გამო, დარჩა თეატრის თავდადებულ, „გულწრფელ და უშიშარ რაინდად“ (ალ. ბურთიკაშვილი).

დასასრულ, ალექსანდრე ყაზბეგის კვალობაზე ვიტყვით: თუ მას საქართველოში დიდი მსახიობისა და დრამატურგის სახელი არ დარჩა, ნამდვილად შემორჩა ქართულ თეატრს „მისთვის პირველის გულის შემატკივარის“ ტიტული.

## **დამონებიანი:**

**აბაშიძე 1948:** აბაშიძე ტ. *მცირე მოგონება*. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, N39(232), 1948.

**აბზიანიძე 2014:** აბზიანიძე ზ. *უცნობი ყაზბეგი*. კრებული „ალექსანდრე ყაზბეგი – 165, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2014.

**ბურთიკაშვილი 1955:** ბურთიკაშვილი ალ. *ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1955.

**გერსამია 1948:** გერსამია ს. „ალექსანდრე ყაზბეგი და ქართული თეატრი“. გაზ. „სახალხო განათლება“, N40, 1948.

**გოზალიშვილი 1960:** გოზალიშვილი შ. *ალექსანდრე ყაზბეგის ხელნაწერები – აღწერილობა*. თბილისი: „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1960.

**გრიშაშვილი 1960:** გრიშაშვილი ი. *თეატრალური წერილები*. მე-2 გამოცემა, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1960.

**გუნია 1889:** გუნია ვ. *ქართული თეატრი (1879-1889)*. თბილისი: გრიგოლ ჩარკვიანის სტამბა, 1889.

**გურგენიძე 2014:** გურგენიძე თ. *ალექსანდრე ყაზბეგი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში*. დისერტაცია წარმოდგენილია ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, თელავი, 2014

**დათუკიშვილი 1989:** დათუკიშვილი მ. *ალექსანდრე ყაზბეგის პირველი კრიტიკოსი (ი. მეუნარგია)*. ჟურნ. კრიტიკა, N2, თბილისი, 1989.

**კარიჭაშვილი 1905:** კარიჭაშვილი დ. *ალექსანდრე ყაზბეგი, თხზულებანი*. წინასიტყვაობის ავტორი დ. კარიჭაშვილი, ტფილისი, წიგნის გამომცემელ ქართველთა ამხანაგობის სტამბა, 1905.

**კიკნაძე 1983:** კიკნაძე ვ. *რუსთაველიდან გალაკტიონამდე*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1983.

**კლდიაშვილი 1961:** კლდიაშვილი დ. *ჩემი ცხოვრების გზაზე (მოგონებანი)*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

**მახარაშვილი 2009:** მახარაშვილი ე. *„ალექსანდრე ყაზბეგის მოულოდნელობით სავსე ცხოვრება“*. გაზ. „Weekend“, N13(109), 2009.

**მახარაძე 1955:** მახარაძე აპ. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*, ტ.2. თბილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1955.

**მგალობლიშვილი 1914:** მგალობლიშვილი ს. *ქართველ მწერალთა წერილები*, (მოგონებანი). ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, (რედაქტორ-გამომცემელი ა. იმედაშვილი), N3, 1914.

**მუმლაძე... 2014:** მუმლაძე დ. ქუთათელაძე თ. *ქართული დრამატურგიის ისტორია*. თბილისი გამომცემლობა „კენტავრი“, 2014.

**საფაროვა 1947:** საფაროვა-აბაშიძე მ. *მოგონებანი*. ჟურნ. მნათობი, №5, 1947.

**ყაზბეგი 1861:** ყაზბეგი ა. ნანა, *მიხეილ გიორგის ძე ყაზბეგზე*. ჟურნ. ცისკარი, N12, 1861.

**ყაზბეგი 1949:** ყაზბეგი ალ. *თხზულებათა სრული კრებული*, ტ. 3. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1949.

**ყაზბეგი 1950:** ყაზბეგი ალ. *თხზულებათა სრული კრებული*, ტ. 5. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1950.

**ყაზბეგი 1988:** ყაზბეგი ელ. „ალექსანდრე ყაზბეგის ბავშვობა“. წგ-ში: *ცხოვრება ალექსანდრე ყაზბეგისა* (მოგონებები შეკრიბა და გამოსაცემად მოამზადა ეთერ ავსაჯანიშვილმა). თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1988.

**ჩხეიძე 2005:** ჩხეიძე რ. *ყაზბეგიანა (ბიოგრაფიული რომანი)*. თბილისი, 2005.

ცხვილოელი 1893: ცხვილოელი პ. (პ. კარბელაშვილი). „მოგონება ყაზბეგზე“. გაზ. „ივერია“, N269, 1893.

**წერეთელი 2004:** წერეთელი ა. „ჩემი თავგადასავალი, ალექსანდრე ყაზბეგი“. წგ-ში: *აკაკი წერეთელი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ* (მთავარი რედაქტორი იუზა ევგენიძე). თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2004.

**ჭელიძე 1968:** ჭელიძე ვ. *ივანე მარაბელი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1968.

**ჭიჭინაძე 1942:** ჭიჭინაძე ზ. *ალექსანდრე ყაზბეგი*. ლიტერატურის მატრიანე, წიგნი 3-4, თბილისი, 1942.

**ჯანელიძე 1938:** ჯანელიძე დ. „ყაზბეგი, როგორც მსახიობი.“ გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, №2, 1938.

*Saba Metreveli*  
(Georgia, Tbilisi)

## **Alexandre Kazbegi – Admirer of the Stage**

### **Summary**

**Key words:** Alexander Kazbegi, Georgian Theater, Jeune premier.

Alexandre Kazbegi was an artist with a tragic destiny and was active in all directions. Unfortunately, wherever he would go he was followed by poverty, beggary and hardship. Even the Georgian theatre was not loyal to him and his activities were extremely contradictory also here.

Alexandre Kazbegi's playing on Georgian stage was related with a specific role called Jeune premier – theatrical role of the first lover who was obliged to perform roles of young seducers. It's quite natural that Jeune premier should had special scenic look, moreover refined style and rare charisma. The press was too generous to Alexandre Kazbegi in this regard.

There is also written about Choreographic talent of kazbegi having stunningly movements while dancing with daggers. Furthermore, he was playing on piano, pipe, reading poems from the stage, arguing with theatre critics, was writing poems himself and discussing national mission of the theatre. Alexander Kazbegi was deeply involved in theatre life in the 80s of the 19th century. He considered theatre as a national activity and sacred temple.



---

# XX საუკუნის მწერლობა

---

*მანანა კვაჭანტირაძე  
(საქართველო, თბილისი)*

## ერთი შურისძიების ამბავი

(გურამ რჩეულიშვილის „კიდეგ ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“)

XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან, პოსტსტალინური ეტაპის პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ ცვლილებებთან ერთად, ქართულ ლიტერატურულ არეალში ფეხს იკიდებს ისტორიულ-კულტურული და ფიზიკურ-ფსიქოლოგიური სივრცეების განსხვავებული აღქმა. პრობლემათა აღნიშნულ წრეს უკავშირდება „ცნობიერების ფილოსოფიის“ მიერ წამოჭრილი ეგზისტენციალური საზღვრების პრობლემაც, მათ შორის, სუბიექტურსა და ობიექტურს, „მე“-ს გარეგან და შინაგან სტრუქტურათა, „მე“-სა და „სხვას“, „ჩემიანსა“ და „სხვაგვარს“ შორის.

საზღვრის პრობლემა, რომელიც ზოგადად დამახასიათებელია გარდამავალი პერიოდების და მათ შორის, 50-იანი წლების ლიტერატურისთვის, არ გულისხმობს არც საბჭოთა ადამიანის წარმოდგენებს ქვეყნისა და მსოფლიოს გეოპოლიტიკურ საზღვრებზე, არც მხოლოდ ლიტერატურულ გვარებსა და ჟანრებს შორის საზღვრების ცვლილებას, არამედ ზოგადად საზღვრის კონცეპტის მიმართ კაცობრიობის ცნობიერების დამოკიდებულებას სხვადასხვა ისტორიულ-კულტურულ ეტაპზე – დანყებული სამყაროს, მატერიის საზღვრებზე წარმოდგენიდან, მწერლის თავისუფლებისა და ენის (სიტყვის) შესაძლებლობების ზღვარით დამთავრებული. ამაში, ცხადია, მოიაზრება სუბიექტის პირადი სივრცის საზღვრებიც, მისი ნგრევის პრობლემა და ამასთან დაკავშირებული კონფლიქტები.

შესაბამისად, 50-იანი-80-იანი წლების ლიტერატურული პროცესი შეცვლილი სივრცული წარმოდგენებისა და ახალი სივრცული მოდელების დამკვიდრების ფონზე ვითარდება. სივრცული ხატები იძენენ სემიოტურ დატვირთვას, ანუ გვევლინებიან ცნობიერებით-კულტურული კოდის ნიშან-ხატებად და ქმნიან კონოტაციურ მნიშვნელობათა დონეს, რომელიც დროის, ისტორიის, ადამიანის შინაგანი ბუნებისა და ყოფიერების შესახებ აღქმათა და წარმოდგენათა დამატებით ასოციაციურ მნიშვნელობებს აღმოაცენენ.

გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაში სივრცე აღარაა მარტოოდენ ფიზიკური მნიშვნელობების მატარებელი ბუნებრივი ფონი. მოთხრობებში „მუნჯი ახმედი და სიცოცხლე“, „ირინა და მე“, „ალავერდობა“, „უსახელო უფლისციხელი“ – სივრცე სიმბოლიურ-ნიშნურ დატვირთვას იძენს, საერთო ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი კოდის ნაწილი ხდება და მკითხველს ფარული მნიშვნელობების ამოხსნას კარნახობს. ამ სიახლემ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა არამხოლოდ მიმეტურო-

ბის დაძლევის თვალსაზრისით, არამედ იგი მჭიდროდ გადაეჯეჭვა ლიტერატურის ფსიქოლოგიზაციისა და ფსიქოლოგიური რეალიზმის პრობლემებსაც და ფორმის სფეროში ახალ შემოქმედებით ამოცანათა გადაჭრის შესაძლებლობები გააჩინა.

გურამ რჩეულიშვილის ღრმა დაინტერესება ინტერსუბიექტურობის პრობლემისადმი განსაკუთრებული სიმწვავეთაა აღბეჭდილი სიყვარულის თემაზე დაწერილ მოთხრობებში „ირინა და მე“, „კიდევ ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“, „მუნჯი ახმედი და სიცოცხლე“ და სხვ. იგი არ გამოიხატება მხოლოდ ხასიათის გაღრმავებასა და ფსიქოლოგიური სიტუაციის დეტალიზაციაში. ამ ინტერესს წარმართავს დაუოკებელი სწრაფვა ადამიანის შინაგანი არსის, ყოფიერებასთან მისი დამოკიდებულების, ადამიანში ყოფიერების სტრუქტურის აღმოჩენისაკენ. ამასთან დაკავშირებით, ინტენსიური მხატვრული დამუშავების ობიექტი ხდება ფსიქიკის შიდა სტრუქტურების პარადოქსული დინამიური კონფლიქტი და სიყვარულის განცდის ამბივალენტურობა; სიყვარულის, ღალატისა და შურისძიების ეგზისტენციალური ბუნება – როგორც ლტოლვა და გაუცხოვება ერთდროულად; როგორც სურვილი, და სურვილის ობიექტის ნგრევა; როგორც აღიარება და იმავდროულად უარყოფა, მოსპობა.

ზემოთ ჩამოთვლილ პრობლემათა ფონზე მწერლის განსაკუთრებული შემოქმედებითი ინტერესის საგნად იქცევა ასახვა ყოფიერების იმ მომენტებისა, რომლებიც თავისთავად ატარებენ „შიშველ ფილოსოფიურ მუხტს“, ამასთან დაკავშირებით კი აქტუალური ხდება „სიტუაციის“ ეგზისტენციალური სიღრმეების გახსნა. მართებულად მიგვაჩნია იმის შესხენება, რომ, ეგზისტენციალიზმის მიხედვით, სიტუაცია ის ტოპოსია, სადაც ადამიანის ყოფიერება თავს ავლენს ყველაზე ინტენსიური სახით. ანთროპოსის ყოფიერებაში სიტუაცია არის ის, სადაც ადამიანები თავიანთი თავისუფალი არჩევანის ნებას ახორციელებენ (კუზნეცოვი 1969: 89). შეიძლება ითქვას, რომ ამ ქრონოტოპოსში ყველაფერი ხდომილება, გამოვლინება და თავის-ჩენაა. „სიტუაცია“ ცხოვრების მექანიკური დეტერმინაციას ყოფიერებისეულ ფაქტად და სუბიექტის შინაგან გამოცდილებად გარდაქმნის.

„სიტუაცია“ ხდომილებათა ერთგვარი სათავსოა, რომელშიც რადიკალურად იცვლება მოვლენათა განვითარება, რიტმი და ტემპი. „სიტუაციის“ მხატვრული ასახვა ხდომილებას გარდაქმნის „ამბად, რომელიც აკლია სამყაროს“ (გ. რჩეულიშვილი). შესაბამისად, იგი, ერთის მხრივ, ყოფიერებასთან შეხვედრა და დეტერმინაციაა, მეორეს მხრივ, სუბიექტის ნების გამოვლენისა და არჩევანის გაკეთების განსაკუთრებული შემთხვევა.

მოთხრობაში „კიდევ ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“ ყველაფერი ანწყობილია ხდება. მოთხრობის დრო ძალზე შეკუმშულია, არაფერია ისეთი, რაც ამბის წინაისტორიაზე მიგვანიშნებს, არანაირი წიაღსვლები პერსონაჟთა შინაგან მდგომარეობაზე, სიუჟეტური ჩანართები და დამატებითი კომენტარები „გამოტოვებულ“ დროზე. მოკლედ, მწერლის ხედვა ერთმნიშვნელოვნად გარეგანია, ჩაურეველი. ამავდროულად, გურამი განსაკუთრებულ მხატვრულ-ფუნქციურ დატვირთვას ანიჭებს დროსა და სივრცეს, რათა ცვლილების არსი, მოულოდნელობა, რიტმი გამოკვეთოს. იგი თითქოს დროის მხოლოდ ერთ მონაკვეთს „იჭერს“, რეალური ქრონოლოგიური სტრუქტურების რალაც ანაბეჭდებს - პირობითად, იასამნების გაფურჩქვნის მათ

ჭკობამდე - თუმცა არც ამ მოკლე მოვლენით დროში ფიქსირდება რაიმე სახის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, **რადგან ეს არაა კაუზალური დრო**. დროის კონცეპტისადმი გურამ რჩეულიშვილის დამოკიდებულება ცხადყოფს, რომ აქ დრო, სარტრისებურად, არის არა სუბსტანციონალური, არა რაიმე განსაკუთრებული არსი, არამედ მხოლოდ ყოფიერების ცვალებადობის პროცესის მახასიათებელი. სუბიექტური დრო კი – ოდენ შუალედური, განმამხოლოებელი მოცემულობა ჩემს აქტუალურ და შესაძლებელ-სასურველ მდგომარეობათა შორის, ანუ, უფრო ზოგადად, ჩემს ორ მდგომარეობას შორის. პერსონაჟთა აქტუალური დრო, რომელიც ღალატის ეპიზოდებშია კონცენტრირებული, მოთხრობის ბოლო ეპიზოდში ნახტომისებურად „გადაერთვება“ მამაკაცი-პერსონაჟის სასურველ დროში. ამ შესაძლებელ-სასურველი დროის დადგომას გამოხატავს კაცის ხელის მოძრაობა, როცა იგი ხელისკვრით ალბს ფანჯარას და ოთახში გვიანი გაზაფხულის სურნელს უშვებს. ამ ჟესტით კაცის ცხოვრებაში ახალი დრო – თავისუფლების დრო შემოდის (ამაზე ქვემოთ).

ამბავი, რომელსაც მოთხრობელი გვიამბობს, ორი რაკურსიდანაა მოწოდებული და თითქოს მათი შესაბამისი სივრცეებიც დაყოფილია შიდა და გარე სივრცეებად. სწორედ ამ რაკურსების ურთიერთმონაცვლეობით აღწევს მწერალი სიყვარულის დემითოლოგიზაციას. შესაბამისად, სიუჟეტიც გარე და შიდა სივრცეთა დაპირისპირების ფონზე იგება, ამ გადაწყვეტის გამო კი მოვლენათა განვითარება (და მასთან დაკავშირებული დროის აღქმა) ხაზობრივი კი არა, სიბტყობრივია, სადაც დაპირისპირებული სივრცეები, მოულოდნელი და ურთიერთგანსხვავებული აღქმები, დაბოლოს, ურთიერთდაპირისპირებული ადამიანები ერთად იყრიან თავს.

გარე სივრცე პატარა ქალაქის ერთი კონკრეტული უბანია (ქუჩაც კი მითითებულია), სადაც ადამიანები ხედავენ ლამაზ ნყვილს, ცოლ-ქმარს, რომელიც საყოველთაო აღტაცებასა და მითქმა-მოთქმას იწვევს. ესაა ამ ამბის, ხდომილების ერთი, პირობითად, მითოლოგიური რაკურსი, რომელიც გურამს სათაურად გამოაქვს.

ნაამბობის მეორე რაკურსი ნყვილის ურთიერთობის შიდა სივრცეს მიემართება და, როგორც უკვე ვახსენეთ, სიყვარულის მითის დემითოლოგიზაციას ახდენს. გურამი კინოენის ეფექტს მიმართავს და ობიექტივის თვალთ დანახული კადრი გარედან შიდა სივრცეში, ოთახში, ბინის სიღრმეში გადააქვს. ზოგადი პლანი, რომელიც თვალის მოვლების შთაბეჭდილებას ახდენს, იცვლება მსხვილი პლანით, თითქოს კონოკამერა ობიექტს უახლოვდება და უკვე ახლო ხედით გვიჩვენებს იმას, რასაც შორი რაკურსის გამო ვერ ხედავენ უბნის მაცხოვრებლები. მზერის ეს გადანაცვლება ფარდის ახდის ეფექტს ქმნის.

მკაფიო განსხვავების გამო ჩნდება აღქმა, რომ ლეგენდა თუ ჭორი გარე სივრცეში დარჩა და ჩვენ მოულოდნელად უცნობ სივრცეში აღმოჩნდით, სადაც სულ სხვა მოვლენები, სხვა რეალობა და სხვა სიმართლე ცხადდება, უფრო ზუსტად კი – ქალისა და კაცის ურთიერთობის საიდუმლო ოჯახურ ცხოვრებაში – ურთიერთობა რომანტიკული საბურველის გარეშე. ძუნწი, ზუსტი თხრობით ამბავს თითქოს დამატებითი, ერთგვარი შეფასებითი განზომილება ენიჭება: აქცენტირდება სიცხადე, სიშიშვლე, სისასტიკე და ანტიესთეტიზმი იმისა, რაც ხდება. ჩვენს წინაშეა მობეზრე-

ბული და ნაღალატევი სიყვარული, იმედგაცრუება, მოკლედ, ცივი და სასტიკი მხარე ცხოვრებისა.

მოთხრობა ორი უახლოესი ადამიანის საშინელ მტრობაზე გვიამბობს, რომელმაც გადაკვეთა სიყვარულის საზღვარი (წარსული, სხვა დრო), და საპირისპირო მოცემულობაში გადაეშვა, ვგრძნობთ ამ საზღვრის საშინელ სიმყიფეს. გარეშე თვალმა (უბნის მაცხოვრებლები, რომლებიც ინტერესით ადევნებენ თვალს ორი ლამაზი ადამიანის სიახლოვეს) ვერ იგრძნო ეს გადასვლა, რადგან ეს საზღვარი „სხვისთვის“ მიუწვდომელია და სწორედ ეს მიუწვდომლობაა ლეგენდისა და ჭორის საფუძველი.

მოთხრობელი პრინციპულად ამბობს უარს თხრობისა და ხედვის ფსიქოლოგიზაციაზე, არ საუბრობს არც ყოველდღიურობაზე, არც მომხდარის ფსიქოლოგიურ მიზეზებზე, მოვლენის გენეზისი მას ნაკლებად აინტერესებს. პერსონაჟთა ყოველდღიურობიდან ის მხოლოდ ორ ეპიზოდს შეარჩევს, რომელთა შორის სხვაობაც სულ ორი კვირაა. აქ კი, დრო-სივრცის ამ განსაკუთრებულ წერტილებში თავისთავად, თითქოს ავტორის მონაწილეობის გარეშე იკვეთება დატრიალებული მოვლენების ჭეშმარიტი არსი. ისე ჩანს, რომ გურამის მიზანი არ ყოფილა ოჯახურ ცხოვრებაში მამაკაცისა და ქალის როლების განსაზღვრა და არც სხვა ამ ტიპის სოციალური თემატიკის ხორცშესხმა. პრობლემა, რომელსაც მწერალი დასამუშავებლად ირჩევს, ზუსტად ეხმიანება ეგზისტენციალიზმის იმ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას, რომელზედაც ალბერ კამიუ წერდა: *„თანამედროვე მსოფლმხედველობა კლასიკურისაგან იმით განსხვავდება, რომ ეს უკანასკნელი მეტაფიზიკური პრობლემებით საზრდოობს, პირველი კი – მორალურით“* (კამიუ 1990: 80).

თავდაპირველად თხრობა მშვიდია, თანაბარი. წყვილის შესახებ ჩვენი, მკითხველის აღქმები და წარმოდგენები უბნელების ჭორების, ვარაუდებისა და დასკვნების ფონზე ვითარდება, ჩნდება განცდა, რომ მწერალი მკითხველთან ერთად ადევნებს თვალს მოვლენათა განვითარებას, თითქოს მან იცის მხოლოდ ის, რაც უბნის მცხოვრებლებმა იციან. და მაინც, მოთხრობელის სიტყვა მიგვითითებს რაღაც უცნობ და ფარულ ინსტანციაზე, რომელმაც რაღაც მეტი იცის პერსონაჟებზე და ამ „მეტს“ მოთხრობის მანძილზე ძალზე ფრთხილად, საგანგებო აქცენტირების გარეშე გვანვდის პატარ-პატარა „ნაღმების“ სახით. მოგვიანებით ეს ნაღმები მოთხრობის სათქმელის გაცნობიერების პროცესში დამატებით მნიშვნელობებს შეიძენენ და ძირითადი აღსანიშნის ირგვლივ მოიყრიან თავს. მაგალითად, ის, რომ შეყვარებული ცოლქმარი რუსია და ეს ამბავი რუსეთის ერთ პატარა დაბაში ხდება; რომ ქალი „მარტივი აკომპანიმენტით“ ამღერებს გიტარაზე, „მისი მოძრავი და ათქვირებული სხეული კი დედაკაცებსაც უკარგავს გონებას“; რომ კაცი დახვეწილი, არისტოკრატიული გარეგნობის სამხედროა. ეს დეტალები ქმნიან მნიშვნელობათა დამატებით ველს, რომელიც მკითხველისთვის გაუცნობიერებლად აჩენს შინაგან დაძაბულობას, მოლოდინს იმისა, რომ წყვილის ბანალურ ყოველდღიურობაში რაღაც უნდა მოხდეს.

თხრობის გარკვეული ეტაპიდან ყველაფერი, უმნიშვნელო მოძრაობაც კი შინაგანი დრამატიზმითა და და ექსპრესიულობით ივსება. დაძაბულობის პირველი წერტილი მივლინებიდან დაბრუნებული კაცის ფიქრია, რომელიც მოულოდნელად ამხელს ცოლის მიმართ მის გაღიზიანებას: *„გაუგებარი და დიდი ხნის წინ ნაგრძნობი*

სიბრაზენარევი დარდი შემოაწვს საფეთქლებზე. ასეთ ამინდში ფანჯრები რატომ დაკეტა“. გალიზიანება მკითხველისთვის მოულოდნელია და ვგრძნობთ, რომ კაცი უკვე მზადაა სიძულვილისთვის.

გარე და შიდა სივრცეების დაპირისპირებაზე საუბარი აუცილებლად თხოულობს სახლის, როგორც ოჯახური ერთიანობის, ადამიანთა შიდა, პირადი ცხოვრების სივრცული სადგომის მნიშვნელობის დაკონკრეტებას. იური ლოტმანი სახლის კულტურული დანიშნულების განსაზღვრისას, წერს: „ისტორია ადამიანის სახლზე, მის პირად ცხოვრებაზე გადის“ («История проходит через Дом человека, через его частную жизнь»; ლოტმანი 1994: 3). ამ მოსაზრების ფონზე რჩეულიშვილის მოთხოვნის პერსონაჟთა სახლი საერთო სივრცის არარსებობაზე, ოჯახის კულტურის სრულ კრიზისზე მიგვითითებს: სახლი აქ უახლოეს ადამიანთა შორის უტყვი ბრძოლის ველი, თავისებური ანტისახლია, სადაც მოულოდნელად ჩამონოლილი სიძულვილი არამხოლოდ სივრცის მთლიანობას შლის ოპოზიციურ ნაწილებად, არამედ დიალოგის შესაძლებლობასაც სპობს. ეს მდგომარეობა უკვე არის კულტურის კრიზისის უპირველესი ნიშანი თუნდაც იმიტომ, რომ კულტურა დიალოგურ პრინციპზე იგება: სხვადასხვა დროთა და სივრცეთა შორის, ისტორიულ მოვლენებსა და ფაქტებს შორის, რომ აღარაფერი ვთქვათ ადამიანთა შორის დიალოგის აუცილებლობაზე, როგორც კულტურის არსებობის აუცილებელ პირობაზე.

დავაკვირდეთ: შიდა სივრცეში ომია და გურამის თვალი-ობიექტივი ამ ომის ორად-ორ ეპიზოდს გვიჩვენებს. თვით შიდა სივრცეც ორადაა გაყოფილი – ორ ოთახად, რომელთა შორისაც მოძრაობენ პერსონაჟები: შედიან და გამოდიან. ერთში შემოდიან, როგორც სცენაზე, მეორეში გადიან, როგორც კულისებში. ერთგან მათ მოქმედებას ცხადად ვხედავთ, მეორედან მხოლოდ ხმები გვესმის. კულისებისგან განსხვავებით, სცენის სივრცე უკიდურესად დაძაბულია. დიალოგები საფრთხის შემცველია, მიუხედავად იმისა, რომ გარეგნულად სრულიად საპირისპირო შტაბჟეჭდილებას ტოვებენ. ამ საფრთხეს უჩვეულო სიტუაცია და მისგან გამომდინარე, ქალსა და კაცს შორის მოსალოდნელი კონფლიქტის შეგრძნება ქმნის. მაგრამ კონფლიქტი არ ხდება. გურამი კონფლიქტის არატრადიციულ გადანყვეტას სთავაზობს მკითხველს, რაც დამატებით სიმძაფრეს სძენს სიუჟეტს და პერსონაჟთა სახეებს. ნელინადის დრო – გაზაფხულის იასამნები, რომლებიც წყვილის ბინის ფანჯარასთან ხან მძაფრი, ხან კი ჭკნობის სუსტი სურნელით ავსებენ ბინას – საგანგებოდაა აქცენტირებული, რათა ერთი მხრივ, არსებობის გარდაუვალი ცვლილების, მეორე მხრივ კი – ყოფიერების განსხვავებულ ფორმათა შესაბამისობისა და ფარული თანხმობის აღქმა მოიტანოს: ცვლილების, ღალატის, იმედგაცრუების იმპულსი მოდის არამარტო ბინის შიდა სივრციდან, არამედ გარედანაც. სივრცული ხატების, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო, უხმაურო ცვლილებების ფონზე ვგრძნობთ, რომ სიყვარულის დრო ისევე, როგორც იასამნის ყვავილობისა – დასრულდა, ამოიწურა. იასამანს აქ აშკარად ენიჭება ნიშნის ფუნქცია, თუმცა იგი ბუნებრივად, არაგამალიზიანებლად ეწერება იმ ეგზისტენციალურ სურათში, რომელსაც მწერალი ხატავს.

ორივე ეპიზოდში სამი პერსონაჟი მონაწილეობს, მათგან ორი – ცოლ-ქმარი – უცვლელია, მესამე – იცვლება: პირველ ეპიზოდში კაცია, მეორეში – ქალი. ორივე

სცენა ღალატს ასახავს: ერთი ქალის, მეორე – კაცისას. ორივე ეპიზოდი თითქმის იდენტურია. ამ იდენტურობას გურამი საგანგებოდ უსვამს ხაზს, რათა მერე განსხვავება უფრო შთამბეჭდავი გახდეს, შედეგმა მეტი მნიშვნელობა შეიძინოს. პირველი ეპიზოდი მძაფრად დრამატულია, მეორე – ტრაგიკული. მაგრამ ეს არაა ორის ტრაგედია, მიუხედავად იმისა, რომ მას ორი მონაწილე ჰყავს. ეს არც კლასიკური ტრაგედიაა, სადაც გმირი ბედისწერას ებრძვის და ბოლოს და ბოლოს, არც ორის ტრაგედია, რადგან მსხვერპლი მხოლოდ ერთია. აქ რაღაც სხვაა და ამაში უნდა გავერკვეთ. ესაა ორი ადამიანის საშინელი, შემადრწუნებელი მძულვარება დანგრეული სიყვარულის ფონზე. მესამე – თითქოს ამ ორი ადამიანის შეჯახებისგან გაწყვეტილი, დაპატარავებული, ფორმაშეცვლილი („მოკუნტული“) არსებაა – მაგრამ ვის აინტერესებს მესამე? ეს სამკუთხედი სინამდვილეში არც არსებობს. მესამე – მხოლოდ სტატისტიკა, სცენის მეორეხარისხოვანი ელემენტი, დეკორაციის ნაწილი და გურამი ამას საგანგებოდ შერჩეული ლექსიკური ერთეულებითაც მიგვანიშნებს: „სულ დაკარგული შიშისაგან“, „ადამიანს აღარ ჰგავდა“, „მოიკუნტა“, „უცებ გაქრა“.

ამ ეპიზოდში უკვე საბოლოოდ იმსხვრევა „მითი კაცის მარადიული ლტოლვის შესახებ ქალისადმი“ (ასტურიასი). სიყვარული უკვე გადასცდა ზღვარს და სიძულვილში გადავიდა. ქვიშის საათი ამოყირავდა. ოპოზიციის ნევრებმა ადგილი გაცვალეს. რისი მოლოდინი შეიძლება გვექონდეს? ამ ორის სიყვარულის დრო ამოიწურა. მხოლოდ სიკვდილი გადანყვეტს კონფლიქტს, დასვამს წეტილს. ქვიშის საათი უნდა დაიმსხვრეს და იმსხვრევა კიდევ. შიგთავსი იფანტება. ჩვენ დემითოლოგიზირებული სამყაროს სისასტიკისა და გულგრილობის წინაშე აღმოვჩნდებით, ეგზისტენციალისტური „არარა“-ს პირისპირ, რომელიც, სხვა არაფერია, თუ არა უარყოფითი ყოფიერება, „ის, რაც არაფრად აქცევს“, ის, რომელიც „უთვალთვალებს ყოფიერებას“... „საზრდოობს ყოფიერებით... როგორც რაღაც მატლი“ (სარტრი 2000: 46-47). სიყვარულისგან განსხვავებით, რომელიც არსებობას სიღრმეს და ხარისხს ანიჭებს, „არარა“ ყოფიერების ნაკლებობის, უკმარისობის შედეგია, რომელიც მხოლოდ „ყოფიერების ზედაპირზე არსებობს“ (სარტრი 2000: 41). უტყუარი მხატვრული ალღოს კარნახით, კონცეპტუალური ამოცანის გადასაწყვეტად გურამი სწორედ ადამიანური გამოცდილების გარეგან – სივრცულ ფორმებს ანიჭებს უპირატესობას.

პერსონაჟების დაძაბული, შემართული პლასტიკა თითქოს არ გვაძლევს იმის დავინყების საშუალებას, რომ ეს სხეულები მშვენიერია. ხაზგასმით მწირი დიალოგების ფონზე ეს პლასტიკა დამატებით ნარატიულ-სემიოტიკურ შრეს ქმნის სათქმელის უკეთ გადმოსაცემად. არაფერი ზედმეტი, არაფერი ისეთი, რაც მოქმედების მიმართ ჩვენს ყურადღებას შეასუსტებს. პირიქით, ყველაფერი ისეა, რომ თვალი ვერ მოვაშოროთ, რომ არაფერი გამოგვრჩეს. გურამი ძალზე რთულ ამოცანას უსახავს საკუთარ თავს: მან უნდა აჩვენოს მოვლენის ფილოსოფიური და ეგზისტენციალისტური არსი, ამბის დაფარული, მოულოდნელი, სასტიკი ბუნება, რომელიც ღრმად და დამალული ყოველდღიური არსებობის მიღმა; მან უნდა დაგვანახოს სიმახინჯე მოჩვენებითი სილამაზის მიღმა; სიძულვილი – ილუზიური სიყვარულის ნაცვლად; ყოფიერების სისასტიკე ყოველდღიური არსებობის მიმართ,

სიცოცხლის სვლა, რომელიც სიკვდილს მალავს. ლამაზი სხეულების ფონზე ჩნდება ახალი დაპირისპირება – მათი ურთიერთობის სიმახინჯე. მთელი მოთხრობა ოპოზიციებსა და დიქტომიებსა აგებული. კიდევ ერთხელ: გურამი არ ლაპარაკობს მიზეზებზე. მიზეზ-შედეგობრიობა თითქოს ქრება, იგი არაა ცვლილებისა და განვითარების პროცესის წარმართველი, რჩება მხოლოდ თანმიმდევრულობა, მიზეზობრიობის გარეშე.

და მაინც, რა არის ეს – თქმულება ერთი გამქრალი სიყვარულის შესახებ, თუ ერთი სიძულვილის ისტორია, იქნებ, საერთოდაც, სიყვარულზე ცხოვრების შურისძიების ისტორია? ყოფიერების მიერ დაგებული ხაფანგია თუ ეთიკურ-მორალური რიგის შეცდომა? მაინც რა მხატვრული და შემეცნებითი ამოცანა დაისახა და გადაჭრა გურამმა ამ მოთხრობაში, რის ვუალიზებასა და გაცხადებას აპირებს მთხრობელი, „რა აზრი უნდა გამოვიტანოთ?“.

გურამი სიყვარულის შემზარავ, სახიფათო სიღრმეებს წვდება. შურისძიების უჩვეულო შესაძლებლობებისა და ფორმების შესახებ იწყებს ფიქრს, ნამდვილი მწერლის იშვიათი შორსმჭვრეტელობით ხედავს ჩვენი ემოციური ყოფიერების სახიფათო, შიშისმომგვრელ სიღრმეებსა და მასშტაბებს, ძალადობის უჩვეულო და სასტიკ ფორმებს, რომელიც ელემენტარული შეხების გარეშე ახდენს ადამიანის ფიზიკურ და სულიერ ნგრევას. მწერალი განუწყვეტლივ ტრიალებს მორალური პრობლემატიკის გარშემო, მაგრამ არანაირ პირდაპირ პასუხს არ იძლევა, პირიქით, სულ უფრო შორდება მას, მეტ და მეტ კითხვას აღძრავს, თითქოს ცხოვრებასთან ამ პრობლემატიკის მიმართების სირთულე მისთვისაც ამოუცნობი თავსატეხია.

მწერალი თითქოს სასწორზე დებს ლალატსა და შურისძიებას, მათი სიმეტრიულობის რღვევისკენ, მათი საზღვრების დადგენისაკენ მიმართავს აზრს, მაგრამ პირიქით, თავისთვისვე მოულოდნელად, თითქოს სწორედ მათი დადგენის შეუძლებლობას, საზღვრების სრულ და რადიკალურ ფარდობითობას აღმოაჩენს. რა არის ლალატი და შურისძიება, რა ვიცით მათზე? მოთხრობის დასრულების შემდეგ თითქოს რალაც ოდნავ მეტი, ვიდრე მანამდე, თუმცა არც ძალიან ბევრი: ახალმა გამოცდილებამ ცნებათა მნიშვნელობის არე კი გააფართოვა, მაგრამ ეთიკურ-ღირებულებითმა აღქმამ სიცხადე და მკაფიობა დაკარგა.

კაცის შემთხვევაში იმედგაცრუება, ტკივილი, მოულოდნელობა, როგორც სიყვარულთან და ლალატთან დაკავშირებული ემოციური მდგომარეობები, გადაფარულია მამაკაცური თავმოყვარეობით, მოჩვენებითი გულგრილობით, სისასტიკით. ყველაფერი ამ მნიშვნელობათა სივრცეში, მათი **გადაკვეთის ნერტილებში** ვითარდება. სიცრუისა და ლალატის მსხვერპლნი არიან ქალაქის მაცხოვრებლები, რომელთაც საკუთარი თვალი და მოლოდინი ატყუებს; ქმარი, რომელიც მივლინებიდან დაბრუნებული, საყვარელთან წაასწრებს ცოლს; საყვარელი (და ცოლი), რომელიც ქმრისგან სხვაგვარ რეაქციას ელის და გაოგნებულია; ქალი, რომელზედაც სასტიკად, არადამიანური გულგრილობით და სიძულვილით, „არაპროპორციულად“ იძიებს შურს ქმარი, რადგან შურისძიება, თვით ლალატის შემთხვევაშიც კი – სამართლიანი უნდა იყოს, ამ შემთხვევაში კი – არათანაბარზომადია (და ამას ქალის თვითმკვლელობაც ადასტურებს). დაბოლოს, ქმრის საბოლოო, აკორდული

ჟღერადობის შესტი: „ქმარმა ხელის კვრით გაალო ჩაბურული ფანჯარა, საიდანაც შემოიჭრა წვიმის წვეთების რიტმული ხმა და იასამნების სუსტი არომატი“.

მოთხრობის გასაღები სწორედ ხელის ეს მამხილებელი მოძრაობაა, რომელიც კაცის ფარულ და სავარაუდოდ, ჯერაც გაუცნობიერებელ სურვილებს არეკლავს. ამ ფინალური შესტის ფონზე მოულოდნელად „გაკრთება“ ამბის ეგზისტენციალური მუხტი, რომელიც თვით ადამიანური ყოფიერების ორმაგ ბუნებას, მასში „მოლაღატე“ სტრუქტურის (თუ ასტრუქტურის) არსებობას ააშკარავებს. ასე ნაკითხული ბოლო კადრი სხვა არაფერია, თუ არა თვით „არარას“ შესტი, რომელიც ადამიანის ხელით, ადამიანობისვე საწინააღმდეგოდ აღსრულდება. ყოფიერების ამ ორმაგი სტრუქტურის ბიოლოგიურ-ვიტალური არგუმენტი იასამნების ჭკნობაა (სხვათა შორის, ყოფიერების ცბიერი, „მოლაღატე“ სუბსტანციის ასეთივე ხედვის ნაყოფია გ.გეგეშვიძის „აპრილის“ ფინალიც, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ეგზისტენციის ამგვარი ხედვა ერთგვარ ტენდენციად ყალიბდება 50-იანელთა შემოქმედებაში). თავის ერთ-ერთ წერილში მერაბ მამარდაშვილი იმონებს სარტრის მოსაზრებას ნაშრომიდან „დიალექტიკური აზროვნების კრიტიკა“: „ადამიანი საკუთარი თავისთვისაც და სხვებისთვისაც არის არსება, რომელიც ქმნის მნიშვნელობებს, რამდენადაც მის უმნიშვნელო შესტსაც კი ვერასდროს გავიგებთ, თუ არ გამოვალთ წმინდა ანმყოს საზღვრებიდან და ვერ ავხსნით მას მომავლით“ (მამარდაშვილი 1966: 172). რისი მაუნყებელია, რას ნიშნავს ეს შესტი, თუ არა ვერდიქტს ქალის ღალატზე, სასიკვდილო განაჩენის აღიარებას? თუ არა თავისუფლების დადგომას, თავისუფლებისათვის ბრძოლის დასასრულს სიკვდილის გზით (უფრო ზუსტად, „თვითმკვლევლობამდე მიყვანის“ გზით), თუ არა ადამიანის – „მოუსვენარი სუბიექტურობის“ (მამარდაშვილი) მზადყოფნას და მოლოდინს თავისუფლების მოსაპოვებლად, თუ არა კაცის მხილებას იმაში, რომ თავისუფლება მის არსებაში ცოლის სიკვდილის გზით შემოდის? თუ არა ცივი რაციონალიზმის მომაკვდინებელ ირონიას და საშიშ აგრესიას სიცოცხლისა და ადამიანის მიმართ? ამასთან დაკავშირებით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია სარტრის მოსაზრების შეხსენება, რომ „არარა სამყაროში ადამიანის თავისუფლების მეშვეობით შემოდის... ადამიანის ყოფიერება განაპირობებს არარას გამოჩენას და ეს ყოფიერება ჩვენ გვევლინება, როგორც თავისუფლება... თავისუფლება გამოავლენს არარას“ (სარტრი 2000: 50-51). ამ კონტექსტში თავისუფლება, განადგურების იმპულსი და არარა, როგორც უარყოფითი ყოფიერება, ერთ სააზროვნო სივრცეში განლაგდებიან და მოქმედების განვითარების ფარულ მამოძრავებელ ძალთა საერთო ვექტორზე მიგვანიშნებენ.

გავიხსენოთ: კაცი – გულგრილი ქალის ღალატის სცენაში, ქალი – ატაცებული, დაძაბული, გამომწვევი; უჩვეულოდ, – როგორც მწერალი ამბობს – „გიჟურად დამშვენებული“ (თითქოს სხეულის მეშვეობით ახდენს თავისი ძალის დემონსტრირებას, სხეული – საბრძოლო იარაღია), თავგანწირულიც კი... ის ბრძოლაში იწვევს კაცს და... კაცი იგებს ამ ბრძოლას... **გულგრილობით**. გულგრილობა აქ თავმოყვარეობისა და ღირსების ერთადერთი თავშესაფარია, მაგრამ ბნელი, შხამიანი და უჭაერო. გულგრილობა იარაღია, ცნობიერების წიაღში ნაწრთობი „არარას“ სასტიკი და უაღრესად სახიფათო იარაღი, რომლითაც შეიძლება გაიმარჯვო საერთოდ ყველაფერ-



ზე, თვით სიცოცხლეზეც კი. ამ იარაღის წყალობით ლალატის ორივე სცენა (და მათ შორის არსებული დროის მონაკვეთიც) ქმრის ფსიქოლოგიური უპირატესობის ნიშნითაა აღბეჭდილი, ძალაუფლება ორივეჯერ კაცის ხელშია, უკანასკნელი ჟესტიც – ძალაუფლების პატრონის ჟესტია. ამ გულგრილობის მიღმა კაცი თავისი საბოლოო გამარჯვების კონტურებს ხედავს, მისით **ტკბება**. ტკბობაში გადასული გულგრილობა ძალადობის საშინელი, თავზარდამცემი ფორმაა და ამაში უმაღლეს დავრწმუნდებით, თუკი ამ სამის სუფრის სცენას გავიხსენებთ: შეშინებული სტუმარი, რომელიც ფიზიკურადაც თითქოს პატარავდება, უმნო და სასაცილო ხდება კაცის გულგრილობის ფონზე; ქალის თავგანგანირული მცდელობა, გადაარჩინოს თავისი პროტესტი, რაღაც სახე მიანიჭოს თავის წაგებულ ბრძოლას, მთელ ამ საშინლად საჩოთირო, დამამცირებელ და აბსურდულ სცენას, თუ რაღაც სხვას, რომელიც მანამდე იყო და რომელიც ამ ყველაფერს მხოლოდ წარმართავს აქ და ახლა. ადამიანების განადგურების ეს სცენა ისეა წარმოდგენილი, რომ ჩვენ არ ვჩქარობთ მომხდარის მორალურ შეფასებას, ნალალატევი ქმრის გაგებასა და თანაგრძნობას. სამაგიეროდ არ გვტოვებს შეგრძნება, რომ აქ რაღაც სხვა ხდება, სცენის წარმმართველი ძალა სადღაც სხვა დონეზეა, სხვა რეალობაში და იქედან მართავს ამ, ჩვენთვის უჩვეულო და გაუგებარ სიტუაციას. დავაკვირდეთ: თხრობის არამხოლოდ პირველი, არამედ მეორე ინსტანციაც უფრო ფარავს, ვიდრე აჩენს რეალურ ისტორიას, ოღონდ ეს უკანასკნელი **ფარავს უფრო ღრმა დონეზე**, ვიდრე პირველი. ამ გაურკვეველობის გამო მკითხველს ისლა დარჩენია, დაელოდოს კონფლიქტის გადანყვეტას და შეშფოთებით ადევნოს თვალი მოქმედების განვითარებას.

კიდევ ერთხელ: მოთხრობაში რამდენიმე სივრცეა: გარეთა, ილუზიური სივრცე, რომელშიც ვითარდება ქალისა და კაცის სიყვარულის ლეგენდა, „სხვების“ თვალით დანახული, თხრობაში, ამბავში მოქცეული (გადმოცემული) „ლამაზი“ ცხოვრება; შიდა სივრცე – გარეშე თვალისთვის დაფარული სინამდვილე – წყვილის რეალური დრამატული ურთიერთობა, მათ შორის ჩამოწოლილი სრული და გადაუღახავი დუმილი, ამ ურთიერთობის ტრაგიკული დასასრული, და მესამე სივრცე – მთხრობელისა, რომელიც მოულოდნელად ჩნდება მკითხველის აღქმაში და ერთ განზომილებაში უყრის თავს ამ ორ, ერთმანეთისთვის რადიკალურად დახურულ სივრცეს. ესაა მთხრობელის, როგორც „მონმის“ პირადი სივრცე, რომელიც ერთიანობაში ხედავს დანარჩენ ორს, მათ კავშირს აკვირდება და სწორედ მათი ურთიერთმიმართების ფოკუსირებას ახდენს – ამ ხედვების აცდენისა და ზედდების მომენტებს.

მოთხრობს სათაურში ორი ნარატივის დაპირისპირების ირონიზების კვალსაც ვკითხულობთ. ეს „ყვებოდნენ“ ტრაგიკული ამბის რალაცნაირი გაუბრალოებაა, მისი დრამატიზმის შესუსტება, მითის დემითოლოგიზაცია, ამბის დამდაბლება ჭორამდე, რომელსაც მთხრობელი თავის თავდაპირველ რეალურ საზღვრებში აღადგენს. ეს თითქოს ორჯერ მოყოლილი ამბავია, რომელიც კოლექტიური თხრობის ეტაპიდან ინდივიდუალურ მონათხრობში გადადის, ნამდვილი ისტორია – მითის პირისპირ, დაბის მაცხოვრებელთა მონაყოლი წყვილის სიყვარულის შესახებ და რეალური ცხოვრებისეული ისტორია, რომელსაც თითქოს თვით ცხოვრება ყველა გურამის პირით.

სხეულის ენა ბიოლოგიურ-სომატურ დონეზე უკავშირდება სურვილებს, ლტოლვებს და სხვადასხვა ემოციურ მდგომარეობებს. შესაბამისად, სხეულის ენა სწორედ ამ კავშირებს გამოხატავს და მათი აქცენტირება მხატვრულ ტექსტში გარკვეულ მიზანს ემსახურება. მოთხრობის ფინალში ქმრის ხელის მოძრაობა ერთდროულად უკავშირდება თავისუფლებისა და ნგრევის კონცეპტებს – როგორც ერთს, ისე მეორეს. სწორედ თავისუფლების იმპულსი წარმართავს ნგრევის იმპულსს, თუმცა მოთხრობის სიუჟეტური დროში ეს თანმიმდევრობა მკაფიოდ არ ჩანს. სწორედ შემოფოთებისა თუ განგაშის მომენტს ახლავს თავისუფლების შეგრძნება და კაცის ხელის მოძრაობა სწორედ ამ კავშირს, ცნობიერების ამ დეტერმინაციას აღბეჭდავს. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი: ამბის ორ, ჩვენთვის ნაცნობ სიტუაციას შორის გურამი ამბობს ფრაზას, რომელიც კაცსა და ქალს შორის მიმდინარე ფსიქოლოგიურ ომში კაცის მიზანდასახულ სტრატეგიაზე მიგვანიშნებს: „ქმარს გაკვრითაც კი არ უხსენებია ეს ამბავი, ხოლო ცოლი, რომელსაც პირველს არ შეეძლო ლაპარაკის დანყება, შინაგანად უცებ მოტყდა, მხოლოდ სახე შერჩა ისეთივე ამაყი. დრამატული მომენტი ვერ დაიჭირეს მეზობლებმა“. ტექსტის ამ ნიუანსებისგან გამომდინარე, ძნელია, არ დაეთანხმო სარტრს, რომ „განადგურება (ნგრევა – მ.კ.) საკუთრივ ადამიანური საქმიანობაა“ (სარტრი 2000: 31) და რომ „თავისუფლება არ წარმოადგენს ადამიანის სულის უნარს“ (სარტრი 2000: 50). ხელის სწორედ ეს მამხილებელი მოძრაობა და გამანადგურებელი დუმილი („ქმარს გაკვრითაც კი არ უხსენებია ეს ამბავი“..., ცოლი „შინაგანად უცებ მოტყდა“) უკეტავს გზას ჩვენს მორალურ ცნობიერებას ოჯახური ღალატის განსჯისაკენ და აღსანიშნი ეგზისტენციალურ სიბრტყეში გადააქვს.

ასეთი დასასრულის, ქმრის ბოლო ყესტის გამო შეიძლება ეს ტექსტი ნოველად ჩაითვალოს, თუმცა გურამი არ აქცევს ფინალს ჟანრულ-ფორმალური მანიპულაციის ტოპოსად. ამბის ფილოსოფიური მუხტი გადატანილია შიგნით, სიღრმეში და გადანაწილებულია თხრობის განვითარების მთელ პროცესზე. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი სადა და ფორმალურად ნაკლებად აქცენტირებული გადანყევტა ცხოვრებისეული ფილოსოფიისა დამახასიათებელია ქართული ნოველისათვის თანამედროვე ეტაპზე და ჩვენი მხატვრული აზროვნების სპეციფიკაზე მიუთითებს.

რატომ დაწერა გურამმა ასეთი საშინელი მოთხრობა ქალისა და კაცის სრულ და რადიკალურ მტრობაზე, ასეთ თავზარდამცემ ძალადობაზე ერთმანეთის მიმართ, რომელშიც საბოლოოდ კაცი იმარჯვებს? ღირსების დაცვის (თუ თავისუფლების მოპოვების) ასეთ სასტიკ და უჩვეულო გზაზე? იშვიათად მეგულება ქართულ ლიტერატურაში სხვა შემთხვევა, სადაც ძალაუფლების ნების დემონსტრირება ასეთი ფაქიზი, თითქმის შეუმჩნეველი დეტალებით ხდება.

დამატებითი მნიშვნელობების დონეზე, რომელიც რეალურ პლანს მიღმა იკითხება, ესაა ამბავი დაშლის მზარდ პროცესზე ყოფიერების შიგნით; ამბავი ყოფიერების პარადოქსებსა და ხაფანგებზე, მის ყოველდღიურ ღალატზე ჩვენი მოლოდინების მიმართ; ცხოვრებასთან ადამიანის ბრძოლაზე, რომლის დროსაც იგი (ადამიანი) იშვიათად იმარჯვებს და არა აქვს მნიშვნელობა, რა სტატუსს ფლობს ამ ბრძოლაში – თანამონაწილის თუ მონინააღმდეგის, ჯალათისა თუ მსხვერპლის (სწორედ ეს

სტატუსებია განაწილებული მოთხრობის მამაკაც და ქალ პერსონაჟებს შორის). რაც შეეხება მოთხრობელს, იგი, როგორც ვთქვით, მონმის როლს ასრულებს და მხოლოდ ფაქტის აღწერას ევალება.

რჩეულიშვილის შემოქმედებაში ეს მოთხრობა, ვფიქრობთ, განცალკევებით დგას, თუმცა თავიდანვე შევიდა მის ადრინდელ კრებულებში. იგი არასოდეს ყოფილა საგანგებოდ გაანალიზებული, სავარაუდოდ, მისი აღსანიშნის ბუნდოვანებისა და გადანწყვეტის უჩვეულობისა და გაბედულების გამო. იმ მწარე და უჩვეულო სიმართლის გამო, რომელიც გურამმა ამ მოთხრობით თქვა ადამიანსა და ცხოვრებაზე. ვფიქრობ იმასაც, რომ გურამს არ იტაცებდა და არც უცდია ამ ბუნდოვანების გაფანტვა. პირიქით, ის ყოველთვის ტოვებდა მას თავისი შემოქმედების შიგნით და თავის გარშემოც, რადგან მასში სამყაროს ესთეტიკურ მაჩვენებლს ხედავდა. „ბუნდოვანება, რომლის ყველა ნაწილი სინათლით სუნთქავს“ (რჩეულიშვილი 2006: 4, 419) – ამ ფრაზით გამოხატა თავის დღიურში შემოქმედებითი პროცესის არსი და მიზანი. ხანგრძლივი დროით ცქერისას ცხოვრება მას თვალს ტკენდა, თუმცა მისი საზრისის შეცნობისკენ მოძრაობდა სულ, პატივს მიაგებდა ყოფიერებისთვის ჩამოფარებულ ფარდას; რეალობის „დამაგრებულობასა“ და სიცხადეს (უტყუარობას) ის წარმოსახვის ბუნდოვან სიუჟეტებს უპირისპირებდა.

მოთხრობის „ვიზუალური“ სიცხადეც თითქოს საგანგებოდ უსვამს ხაზს „არაცხად“ აღსანიშნს.

#### **დამოწმებანი:**

**კამიუ 1990:** Камю А. *Бунтующий человек* *Философия. Политика. Искусство*. Москва: Политиздат. 1990.

**კუზნეცოვი 1969:** Кузнецов В.Н. *Жан-Поль Сартр и экзистенциализм*. Изд-тво МГУ. 1969.

**ლოტმანი 1994:** Лотман Ю.М. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века)*. Санкт-Петербург. » Искусство-СПБ». 1994.

**მამარდაშვილი 1966:** Мамардашвили М. К. «Категория социального бытия и метод его анализа в экзистенциализме Сартра». *Современный экзистенциализм*. Москва : изд-во »Мысль». 1966.

**რჩეულიშვილი 2006:** რჩეულიშვილი გ. *ექვსტომეული*. ტ. 4. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2006.

**სარტრი 2000:** Сартр Ж.П. *Бытие и ничто*. Москва: изд-во «Республика», 2000. მის.: [psylib.org.ua/books/sartro3/index.htm](http://psylib.org.ua/books/sartro3/index.htm)

*Manana Kvachantiradze*  
(Georgia, Tbilisi)

## **One Revenge Story** (Guram Rcheulishvili's "They Used to Tell in North Caucasus")

### **Summary**

**Key Words:** inter-subjectivity, being, space, time.

Guram Rcheulishvili's story "They Used to Tell in North Caucasus" is the outstanding example of the worldview and formal changes that showed up since 50s of 20<sup>th</sup> century, together with the political-ideological changes of post-Stalin stage in Georgian literature.

Writer's deep interest to inter-subjectivity problem was expressed with particular emphasis in the story "They Used to Tell in North Caucasus", where the subject of extensive artistic work was existential nature of love, betrayal and revenge; paradoxical dynamic conflict of the internal structures of psychics and ambivalent nature of love. Against this background the spatial images acquire semiotic load, i.e. create the level of connotation meanings originating additional associative meanings of perceptions and beliefs related to time, history, internal nature of the human and existence.

In the story the time is very constricted. The author "captures" only certain pictures of the present – conditionally, from blooming of the lilacs to their decay. In this short period of phenomena no any cause and effect relationships can be seen as this is not a **causal time**. Here time is not substantial but rather characteristic of changing of existence, similar to Sartre's works. And subjective time – is only transition, separating givenness between my actual and possible-desirable states.

The fable is built against the background of conflict between the external and internal spaces, due to this solution, the events development (and related time perception) is not linear, but rather planar, where the conflicting spaces, unexpected and different perceptions and finally, conflicting people meet.

External space is a district in a small city, where people can see a beautiful couple, husband and wife causing delight and rumors. This is one, conditionally mythological dimension of this story, event used by Guram in the title. The other dimension of the story is associated with the internal space of the couple's relationships causing demythologization of the myth of love: secret of woman's and man's relationship in their family life – relationships without any romantic basis. Scant, precise narration manner adds some kind of evaluation dimension: the emphasis is made on clarity, nakedness, cruelty and anti-estheticism of what is going on. In this area there is a war and Guram's eye – camera shows only two episodes of this war. The inner space itself is divided into two parts as well – two rooms, between which the characters move: they enter and go out. They come into one of them like to the scene and go to the other like it was a backstage area.

In both episodes there are three characters, two of them – wife and husband are unchanged while the third one changes: in the first episode this is a man, in the second – woman. Both scenes

depict adultery: one by the woman and the other – by the man. Both episodes are almost identical. The first episode is very dramatic, while the other – tragic. We face the cruelty and indifference of the demythologized world, existentialist “nothing” that is nothing else but negative being, “*that turns into nothing*”, that “*watches the being*”... “*feeds itself with being... like some grub*” (Sartre 2000: 46-47).

Guram Rcheulishvili reaches the terrible, dangerous depths of love, thinks about unusual opportunities and forms of revenge, sees, with the rare far-sightedness of the true writer dangerous, scaring depths and dimensions of our existence, unusual and cruel forms of violence that cause physical and mental decay of a person without elementary touch. He sees deadly irony of cold rationalism and dangerous aggression to the life and to the individual.

The key of the story is unmasking movement of a hand that reflects the man’s concealed and, supposedly, not yet understood desires: “man pushed the closed window, opened it and from there the rhythmic sound of raindrops and delicate lilac aroma rushed inside.” Movement of the husband’s hand is simultaneously associated with the concepts of freedom and destruction – both, one and another. This is the pulse to freedom that drives the pulse to destruction.

As the solution to the conceptual problem, Guram gives preference to external – spatial forms of human experience: pulse of change, betrayal, disappointment comes not only from the inner space of the apartment but from the outside as well. Against the background of at one glance insignificant, silent changes of spatial images we feel that the time of love, just like the time of lilacs blooming has ended, elapsed. Here the lilacs have apparently given the symbolic function, though it naturally, delicately fits into the existential picture painted by the writer.

---

## პოეტიკური კვლევა

---

**თამარ ბარბაქაძე**

(საქართველო, თბილისი)

### ვახუშტი კოტეტიშვილი – ლექსის მცნობი, პოეტი

XX საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს სამეცნიერო-მთარგმნელობითი კულტურულ-საზოგადოებრივი ცხოვრება წარმოუდგენელია ვახუშტი კოტეტიშვილის კოლორიტული პიროვნების გარეშე. ათი წლის წინათ გარდაიცვალა იგი და დავიტოვა ის მისტიკური შარავანდედი, რომელიც მის ტრაგიკულ ბიოგრაფიასთან საკუთარი მოღვაწეობით მოპოვებული უსახლვრო პოპულარობის შერწყმამ განაპირობა. მეცნიერის, ცნობილი მთარგმნელისა და აღმოსავლეთმცოდნის, საზოგადო მოღვაწის პორტრეტი, საბედნიეროდ, მისმა პოეზიამაც აირეკლა. შეიძლება ითქვას, რომ „დიოგენეს“ მიერ 2003 წელს გამოცემული, ვახუშტი კოტეტიშვილის მიერ მსოფლიო პოეზიის შედევრთა თარგმანების კრებული – „აღმოსავლურ-დასავლური დივანი“ საუკუნის წიგნად დარჩება ქართული კულტურის ისტორიაში. მასში ვახუშტი კოტეტიშვილის მიერ 1955-2000 წლებში თარგმნილი პოეტური თხზულებები შევიდა: სპარსული პოეზიის (რუდაქი, ფირდოუსი, აბუ საიდი, ანსარი, ომარ ხაიამი, სანაი, ნიზამი განჯელი, მასიდ სალ სალმანი, ჯელალ ედ-დინ რუმი, საადი, ჰაფეზი, აბდ-ორ რაჰმან ჯამი) შედევრები და ევროპული პოეზია: რაინერ მარია რილკეს რჩეული ლექსები, „დუინური ელეგიები“ და სონეტები ორფევსისადმი, XX ს. რუსული პოეზია (ინოკენტი ანენსკი, მაქსიმილიან ვოლოშინი, ნიკოლაი გუმილიოვი, ოსიპ მანდელშტამი, მარინა ცვეტაევა, იოსიფ ბროდსკი). წიგნის წინასიტყვაობაში ვახუშტი კოტეტიშვილი აღნიშნავდა: „დედანს ასაკი არა აქვს, არ „ბერდება“, თარგმანს კი ხშირად ყავლი გასდის, ძველდება და ამიტომაც ახალი ეპოქა გენიალური ქმნილებების ახალ-ახალ თარგმანს მოითხოვს. ეს არ ეხება მხოლოდ კონგენიალურ თარგმანებს, რომლებიც მყარად იმკვიდრებენ ადგილს ორიგინალური ლიტერატურის წიაღში. მაგალითად ქართული „ვისრამიანი“ და მაჩაბლისეული შექსპირიც კმარა“ (კოტეტიშვილი 2003: 12). ვახუშტი კოტეტიშვილის თარგმნილი ლექსები, უეჭველია, დროს გაუძღვება და მათ მკითხველი არასოდეს მოაკლდება...

ვახუშტი კოტეტიშვილის სიტყვა, ჟღერადი და ძარღვიანი, თითქოს აუცილებლად ითხოვდა ხმოვანი, ნათელი კვალის დატოვებას ორიგინალური, საკუთარი ლექსებითაც: შეუძლებელი იყო წარმავლისა და უკვდავის სრული განცალკევება; ამგვარ მინიშნებად მიგვაჩნია მისი „სონეტები“, კრებულის სახით რომ გამოცა „საქართველოს მწერალთა სახლმა“ 2015 წელს.

კრებული 55 სონეტს აერთიანებს და წიგნად, ერთ მთლიანობად არის ჩაფიქრებული: „პროლოგის სონეტით“ იწყება და „ეპილოგის სონეტით“ სრულდება, თუმცა

ბოლოს – ორიც ერთვის: „აბელისა და კაენის სონეტი“ და „მრწამსის სონეტი“, ალბათ, სამყაროსა და ლექსის, სონეტის მარადიულობის იდეის ხაზგასასმელად, სიკეთისა და ბოროტების, სიკვდილ-სიცოცხლისა და არჩევანის დაპირისპირება-ერთიანობისა, პიროვნული გზის მიგნების აუცილებლობის კიდევ ერთხელ გაცხადებისათვის...

ვახუშტი კოტეტიშვილმა ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმების თაობაზე პირველად 1959 წელს გაამახვილა ყურადღება, როდესაც მაგალი თოდუას მიერ თარგმნილი კრებული „აღმოსავლური პოეზია“ განიხილა. ახალგაზრდა მეცნიერმა მიუთითა, რომ XVIII ს. ბოლოსა და XIX ს. დასაწყისში ჩვენში „შემოიჭრა აღმოსავლური ლირიკული ჟანრის სალექსო ფორმები: მუსტაზადი, მუხამბაზი და სხვა, რომლებსაც საკმაო რაოდენობით ვხვდებით საიათნოვას, ბესიკის, ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში, მაგრამ ამ სალექსო ფორმებმა ქართულ ნიადაგზე ფეხი ვერ მოიკიდა ისევე, როგორც სონეტმა, ტრიოლეტმა, ტერცინამ და სხვა“ (კოტეტიშვილი 1959: 4). რეცენზენტ-მკვლევარი სტატიაში ხსნის ამ მოვლენის არსსა და მიზეზებს: „...ქართულ ლექსს არასოდეს არ ჰქონია ჯებირები და იგი ვერავითარ კანონიზაციას, გარდა მინიმუმისა, ვერ ეგუებოდა“.

ამ სიტყვების დაწერიდან თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ, უკვე პოეტი ვახუშტი კოტეტიშვილი, წერს ე.წ. დიდაქტიკურ სონეტს: „პროლოგის სონეტს“ (2007 წ.), რომელშიც იხსენებს თავის ჭაბუკობისდროინდელ მაქსიმალიზმს:

სალექსო ფორმებს არა ვცემდი საკადრის პატივს,  
ჩემთვის მთავარი იყო ლალი ლექსი ქართული.  
აღვზნებულ ჭაბუკს არასოდეს მესმოდა მათი,  
ვინც იყო ლექსის არტახებში ჩასმით გართული.

მე არ მესმოდა, რუსთველური შაირის მქონეს,  
ლექსის ფორმები ევროპიდან რატომ მეთრაქა?  
იქიდან, სადაც სონეტების უმაღლეს დონეს  
აღწევდა მხოლოდ თუნდ შექსპირი, ანდა პეტრარკა?!

გამოხდა ხანი და მივხვდი, რომ ვცდებოდი ადრე:  
ყოველ ფორმას ხომ თავად ითხოვს ლექსის შიგანი.  
უნდა იცოდეს პოეზიის ყამი და ყადრი,  
მთელი თავისი სიღრმითა და სიგრძე-სიგანით.

და აი, თრთოლვით გადაგიშლით მე ჩემს სონეტებს  
ისე, ვით ძველი ნუმიზმატი ნათხარ მონეტებს.  
(კოტეტიშვილი 2015: 01)

ვახუშტი კოტეტიშვილის ეს პოეტური აღსარება, 2007 წელს სონეტით გადმოცემული, და ვახუშტი კოტეტიშვილის, მეცნიერის, აღმოსავლეთმცოდნის, რითმის მკვლევრის ზემოხსენებული განაცხადი 1959 წელს, თითქოს, ერთმანეთის თეზა და

ანტითეზაა, დაპირისპირება – დასტურია: ავტორი უაღრესად გულწრფელია და, ამავე დროს, საყოველთაოდ ცნობილ ჭეშმარიტებასაც გვაზიარებს. დავიმონმებ თანამედროვე ემიგრანტი პოეტისა და თეორეტიკოსის ვ. ს. ნაიპოლის თვალსაზრისს: „ლიტერატურული ფორმები აუცილებელია: გამოცდილება უნდა გადაიცეს საყოველთაოდ გავრცელებული ან აღქმადი ფორმით; მაგრამ ხდება ხოლმე, რომ ფორმა ზოგჯერ აღიქმება როგორც მიუღებელი ან ზედმეტი რამ... ყოველი სერიოზული მწერალი გაიაზრებს ფორმის საკითხს, რადგან, განურჩევლად იმისა, თუ რაოდენ აფასებს ის წინამორბედ მწერლებს, მან უნდა გაითვალისწინოს, რომ ამ მწერალთა მიერ გამოყენებული ფორმები შეესაბამება მათს გამოცდილებას და არა – მის საკუთარ გამოცდილებას“ (ნაიპოლი 2018: 47).

ვახუშტი კოტეტიშვილი უტყუარი მცნობი იყო ლექსისა, რასაც მოწმობს: მისი სამეცნიერო-მთარგმნელობითი მოღვაწეობა, სპარსული და ქართული რითმის საკითხების ხანგრძლივი კვლევა, მის მიერ მოპოვებული თანამედროვე ხალხური პოეზიის შედეგები, ხალხური მთქმელებისა და ეთერ თათარაიდის აღმოჩენა, „თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის“ სალექციო კურსის წაკითხვა წლების განმავლობაში თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, მისი ადრეული ლექსები (1948-1959); ეს ყოველივე მკვიდრ საფუძველს უყრიდა ვახუშტი კოტეტიშვილის სონეტისტობას, რაც პოეტის გამოცდილებით მიღებული არჩევანი აღმოჩნდა საკუთარი არსის, მდიდარი, ცხოვრებისეული გამოცდილების, ნაგრძობ-ნააზრევის გამოსახატავად.

ვახუშტი კოტეტიშვილის სონეტებში განსაკუთრებული ოსტატობით არის დამუშავებული რითმა: ხმოვანებით, მუსიკალური ჟღერადობით, ეგზოტიკურობით გამორჩეული სარიტმო ერთეულები ვახუშტი კოტეტიშვილის გამოკვლევებში მთლიან სიტყვებს გულისხმობს და არა მხოლოდ კლაუზულებს. უმთავრესად, ზედაქტილური, ოთხ- და ხუთმარცვლიანი რითმების დანყვილება მის სონეტებში გვიდასტურებს პოეტ-სონეტისტისა და რითმის მკვლევრის ნიჭიერებისა და ცოდნის ერთიანობას. მაგალითად, „ფლამენკოს სონეტის“ მეორე კატრენის რითმები ასე ჟღერს:

შეყოვნებული პოზებიდან იერმოკრეფილს  
სამაჯურებიც ეჩვენება მძიმე ხუნდებად  
და თუ გაშეშდა, როგორც ცეკვის იეროგლიფი,  
მის მიღმა უკვე ყოველგვარი ფონი ხუნდება...  
(კოტეტიშვილი 2015: 46)

ხოლო ვახუშტი კოტეტიშვილის 2008 წლის 4 ივნისს დაწერილი, 50-ე, „ფშავ-ხევსურეთის სონეტის“ „გასაღები“, ფინალური ორტაეპედი ბრწყინვალე, ზედაქტილურ ჟღერად რითმას გვასმენინებს:

ჩემი სამზეო, საიქიო, შავ-ხევ-სულეთი,  
აკლდამა ჩემთა ოცნებათა – ფშავ-ხევსურეთი.  
(კოტეტიშვილი 2015: 50)



სარიტომო წყვილის: „იერმოკრეფილს – იეროგლიფი“ – პირველი ერთეული გა-კომპოზიტებული ზედსართავი სახელი, პოეტური ნეოლოგიზმია („იერმოკრეფილი“ – ვახუშტი კოტეტიშვილის მიერ შექმნილი სიტყვაა!), ხოლო მეორე უცხო სიტყვაა – დაშიფრულის, გამოუცნობის, უჩვეულოს აღმნიშვნელი. კომპოზიციური წყვილებით შედგენილი: „შავ-ხევ-სულეთი – ფშავ-ხევსურეთი“ ქართული ეგზოტიკურ რითმათა ისტორიაში ჩაინერება.

„პოეტური ტექსტის ლექსიკონი შეესაბამება მის უნივერსუმს, ხოლო ლექსიკონის შემადგენელი სიტყვები ავსებენ ამ უნივერსუმს. მათი ურთიერთმიმართებები აღიქმება, როგორც სამყაროს სტრუქტურა“ (ლოტმანი 2015: 333).

ვახუშტი კოტეტიშვილის „უნივერსუმის“ გასაცნობად საგანძურია მისი სონეტები: „საითკენხედვის სონეტი“, „ფშავ-ხევსურეთის სონეტი“, „თანამედროვეობის სონეტი“ და ა.შ. ამ უკანასკნელი სონეტის „გასაღების“ ზედაქტილური რითმა: „კერპებს მივანდეთ – მოვქრისტიანდეთ“ – კვლავ იმ აზრს განგვიმტკიცებს, რომ ვახუშტი კოტეტიშვილის სონეტების რითმა სიტყვათა მელოდიას, ჟღერას, „ზარე-ბის წკრიალს“ ეყრდნობა და არა სარიტომო ერთეულების საგანგებო ძიებას. მსოფლიო პოეზიის შედეგების ცნობილი მთარგმნელი, ვახუშტი კოტეტიშვილი, იოსიფ ბროდსკის ერთ-ერთი სონეტის თარგმანშიც იცავს ამ პოზიციას:

შენს საყვარელთა სათვალავი, ჩემო მარია,  
თუ არა ვცდები, ოცდახუთსაც გადამცდარია,  
გვირგვინისათვის არ არსებობს ზიანი მეტი,  
ვიდრე ლოგინში ჩაიგორო ვილაც ახვარი.  
(ეს იმას ნიშნავს, სამეფო ტახტს ჩასცე ლახვარი  
და სახელმწიფო შეარყიო, დაასხა რეტი.  
რესპუბლიკა კი, როგორც ძველი ბერძნული სვეტი  
ბევრ ამისთანას გაუძლებს და იდგება მყარად).  
შოტლანდიელი ბარონი კი არ არის ცეტი,  
აზრს არ შეიცვლის, რაც უნდ მოხდეს, არა და არა!  
შენს შოტლანდიელთ ჩაუვარდათ ნაცარში კოვზი  
ვერ განასხვავეს სანოლისგან სამეფო ტახტი.  
თანამედროვეთ თვალში თეთრი ყორანი გახდი  
და მათთვის იყავ საუკუნის კახბა და ბოზი.  
(კოტეტიშვილი 2006: 187)

V სონეტი იოსიფ ბროდსკის ცნობილი ლირიკული ციკლიდან „ოცი სონეტი მარია სტიუარტს“, რომლის თარგმანი ვახუშტი კოტეტიშვილმა 2006 წელს გამოაქვეყნა ნიგნში: „ვერცხლის საუკუნე + ბროდსკი“ ააშკარავებს და უეჭველად გვიდასტურებს პოეტისა და მთარგმნელის ნიჭიერებას. ამ ნიგნის წინათქმაში ვ. კოტეტიშვილი აღნიშნავს, რომ ძალიან მოსწონდა, მაგრამ თავიდან არც უფიქრია, ეთარგმნა ი. ბროდსკის ცნობილი უზარმაზარი ლექსი „ორი საათი რეზერვუარში“: „ეს გახლავთ ვითომ გერმანელის ჩიქორთული რუსულით გამოთქმული სენტენციები,

რაც პოეტური ეკვილიბრისტიკის უნიჭიერეს, დიდოსტატურ ნიმუშად გახლავთ ქცეული. ეს ლექსიც უნებლიეთ შემომეთარგმნა და მას უკვე ლილინ-ლილინით მოჰყვა ოცდახუთიოდ ლექსის თარგმანი“ (კოტეტიშვილი 2006: 7). სწორედ ეს „ლილინ-ლილინით“ წარმოთქმული სარიტმო სიტყვები ქმნის სონეტისათვის აუცილებელ მელოდიურობასა და დისჰარმონიაზე აგებულ ახლებურ ჰარმონიას: იოსიფ ბროდსკის ამ არაკანონიკურ სონეტში მთარგმნელი კონსონანსური, შეთავსებული და შედგენილი რითმებით ადეკვატურად გადმოსცემს ორიგინალის ვირტუოზულ ვერსიფიკაციას: „ჩემო მარია – გადამცდარია“, „ვილაც ახვარი – ჩასცე ლახვარი“, „ბერძნული სვეტი – არ არის ცეტი“, „იდგმება მყარად – არა და არა“ და ა.შ.

საყრდენ, საბჯენ თანხმოვანზე დაფუძნებული რითმები მყარად, მტკიცედ იცავს თანამედროვე, XX-XXI საუკუნეების, სონეტის კომპოზიციას, რომელიც, ერთდროულად, იოსიფ ბროდსკის ლირიკის თანახმად, კლასიკურიც უნდა იყოს და მოდერნისტულიც.

ვახუშტი კოტეტიშვილს წიგნი „სპარსული რითმის სტრუქტურა“ (თსუ, 1986) უაღრესად მნიშვნელოვანია როგორც ვერსიფიკაციის ზოგადთეორიული, ასევე სპარსულ-ქართული ურთიერთობის საკითხების შესწავლისათვის. ამ ნაშრომში ვახუშტი კოტეტიშვილმა, რითმის აკაკი ხინთიბიძისეულ დეფინიციაზე დაყრდნობით, შემოგვთავაზა რითმის ამგვარი განსაზღვრება: „ლექსის რიტმულ მონაკვეთთა საზღვარზე **თანხმიერ სიტყვათა** კანონზომიერ განმეორებას რითმა ეწოდება“ (ხაზ-გასმა ჩვენია – თ. ბ.). ამ დეფინიციაში გათვალისწინებულია: რითმის ევფონიური დანიშნულება, სარიტმო სიტყვის მათრგანიზებული როლი და ლოკალური რიტმული ფუნქცია.

ვ. კოტეტიშვილის ზემოხსენებულ საეტაპო გამოკვლევას ვრცელი რეცენზია მიუძღვნა ჯემშიდ გიუნაშვილმა, რომელიც მაღალ შეფასებას აძლევს ავტორის ძიების შედეგებს რითმის გენეზისის სფეროში და აღნიშნავს, რომ ნაშრომში გამოთქმულ მოსაზრებებს საფუძვლად უდევს 10 000-მდე სარიტმო სიტყვის სტრუქტურული ანალიზი, რომელთა აღნუსხვა ემყარება სტატისტიკური აღრიცხვის შედეგად მიღებულ მონაცემებს.

რეცენზიაში ვ. კოტეტიშვილის წიგნის, „სპარსული რითმის სტრუქტურის“, ექვსივე თავია განხილული და შეფასებული, რის შემდეგაც ჯ. გიუნაშვილი ასკვნის: „ვ. კოტეტიშვილის პირად წვლილად სპარსული პოეტიკის კვლევის საქმეში უნდა ჩაითვალოს შემდეგი: სპარსული რითმის საფუძვლად მან მიიჩნია მარცვალი, ხოლო რითმის საზომად – მარცვალთა რაოდენობა. მან დაადგინა, რომ სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში დადასტურებული რითმების სტრუქტურული შედგენილობა გვაძლევს 41 ნაირსახეობას, – მან პირველმა დაადგინა ყაზალის რითმის კლების ტენდენცია; მან პირველმა დეტალურად შეისწავლა რედიფის ბუნება, მისი სემანტიკური დატვირთვა და სინტაქსური მიმართება სარიტმო სიტყვასთან. მან დაადგინა, რომ ტავტოლოგიური რითმის სიხშირე რედიფიან ყაზალებში გაცილებით უფრო დიდია, ვიდრე ურედიფოებში“ (გიუნაშვილი 1986: 192).

ჩვენი მხრივ, დავუმატებთ, რომ ვახუშტი კოტეტიშვილი ნაშრომში საინტერესოდ საუბრობს სპარსული ლექსის მონორითმიანობის თაობაზე (ყასიდა, ყაზალი,

ყეთე, რობაი, თარქიშბანდი, მუსთაზადი, მუსამმათი). მონორიმის, ქართული მთის პოეტური ფოლკლორისა და ვაჟა-ფშაველას ლირიკის პოეტიკის საყრდენის, კვლევას XX ს. 80-იანი წლების ლექსმცოდნეობაში, ის-ის იყო, საფუძველი ეყრებოდა და ამ მხრივ ვ. კოტეტიშვილი ერთ-ერთი პირველი იყო.

ცნობილია, რომ სპარსული ლაზალი, როგორც ლირიკული ჟანრი, შეიძლება სათავეს იღებდეს ფოლკლორიდან, ოღონდ შემდეგ განიცდის არაბულ გავლენას, ხოლო თავის მხრივ, სპარსული ლაზალი//ყაზალი დიდ კვალს ტოვებს ქართული ლექსის ისტორიაში.

ქართული ხალხური ლექსის თავისებურებათა კვლევას მიუძღვნა გასული საუკუნის 80-იანი წლების დამდეგს წერილი თანამედროვე ეროვნული პოეტური ფოლკლორის შეკრებისა და პოპულარიზაციის ამალორძინებელმა, ვახუშტი კოტეტიშვილმა, რომელმაც XX ს. 70-იანი წლების ბოლოს, კერძოდ, 1978 წლის 14 აპრილს საფუძველი ჩაუყარა ხალხური პოეზიის საღამოების გამართვას. ვ. კოტეტიშვილის აზრით, ფოლკლორში წინასწარვე განსაზღვრული როგორც გარეგანი ფორმა ლექსისა, ასევე მისი შიდა ფორმაც, ვინაიდან კანონმდებელი ცალკეული პიროვნება კი არ არის, არამედ ხალხი... აქ ყველაფერი შემოფარგლულია: „ბალადას თავისი სტრუქტურა აქვს, თავისი პოეტიკა, ხმით ნატირალს – თავისი, ასევე – მთიბლურს, საქორნილოს, შაირს, კაფიას თუ სხვა ნებისმიერ ნაირსახეობას“ (კოტეტიშვილი 1988: 47-60).

ვახუშტი კოტეტიშვილმა საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა სპარსული პოეზიის ერთ-ერთი საინტერესო ფორმის – რობაის – კომპოზიციას, მის არქიტექტონიკას, გარიტმის ნაირსახეობას და მის გავლენას მთელი ლექსის სემანტიკურ სტრუქტურაზე.

ვ. კოტეტიშვილის აზრით, რობაის გარიტმის ორი სქემა (aaaa; aaxa) გადამწყვეტ როლს თამაშობს ამ აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმის აზრობრივ და ლოგიკურ სტრუქტურაში: რობაის გაურითმავი სტრიქონი ზრდის მოლოდინის ეფექტს: „...ურითმო სტრიქონში აზრი ყოველთვის დაუმთავრებელია და IV სტრიქონში პოულობს ლოგიკურ დასასრულს“ (კოტეტიშვილი 1985: 7).

ვ. კოტეტიშვილი აანალიზებს ომარ ხაიამის რობაიების სტრუქტურას, რის საფუძველზეც დაასკვნის, რომ რობაის გარიტმის ორგვარი სტრუქტურული ნაირსახეობა არსებობს: ერთი მთლიანად მონორიმულ პრინციპს ემყარება, ხოლო მეორე სახეობაში მესამე სტრიქონი ურითმოა.

წერილის ბოლოს მკვლევარი წამოჭრის კითხვებს: არსებობს თუ არა სადმე იდუმალი კანონზომიერება, რომელსაც ემყარება ამა თუ იმ სალექსო ფორმის არქიტექტონიკა? რა არის სალექსო ფორმის განმსაზღვრელი ფაქტორი? – მარტოოდენ გარეგანი, თვალში საცემი ნიშნები, თუ მხოლოდ ამ ფორმისთვის დამახასიათებელი ხატოვანი აზროვნების სტრუქტურა და პოეტური სემანტიკა?

ქართულ პოეზიაში რობაი, აღმოსავლური პოეზიიდან შემოსული სხვა ფორმებისაგან განსხვავებით, ყველაზე ახალია და, როგორც სავსებით მართებულად მიუთითებენ, „დღესაც გამოყენებადი ეს ფორმა დამკვიდრდა სპარსული რობაიების ქართველ მთარგმნელთა მიერ“ (სილაგაძე 2018: 18).

რობაის პოპულარიზაციაში თანამედროვე ქართულ ორიგინალურ თუ თარგმნილ პოეზიაში ლომის წილი ეკუთვნის სწორედ ვახუშტი კოტეტიშვილს: ომარ ხაიამის რობაიების თარგმნა ბევრმა სცადა ჩვენში (ი. აბულაძე, ა. ჭელიძე, მ. თოდუა, გ.ხულორდავა და სხვ.), მაგრამ ვახუშტი კოტეტიშვილის მიერ თარგმნილი – შეუდარებელია. მოვიხმოთ ერთი მათგანი (16):

ბაგით დავწვდი დოქის ბაგეს, ბაგე გადავიბადაგე,  
დღეგრძელობას ვეძიებდი, ჟამთა სრბოლით დავიდაგე,  
დოქმა მითხრა საიდუმლოდ: მომაგებე ბაგეს ბაგე,  
ქვეყნად განა კიდევ მოხვალ, დალიეო, რას ქადაგებ.  
(კოტეტიშვილი 2003: 47)

რობაის მიმართ ლექსის ჭეშმარიტი მცნობის განსაკუთრებული სიყვარულის დასტურია არა მარტო მის მიერ თარგმნილი ომარ ხაიამის რობაიები, არამედ საკუთარი, პოეტ ვახუშტი კოტეტიშვილის, ერთადერთი რობაი:

ვარდი, ბულბული თუ არ უმღერს, ვარდი არ არი,  
უსიყვარულოდ გული გულის ფარდი არ არი,  
ლექსებში დარდებს ამოთქვამენ, მაგრამ, ვაი, რომ  
დარდი, რომელიც ამოითქმის, დარდი არ არი.  
(კოტეტიშვილი 2007: 73)

ვახუშტი კოტეტიშვილი გულწრფელად აღიარებდა: „პოეზია ჩემთვის ყოველთვის იყო, არის და იქნება არა სიტყვიერი ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი, თუნდაც უმთავრესი და განსაკუთრებით გამორჩეული, არამედ თვით ჩემი არსებობის ლამის ერთადერთი ფორმა, უფრო ზუსტად – არსი ჩემი არსობისა. პოეზია – არა მხოლოდ შემოქმედებითი ნიჭია, არამედ თვით სიცოცხლის ნიჭიც“ (კოტეტიშვილი 2005: 5).

ვ. კოტეტიშვილი ჯერ კიდევ სიყმაწვილისა თუ სიჭაბუკის ჟამს, XX ს. 50-იან წლებში, დაწერილ ლექსებში ცდილობს სალექსო ფორმების დამორჩილება-დაუფლებას. 1956 წლით არის დათარიღებული ლექსი „რუბია“, რომელიც 15 წლის სამარყანდელ გოგონას, რუბიას, ეძღვნება. მართალია, აქ გოგონას სახელია ლექსის სათაური, მაგრამ თითქმის მთელი ლექსი (გამონაკლისია ერთადერთი მე-4 სტროფი) გართმულია რობაის სქემით: aaxa.

ჯერ პატარა გოგონაა რუბია,  
წარბი წარბზე სურმით გადაუბია,  
თავზე ჭრელი არახინი უხდება  
ბაგეები მარჯნად გადაუპია...  
(კოტეტიშვილი 2005: 58)

ვახუშტი კოტეტიშვილი, იმხანად დამწყები პოეტი, აღმოსავლეთის ასულის საკუთარ სახელს – რუბიას – თითქოს ქარაგმულად, თამაშით უკავშირებს აღმოსავ-

ლურ სალექსო ფორმას რუბაის//რობაის. საგულისხმოა, რომ რობაის გარიტმის სქემა ყმანვილ ვახუშტის მიერ 1953 წელს დაწერილ ლექსშიც „მახლას“ გვხვდება:

სანამ ჯეელი ხარ,  
მეტი გულს უნდა რა?  
**ჩვენი დაირა და**  
**დროის უზუნდარა!**  
(კოტეტიშვილი 2005: 85)

ვახუშტი კოტეტიშვილი – პოეტი განსაკუთრებული სიყვარულით ეკიდება მრჩობლედის ფორმას, რომელიც მის მიერ 1990 წელს დაწერილი ორტაეპედების მიხედვით – ორგინალურია, თუნდაც იმიტომ, რომ გაურითმავია:

\* \* \*

ვინ იცის, იქნებ ცხოვრებისგან გაბეზრებული  
ყვავები რარიგ შენატრიან დღემოკლე პეპლებს.  
(„\*\*\*ვინ იცის?“ კოტეტიშვილი 2005: 34)

\* \* \*

უსამშობლოდ სახელმწიფო ვერ იარსებებს,  
უსახელმწიფო სამშობლო კი რჩება სამშობლოდ.  
(„უტოლობა“. კოტეტიშვილი 2005: 32)

თუმცა მრჩობლედით დაწერილ ვ. კოტეტიშვილის ლექსში „ბოლო სადღეგრძელო“ (1993 წ.) ორტაეპედები გარიტმულია:

ესეც ჩემი იღბალი თუ ბედი –  
გამიფრინდა სიხალისის მტრედი.

ესეც ჩემი იღბალი თუ წერა –  
ქვეყანაზე აღარავის მჯერა...  
(კოტეტიშვილი 2005: 37)

საინტერესოა, რომ ოსიპ მანდელშტამის (1891-1938) ორტაეპედებით დაწერილი ლექსის თარგმანშიც ვ. კოტეტიშვილს მრჩობლედები გარიტმული აქვს:

მოცემული მაქვს მე სხეული, რა ვქნა, რა ვუყო?  
ასე მთლიანი, ასე ჩემი, ვის რა გავუყო?  
.....  
მარადისობის მინებს ორთქლად დაედინება  
ეს ჩემი სიტბო, ჩემი სუნთქვა, ჩემი დინება...  
(კოტეტიშვილი 2006: 39)

უყურადღებოდ არ დარჩენია მთარგმნელ ვ. კოტეტიშვილს ნიკოლაი გუმილი-ოვის მყარი სალექსო ფორმით დანერვილი „ხოკუ“:

აი, ლამაზი ქალიშვილი, ნუკრისთვალეზა,  
ცოლად მიჰყვება ამერიკელს. ნეტა კოლუმბმა  
ეს ამერიკა რა ჯანდაბად აღმოაჩინა?!

(კოტეტიშვილი 2006: 33)

ქართული ხალხური ლექსის გართმვის სქემით (xaxa) არის დანერვილი 1994 წელს კოტეტიშვილის „მკაფიო კაფია“:

გავიბითურეთ სამშობლო  
მართლა სამოთხის სადარი.  
სხვა საქართველი კი არა  
თვით საქართველო სად არი?!

(კოტეტიშვილი 2005: 30)

ვახუშტი კოტეტიშვილის ძიებანი ქართული ლექსის წიალიდან მარგალიტების გამოსამზეურებლად, როგორც ვთქვით, სახალხოდ გაცხადდა თითქმის ოთხი ათეული წლის წინათ; ხალხური ლექსის ქომაგი თვითონაც კარგი პოეტი და მთქმელი აღმოჩნდა (საყოველთაოდ ცნობილია ვახუშტი კოტეტიშვილის ელვარე კაფიები და მისი გაშაირებანი, კაფიაობა ლექსო ჭინჭარაულთან!), თუმცა საკუთარი შემოქმედების მკითხველამდე მიტანას დიდად არ ჩქარობდა... 2008 წლის 8 აგვისტოს კი, საბედისწერო ომის დროს, პოეტი ვახუშტი კოტეტიშვილი

ისე გავიდა ამ ცხოვრების ბოლო კარიდან,  
რომ სიკვდილს თვალი ერთხელაც კი არ აარიდა.  
(„ღირსების სონეტი“. კოტეტიშვილი 2015: 321)

## დამონებანი:

**გიუნაშვილი 1986:** გიუნაშვილი ჯ. „წიგნი სპარსული რითმის სტრუქტურაზე“. *კრიტიკა*, №6. თბილისი: 1986.

**კოტეტიშვილი 1959:** კოტეტიშვილი ვ. „აღმოსავლური პოეზია ქართულად“. *გაზ. „კომუნისტი“*, №211, 10.IX. 1959.

**კოტეტიშვილი 1985:** კოტეტიშვილი ვ. *სპარსული რითმის სტრუქტურა*. თბილისი: თსუ, 1985.

**კოტეტიშვილი 1985:** კოტეტიშვილი ვ. *რობაის სტრუქტურისათვის*. თსუ შრომები. ტ. 250. კრ. „აღმოსავლეთმცოდნეობა“. თბილისი: 1985.

**კოტეტიშვილი 1988:** კოტეტიშვილი ვ. *ხალხური ლექსის თავისებურებანი*. ჟურნ. ბალავერი, № 1. 1988.

**კოტეტიშვილი 2003:** კოტეტიშვილი ვ. *აღმოსავლურ-დასავლური დივანი*. თბილისი: „დიოგენე“, 2003.

**კოტეტიშვილი 2005:** კოტეტიშვილი ვ. *„ქვიშის საათი“*. თბილისი: 2005.

**კოტეტიშვილი 2006:** კოტეტიშვილი ვ. *„ვერცხლის საუკუნე + ბროდსკი“*. თბილისი: ფონდი „ქართუ“, 2006.

**კოტეტიშვილი 2007:** კოტეტიშვილი ვ. *„რაც მეთქმევინა...“* თბილისი: კახა დავითურის გამომცემლობა, 2007.

**კოტეტიშვილი 2015:** კოტეტიშვილი ვ. *სონეტები*. თბილისი: საქართველოს მწერალთა სახლი, 2015.

**ლოტმანი 2015:** ლოტმანი ი. „პოეტური ტექსტის ანალიზი“ (თარგმნა თ. ლომიძემ). *ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია*. თბილისი: GCLAPress, 2015.

**ნაიპოლი 2018:** ნაიპოლი ვ. ს. *მწერლის არსის შესახებ* (ინგლისურიდან თარგმნა თ. ფალიაშვილმა). *ფურნ. „არილი“*, №9(275), სექტემბერი. 2018.

**სილაგაძე 2018:** სილაგაძე ა. „ქართული მყარი სალექსო ფორმების აღმოსავლური წყაროები“. *ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2018.

*Tamar Barbakadze*  
(Georgia, Tbilisi)

## Vakhushti Kotetishvili – a Theoretician of Verse and a Poet

### Summary

**Key words:** Vakhushti Kotetishvili, rubai, sonnet, versification.

It is impossible to imagine the cultural and social life of Georgia in the second half of the XX century without Vakhushti Kotetishvili's colorful figure. He passed away 10 years ago and took with him that mystic halo, which was due to the blend of unlimited popularity gained by his own activities with his tragic biography. Luckily, the portrait of a scholar, well-known translator, Iranologist and public figure was reflected in his poetry too. It can be stated that the collection of Vakhushti Kotetishvili's translations of masterpieces of World Poetry "East-Western Divan" published by "Diogene" in 2003 – will remain a book of the century in the history of Georgian culture. It includes poetic works translated by Vakhushti Kotetishvili in 1955-2000: the masterpieces of Persian poetry (Rudaki, Ferdowsi, Abu Said, Ansari, Omar Khayyam, Sanaayi, Nizami Ganjeli, Masud Sad Salman, Jelal al-Din Rumi, Saadi, Haféz, Abd ar-Rahman Jami) and European poetry: Rainer Maria Rilke's selected poems "Duine Elegies" and the Sonnets to Orpheus, twentieth-century Russian poetry (Innokentiy Annensky, Maximilian Voloshin, Nikolay Gumiliov, Osip Mandelstam, Marina Tsvetaeva, Josef Brodsky). In the foreword of this book Vakhushti Kotetishvili noted: "The original has no age, does not "become old" whereas the translation often becomes outdated and therefore, a new epoch requires more and more new translations of brilliant creations. This does not apply only to congenial translations which firmly

establish a place in the depths of the original literature. For example, it is enough to mention Georgian translation of “Visramiani” and Machabeli’s Shakespeare” (Kotetishvili 2003: 12). The poems translated by Vakhushti Kotetishvili will undoubtedly endure time and they will not have a lack of reader...

Vakhushti Kotetishvili’s word sonorous and with recognizable burr in his voice seemed to be demanding to leave a loud, bright mark with his original verses too: it was impossible to completely separate the transient and eternal; an example of this is his “Sonnets” published as a collection of works by “The Union of Writers of Georgia” in 2015.

First Vakhushti Kotetishvili drew attention to European and Oriental fixed verse forms in 1959, when he considered a collection “Oriental Poetry” translated by Magali Todua. The young scholar pointed out that at the end of the 18<sup>th</sup> century and beginning of the 19<sup>th</sup> century “the verse forms of the oriental lyric genre penetrated into Georgia: mustazadi, mukhambazi, etc., that are found in sufficient quantity in the works of Sayat-Nova, Besiki, Al. Chavchavadze, G. Orbeliani, but these verse forms failed to get established on Georgian soil in the same way as sonnet, triolet, terza rima and others”(Kotetishvili 1959: 4). The reviewer-researcher explains the essence and reasons of this phenomenon: “... Georgian verse has never had any restrictions and cannot reconcile with any norms other than the minimum”.

This poetic confession of Vakhushti Kotetishvili concerning the verse forms rendered by a sonnet in 2007 and the above-mentioned statement made in 1959 by Vakhushti Kotetishvili as a scholar, Orientalist, researcher into rhyme seems to be the thesis and antithesis of each other, the contradiction is a proof: the author is extremely individual and sincere and at the same time, introduces us to universally known truth referring to the viewpoint of a modern immigrant poet and theoretician V. S Naipaul: “Literary forms are necessary: the experience must be transmitted in a generally accepted or perceived form; but sometimes the form is perceived as unacceptable or something superfluous ... Every serious writer considers the issue of form, because no matter how much he appreciates previous writers, he should take into account that the forms used by these writers correspond to their experience and not his own experience”.

Vakhushti Kotetishvili, at that time just a novice poet, – as if allegorically associates the proper name of the eastern woman Rubai with the eastern form of the verse rubai // rubaiyat. It is noteworthy that the rhyme scheme of rubai is found in the poem Makhla written by the young Vakhushti in 1953.

Vakhushti Kotetishvili the poet takes special interest in the verse form mrchobledi, which, according to the couplets written by Kotetishvili in 1990, is original, at least because it is rhythmless.

As we have said, Vakhushti Kotetishvili’s search to bring into light the pearls from the depths of Georgian verse was publicly announced almost four decades ago. The supporter of Georgian folk poetry he himself appeared a good poet and narrator (Vakhushti Kotetishvili’s dazzling kafias and their shairi are widely known, “Kafiaoba in Lekso Chincharauli”), but did not hurry to bring his works to the reader..



## “*Ut pictura poesis*” ანუ „ლექსი ნახატს ჰგავს“ (ტექნოპეგნიებიდან „რკინაბეტონის პოემებამდე“)

ლექსები, რომლებიც შედგენილია სხვადასხვა სიგრძის ტაქებისგან იმგვარად, რომ მათი კონტურები რაიმე საგანს ან ნივთს გამოსახავენ და, ამასთან, მოცემული ფიგურა ან საგანი ლექსის თემასთან არის დაკავშირებული, ანტიკური ხანიდანაა ცნობილი: პოეზის და ნახატის სინთეზის შედეგად სწორედ მაშინ ჩაისახა ვიზუალური პოეზიის ჟანრი – ტექნოპეგნიები, ფიგურული ლექსები. გარკვეული დროის განმავლობაში ფიგურული პოეზია პერიფერიულ ჟანრად განიხილებოდა და მკვლევართა ინტერესის სფეროში არ ექცეოდა, მაგრამ გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან მოყოლებული ფიგურული ლექსების მიმართ ინტერესი საგრძნობლად გაიზარდა. მიუხედავად იმისა, რომ ფიგურული პოეზია ხშირად არ ექცეოდა მკვლევართა ყურადღების ცენტრში, თითქმის არ ყოფილა ეპოქა, ფიგურულ ლექსს პოეტების ინტერესი რომ არ აღეძრა და კალამი არ მოესინჯათ ამ სფეროში.

როგორც ინგლისელი მკვლევარი, ჯერემი ადლერი აღნიშნავს, ამ ჟანრის ისტორიის პირველი სამი ფაზა ბერძნული ტექნოპეგნიები, ლათინური *carmina figurata* და რენესანსის და ბაროკოს უამრავი ნიმუშია, რომლებიც მოიცავენ ამ ჟანრში შექმნილ რამდენიმე ბერძნულ, საკმაო რაოდენობის ლათინურ და უამრავ ეროვნულ ენაზე შეთხზულ ლექსს. მაგრამ ამ ფორმას ლიტერატურის კრიტიკოსები ნაკლებად აფასებენ და მას „მანერულსა“ და „ორნამენტულს“ უწოდებენ, მათში არ განარჩევენ სხვადასხვა სტილსა და ნიმუშს, არ ინტერესდებიან მათი ბუნებითა და მიზნით. მიუხედავად ამისა, გასათვალისწინებელია ის კონტექსტი, რომელშიც ფიგურული პოეზია იქმნებოდა (ადლერი 1984: 107).

სწორედ ამ ჟანრის მიმართ ნაკლები ყურადღების შედეგია მასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიური არაერთგვაროვნება. განზოგადებული სახით საცნობარო ლიტერატურაში მათ მოიხსენიებენ როგორც ფიგურულ ფორმებს (ლექსიკონი 1974: 434), ფიგურულ ლექსებს და მათ ერთ-ერთ სახეობას – კალიგრამებს (ჭილაია 1984: 324-325). ფიგურული ლექსების ერთ-ერთ განმარტება შემდეგია: „ლექსური ტექსტები, რომლებიც გრაფიკულად იმგვარად არის გაფორმებული, რომ სტრიქონების განლაგებით ან სტრიქონებში გამოყოფილი ასოებით (რომლებიც ქმნიან აკროსტიქებს ან სხვ.) დგება რომელიმე საგნის კონტური: მონოგრამის, სამკუთხედის, ნაჯახის, საკურთხევლის და სხვ.“ (ლექსიკონი 1987: 465). სხვა შემთხვევაში განმარტებულია *carmen figuratum*-ი და მოცემულია მითითება კალიგრამებზე (ლექსიკონი 1984: 52; ვალჩეკი 2006: 45), ხოლო ერთ-ერთი ლექსიკონში კი ტერმინი *carmen figuratum*-ი გვაგზავნის ცნებასთან – „ლექსი-საკურთხეველი“ (ლექსიკონი 2013: 27). მოვიხმობთ კიდევ ერთ განმარტებას: „თუკი ლექსის გრაფიკა, რომელიც მოცემულია სტრიქონში ასოების რაოდენობით, განმსაზღვრელ როლს თამაშობს და სტრიქონში ასოების რა-

ოდენობის თანამიმდევრობა ექვემდებარება არახაზოვანების კანონს, მაშინ ამგვარ ლექსს ფიგურული ლექსი ეწოდება (ბონჩ-ოსმოლოვსკაია 2009: 317). მიგვაჩნია, რომ ჟანრის ისტორიის თვალსაზრისით ყველაზე ინფორმაციული არის განმარტება, რომელშიც კალიგრამების წინამორბედად ტექნოპეგნია და *carmen figuratum*-ი არის მითითებული (ვალჩეკი 2006: 164).

ქრონოლოგიურად რომ მივყვეთ, ამ ჟანრის პირველსახე იყო ელინიზმის ეპოქაში შექმნილი *technopaegnia*<sup>1</sup> (ტექნოპეგნია) (ბერძნ., *τέχνη* – ხელოვნება, მეცნიერება; *παίγνιον* – თამაში, გართობა), რომლის წარმოშობა უკავშირდება სიმიას როდოსელის სახელს, რომელიც დაახლოებით ძვ.წ. მე-4 ს-ში მოღვაწეობდა ალექსანდრიაში. მოგვიანებით, ახ.წ. IV საუკუნეში ჩნდება უკვე ფიგურული ლექსის ახალი ფორმა – *carmen figuratum*-ი (მომდინარეობს lat. *carmen* – ლექსი, *figuro* – ფორმის მიცემა; მრ. *carmina figurata*). XX საუკუნეში კი გამოჩნდა ფიგურული ლექსების კედევ ერთი ფორმა – კალიგრამა (ბერძნ. *κάλλος* – ლამაზი, *γράφω* – ასო, ნიშანი), რომელიც გიიომ აპოლინერის 1918 წელს დაბეჭდილი იმავე სახელწოდების კრებულიდან (“*Calligrammes*”) მომდინარეობს. მიუხედავად განსხვავებებისა გამოსახვის ტექნიკაში, სამივე სახეობის არსი მდგომარეობს გარკვეული წესების თანახმად ვიზუალურის და ვერბალურის შერწყმაში.

\* \* \*

2016 წელს დაისტამბა რისმაგ გორდეზიანის უაღრესად საინტერესო წიგნი „ინნოვაცია, ფორმალიზმი, ავანგარდი ანტიკურ ლიტერატურაში“. ავტორმა ნაშრომში გააშუქა ის ასპექტები და ტექსტები, რომლებიც ანტიკურ ლიტერატურაში აღმოგვაჩენინებს ჩვენი ეპოქის მსგავს ლტოლვას სიახლის დანერგვის, ტრადიციისგან დისტანცირებისა თუ ამ ლტოლვის რეალიზაციისკენ შემოთავაზებული ტექსტების თვალსაზრისით. ნაშრომში აქცენტი გაკეთებულია ანტიკურ ლიტერატურაში იმ ტენდენციების დადასტურებაზე, რომლებსაც თანამედროვე საზოგადოება ხშირად XIX-XX-XXI საუკუნეების მიერ დანერგილ იმ სიახლეებად მიიჩნევს, რომლებითაც ახალი დასავლური კულტურა განსხვავდება ანტიკურობისაგან. წიგნში გადმოცემულია მკვლევრის მოსაზრებები ანტიკურ მწერლობაში თანამედროვე მხატვრული კულტურისთვის კარგად ცნობილი ისეთი პროცესის გამოვლენის თაობაზე, როგორიცაა ინნოვაცია, ფორმალიზმი, ავანგარდი და, შესაბამისად, ინტერესის სფეროში მოქცეულია ანტიკური ლიტერატურის ისეთი ჟანრი, როგორც არის ფიგურული ლექსი, რომელსაც წიგნში საგანგებო თავი ეძღვნება (გორდეზიანი 2016: 19-20).

ალექსანდრია, სადაც ტექნოპეგნია ჩაისახა, ელინისტური სამყაროს ცენტრი იყო. იქ დაარსდა ალექსანდრიის ბიბლიოთეკა, იქ მოღვაწეობდნენ ელინიზმის ეპოქის გამოჩენილი მეცნიერები, ვითარდებოდა ლიტერატურა. ალექსანდრიული პოეზია იქმნებოდა პოეზიის დახვეწილი დამფასებლებისთვის. მას ქმნიდნენ ავტორები, რომლებიც ერთდროულად პოეტებიც იყვნენ და მეცნიერებიც.

<sup>1</sup> არსებობს მოსაზრება, რომ ტექნოპეგნიის იდეა მომდინარეობს ვოტივური ძღვენიდან, როდესაც შესანიშნავი ნივთზე მისი შესაბამისი ფორმის წარწერა კეთდებოდა.

როგორც რ. გორდეზიანი აღნიშნავს, გვიანკლასიკური პერიოდიდან მოყოლებული, ავტორისა და აუდიტორიის ურთიერთობაში წერილობით ფიქსირებული ტექსტი თანდათანობით დომინანტურ მნიშვნელობას იძენს. მწერლებს აღარ აკმაყოფილებდათ ტექსტის მხოლოდ ძირითადი ფუნქციით, ანუ ინფორმაციის ფიქსირებითა და გადაცემით შემოფარგვლა და აქტიურად მიმართეს ექსპერიმენტებს მისი ვიზუალური ეფექტის ინსტრუმენტად ქცევისთვის, ხოლო ვინაიდან ტექსტის ვიზუალური ზემოქმედების ხერხთა შესაბამისად გამართვა სემანტიკური, ანუ შინაარსობრივი ასპექტების შეთანხმებას მოითხოვდა, რაც ტექსტის გარკვეულ მხატვრულ პრინციპებთან შესაბამისობას გულისხმობდა, ამისთვის დახელოვნება ანუ მხატვრული შემოქმედების გარკვეული კანონების ცოდნა იყო აუცილებელი. ამ შემთხვევაში პოეტიკის კანონთა ცოდნა და ფორმით, ანუ ტექსტის ვიზუალურად გამოსახვის საშუალებებით თამაში ერთმანეთთან იყო შერწყმული (გორდეზიანი 2016: 69).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტექნოპეგნია უკავშირდება ელინიზმის ეპოქის პოეტისა და ფილოლოგის, სიმეას როდოსელის სახელს. ბერძნული ტერმინი *technopaegnia* ორი სიტყვის შეერთებით არის მიღებული: *τέχνη* – ხელოვნება და *παίγνιον* – თამაში, გართობა, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ფიგურული ლექსები ყოველთვის განსაკუთრებულ ინტელექტუალურ წრეებში იქმნებოდა, მათი ავტორები უბრალოდ პოეტები არ ყოფილან, ისინი იმავდროულად ღრმად განსწავლული ადამიანები და მეცნიერები იყვნენ. ამიტომ, ტექნოპეგნია უბრალო გართობა არ ყოფილა. ეს სწავლულ კაცთა თამაში, მათი ცოდნისა და ოსტატობის დემონსტრირება იყო. ამას მოწმობს სიმეას როდოსელის ფიგურული ლექსი – „კვერცხი“, რომელიც უახლესი გამოკვლევის თანახმად, დაშიფრულად, მეტაფორული ფორმით, მეტრიკასთან დაკავშირებულ ტერმინოლოგიას შეიცავს.

სიმეას როდოსელის ფიგურულმა ლექსებმა, ტექნოპეგნიებმა, ჩვენამდე „პალატინის ანთოლოგიის“ (*Antologia Palatina*) მეშვეობით მოაღწიეს. კრებული შეიცავს სხვადასხვა მხატვრული ღირებულების დაახლოებით 4000 ეპიგრამას, რომლებიც თანამედროვე გამოცემებში დაყოფილია თხუთმეტი წიგნად. ერთ-ერთ წიგნში შესულია ექვსი ტექნოპეგნია, სადაც, გარდა სიმეასის ფიგურული ლექსებისა, ანუ სამი ტექნოპეგნიისა: „ნაჯახი“, „ეროსის ფრთები“ და „კვერცხი“, შესულია კიდევ სამი ფიგურული ლექსი: „სალამური“ და ორი „საკურთხეველი“, რომელთა ავტორობაც თეოკრიტოსს და დოსიადოსს მიეწერებათ. უმეტესწილად, ტექნოპეგნიების ავტორები იმისკენ ისწრაფოდნენ, რომ მათ მიერ შექმნილ ლექსში სტრიქონების განლაგება აღწერილი საგნის ფორმისა ყოფილიყო, მაგალითად, „სალამურში“, რომლის ავტორობაც თეოკრიტოსს მიეწერება, თანამიმდევრულად მცირდება ბგერების რაოდენობა და ყოველი ახალი წყვილი წინაზე ერთი მარცვლით მოკლეა, რისი წყალობითაც იქმნება მუსიკალური ინსტრუმენტის ფორმა. როგორც ანტიკური პოეზიის მკვლევარი ი. კვაპიცი წერს, სიმეასის ტექნოპეგნიები იმით განსხვავდება „სალამურისა“ და „საკურთხეველისგან“, რომ იგი უფრო მეტრული საზომით არის დაინტერესებული, ვიდრე ვიზუალური ფორმით (კვაპიცი და კოლ 2013: 162).

ვინაიდან საყოველთაოდ არის აღიარებული, რომ ე.წ. ტექნოპეგნიების გამომგონებელი სწორედ სიმეას როდოსელია, მის ფიგურულ ლექსს – „კვერცხი“ – უფრო

დანვრილებით განვიხილავთ. ლექსი ოცი სტრიქონისგან შედგება და შემდეგი მეტრული სქემა აქვს: პირველი სტრიქონი მხოლოდ ერთი ტერფისგან შედგება, ხოლო ყოველი შემდგომი სტრიქონი ერთი ტერფით უფრო გრძელია, მაშასადამე, პირველი ათი სტრიქონი შედგება თანამიმდევრობისგან, რომელიც მატულობს მონომეტრიდან დეკამეტრისკენ დიმეტრის, ტრიმეტრის, ტეტრამეტრის და ა.შ. ჩათვლით. შემდეგი ათი სტრიქონი კი, პირიქით, მცირდება ათი ტერფიდან ერთ ტერფამდე. სიმედიის ტექნოპეგნია „კვერცხი“ – ლექსი-გამოცანაა. თუ მას თანამიმდევრობით წავიკითხავთ, იგი აბსურდულია, მისი გაგება შეუძლებელია და იგი ენიგმად დარჩება. ლექსიდან აზრის გამოსატანად მისი წაკითხვა შემდეგი თანამიმდევრობით არის საჭირო: პირველი სტრიქონი ზემოდან, პირველი სტრიქონი ქვემოდან, მეორე სტრიქონი ზემოდან, მეორე სტრიქონი ქვემოდან და ასე ორ შუა სტრიქონებამდე. ლექსით შექმნილი ფიგურა განაპირობებს მის შინაარსს: პოეტი მკითხველს სთავაზობს დორიული ბულბულის (პოეტის) კვერცხს (ლექსს), რომელიც ჰერმესმა დედა ბულბულს გამოართვა, რათა ადამიანებისთვის ეჩუქებინა.

რ. გორდეზიანი აღნიშნავს, რომ სიმედიის „კვერცხი“ არა მხოლოდ თავისი გრაფიკული სურათოვნებით გამოირჩევა, არამედ საინტერესოა გამოყენებული მეტაფორებითა და შედარებებით. მკვლევარი, ასევე, ყურადღებას ამახვილებს სტრიქონთა ანტითეტურ განლაგებაზე, პოეტური ხერხების სიუიხვესა და არაორდინარულ კომპოზიციურ ორგანიზაციაზე. ნაშრომში ასევე მოცემულია ლექსის ქართული თარგმანი ორი ვარიანტით: თარგმანი სტრიქონთა ჩვეულებრივი, ანუ ნორმალური აზრობრივი თანამიმდევრობის შესაბამისად და იგივე თარგმანი ფიგურული ლექსის მსგავსად, ანტითეტურად გამართული (გორდეზიანი 2016: 248-250)

გარდა ამისა, გაირკვა, რომ ლექსი მინიშნებების მეშვეობით საინტერესო ინფორმაციას შეიცავს იმდროინდელი ლექსთწყობის ტერმინების შესახებაც. ამ საკითხს საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა ე. ერმოლაევა, რომელიც „კვერცხს“ სიმედიის როდოსელის სამი ტექნოპეგნიიდან ყველაზე დახვეწილსა და რთულს უწოდებს. სიახლე მდგომარეობს არა მხოლოდ ფორმასა და განსაკუთრებულ მეტრულ კომპოზიციასში, არამედ კალამბურში, სიტყვათა თამაშში მეტრიკასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიით (*termini technici*). მკვლევარი ასკვნის, რომ ლექსის ტექსტში გამოყენებული „ნაბიჯები/ფეხის მოსმა“ წარმოადგენს მეტრული „ტერფის“ მეტაფორას. ლექსში გაჯერებულია სხვა სიტყვებითაც, რომლებიც მეტრული ტერმინების ხასიათს ატარებენ, ესენია: „კოლონი“ და „რიტმი“. ავტორის დასკვნით, სიტყვათა თამაშით სიმედიის ირიბად იძლევა მის დროს გამოყენებული მეტრული ტერმინოლოგიის მიმოხილვას (ერმოლაევა 2017: 123-127).

მკვლევარები სიმედიის როდოსელის „კვერცხს“ პოლისემანტიკურ ხასიათზე მიუთითებენ და მითოპოეტური სიმბოლოს სახითაც განიხილავენ. ერთ-ერთი მოსაზრების თანახმად, სიმედიის „კვერცხი“ კვერცხიდან სამყაროს წარმოშობის კოსმოგონიურ ისტორიას გვთავაზობს. გ. რომეროს მოსაზრებით, სიმედიის სამი ფიგურული ლექსი წარმოადგენს ტრიპტიქს, რომელშიც ეროსი („ეროსის ფრთები“) იყენებს „ნაჯახს“, რათა დაამსხვრიოს კოსმოგონიური „კვერცხი“, საიდანაც წარმოიშვა სამყარო (ფიორი პონდიან 2011: 92).

ბერძნულ ტექნოპეგნებს ბაძავდნენ და შემოქმედებითად ავითარებდნენ შემდგომი ეპოქების ავტორები. ამ მხრივ საყურადღებოა რომაელი საზოგადო მოღვაწისა და პოეტის, პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის (IV საუკ. პირველი ნახევარი) შემოქმედება, რომლის სახელსაც უკავშირდება ფიგურული ლექსისი კიდევ ერთი სახეობა: *carmen figuratum*-ი, რომელმაც განსაკუთრებული გავრცელება და განვითარება შუა საუკუნეებში ჰპოვა და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ქრისტიანულ მწერლობაში.

პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსი კონსტანტინე დიდს რომიდან გაუძევებია, ხოლო გადასახლებაში მყოფმა, იმპერატორის გულის მოსაგებად, მას პანეგირიკები მიუძღვნა და როგორც ჩანს, იმის გამო, რომ თავად ვერ შეძლებდა მათ ნაკითხვას ადრესატისთვის, განსაკუთრებული შთაბეჭდილების მოსახდენად ისინი ტექნოპეგნიის ფორმით შექმნა. პორფირიუსის ფიგურულ ლექსებს იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია იმპერატორ კონსტანტინეზე, რომ მემატინის თანახმად, მას პოეტი დევნილობიდან დაუბრუნებია. კონსტანტინესთვის გაგზავნილი ორი ტექნოპეგნია ბერძნული ნიმუშების მიბაძვას წარმოადგენს („სალამური“ და „საკურთხეველი“). პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსმა, რომელიც კარგად იცნობდა ბერძნულ ფიგურულ პოეზიას (სიმიასი, თეორკიტოსი, დოსიადოსი), სწორედ დოსიადოსის „იაზონის საკურთხეველს“ მიბაძვით შექმნა საკურთხეველის ფორმის ფიგურული ლექსი, რომელიც ოცდაოთხი სხვადასხვა სიგრძის სტრიქონისგან შედგება და ანტიკური საკურთხეველის ფორმას ქმნის. ტექსტის შინაარსიდან კი ცხადი ხდება, რომ ეს აპოლონის საკურთხეველია, ამასთან, ლექსში მოცემულია წარმართული საკურთხეველის აგებულება, ხოლო ჰიდრავლიკური ორღანის (ჰიდრავლოსის) ფორმის ტექნოპეგნიის ტექსტურ ნაწილში ავტორი დანვრილებით აღწერს ინსტრუმენტის აგებულებას (ედვარდსი 2005). ჯ. ადლერი კი ჰიდრავლოსს, რომელიც რომში, ჩვეულებრივ, საზეიმო ვითარებებში ჟღერდა ხოლმე, აკავშირებს იმდროინდელ ისტორიულ კონტექსტთან, ქრისტიანობის დამკვიდრებასთან და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსი „ორღანით“ კონსტანტინე დიდის გამარჯვებას გამოეხმაურა.

პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის ფიგურული ლექსები ბერძნული ტრადიციის – ტექნოპეგნიის გაგრძელებაა, მაგრამ, ამავდროულად, შეიძლება ითქვას, რომ ტექნოპეგნიები მისი შემოქმედებითი პროცესის მხოლოდ დასაწყისია, ვინაიდან მას ეკუთვნის ლექსების მთელი ციკლი, რომლებშიც ლექსის ფონზე გამოყოფილი ასოები უცნაურ, ზიგზაგისებურ სახეებს ქმნიან და სალექსო სტრიქონად ლაგდებიან. მათი არსებობა პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსამდე არ ფიქსირდება, ეს არის ე.წ. *versus intexti* (ჩასმული ლექსები), რომლებიც ტექნიკური თვალსაზრისით განსაცვიფრებელი ვირტუოზულობით არის აგებული და თვალშისაცემია მათი გარეგნული ფორმა. ზოგიერთი ლექსი განსაკუთრებული სირთულით გამოირჩევა, რადგან მათში გაერთიანებულია აკროსტიქები, მეტათეზები და ასევე *intextus*-ები, რომლებიც ლათინურიდან ბერძნულად ითარგმნება (ედვარდსი 2005), ხოლო ყველა ამ ელემენტის ერთობლიობა *carmen figuratum*-ის, ფიგურული ლექსის კიდევ ერთ სახეობას ქმნის.

უფრო ადრე პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის *carmina figurata*-ს ჯ. ადლერი შეეხო, რომელიც წერს, რომ მისი ლექსების უმეტესობა ამკვიდრებს ახალ სტილს, რომელიც ეფექტურად იკავებს ბერძნულ ტიპის ტექნოპეგნიების ადგილს და შუა საუკუნეებში სტანდარტად იქცევა. ამ ლექსების ფორმა არ წარმოადგენს საგნის ფორმას, ეს უფრო *carmina quadrata*, კვადრატული ლექსია, სადაც ფიგურა იკვეთება ლექსში ჩასმული (*versus intexti*) აკროსტიქის მეშვეობით და იგი ვერცხლისფერი, ოქროსფერი ან წითელი ფონით გამოიყოფა. ლექსები ჰექსამეტრით არის დაწერილი და ჩვეულებრივ სტრიქონები ერთნაირი რაოდენობის ასოებს შეიცავს. ეს ხელს უწყობს იმას, რომ სწორკუთხა ბადეში ერთმანეთისგან თანაბარი მანძილით დაშორებული ასოები გადაიკვეთოს აკროსტიქის, მეზოსტიქით ან ტელესტიქით, რომლებიც ქმნიან ფიგურის გამოსახულებას კვადრატში. პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის ფიგურული ლექსების ფორმათა ნაირსახეობანი საკმაოდ შთამბეჭდავია, ზოგიერთი მათგანი შაბლონია, მაგალითად, რომში, ზოგიერთს გემის ფორმა აქვს, ზოგიერთი კი ქრისტიანულ სიმბოლოებს გამოსახავს. ასეთ ლექსებში ცალკეული სტრიქონების გამოკვეთით ჩნდება ფიგურა, როგორც მნიშვნელობათა მეორე შრე, რათა ერთ სტრუქტურად გააერთიანოს სიტყვა და გამოსახულება. ლექსში ჩამალული სიღრმისეული ფაქტები სრულად მხოლოდ იმ ფიგურის მეშვეობით წარმოჩნდება, რომელიც კვეთს დიაქრონულ თანამიმდევრობას და ამგვარად იქმნება ნაწარმოები, რომლის გაგებაც მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც მას უყურებენ, მაშასადამე, ლექსი ორგანოზომილებიანი ხდება. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს მისი *carmen figuratum*-ი, რომლის თანამიმდევრულ ტექსტში იკითხება „ავგუსტუსი“, ხოლო ქრისტეს სახელის მონოგრამაში, ე.წ. „ქრიზმაში“, რომელიც შედგენილია სახელის (ΧΡΙΣΤΟΣ) პირველი ორი ასოს „X“ და „P“ გადაჯვარედინებით, რამდენიმე წინადადებისგან შემდგარ ტექსტში ჩნდება სახელი „კონსტანტინე“. ეს ცხადს ხდის ამ *carmen figuratum*-ის დატვირთვას, რადგანაც კონსტანტინემ, პირველმა ქრისტიანმა იმპერატორმა, თავის მეომრებს უბრძანა ქრიზმა გამოსახვათ ფარებზე 312 წლის სახელოვანი გამარჯვების წინ, ხოლო მოგვიანებით მან „ქრიზმას“ გამოსახვა იმპერიის შტანდარტზეც ბრძანა. მაშასადამე, ერთი გამოსახულება აერთიანებს როგორც პირად, ისე რელიგიის და იმპერიის თემას და განადიდებს ღვთაებრივ მმართველს. ფაქტიურად ეს ფიგურა, როგორც გამოსახულება, ეგზეგეტიკურ ფიგურას წარმოადგენს, სადაც სივრცე, როგორც ფორმალური მექანიზმი, კონსტანტინეს ქრისტესთან აკავშირებს. ყოველივე ეს ლექსს სძენს იმ ძალასა და მნიშვნელობას, რომელიც საგრძნობლად განსხვავებს მას ტექნოპეგნიების გასართობი ხასიათისგან. მაშასადამე, პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსმა შექმნა ქრიატიანობაზე მორგებული ფიგურული პოეზია. მის შემოქმედებას როგორც ფორმის, ისე თემის თვალსაზრისით გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა: თემატურად მან დაამკვიდრა *carmina figurata*, როგორც მორგებული ხერხი ქრისტიანული რელიგიური პოეზიისთვის (ადლერი 1982: 111-113).

მაშასადამე, *carmina figurata* ტექნოპეგნიების შემდეგ, რომლებიც საგნის გამოსახულებას სხვადასხვა სიგრძის ტაეპებით ქმნიან, ფიგურული ლექსის კიდევ ერთი სახეობაა, რომელიც ჰექსამეტრით დაწერილ კვადრატულ ლექსს წარმოადგენს

სტრიქონებში ასოების ერთნაირი რაოდენობით, რაც შესაძლებლობას იძლევა, რომ სწორკუთხა ბადეში ერთმანეთისგან თანაბარი მანძილით დაშორებული ასოები გადაიკვეთოს აკროსტიქით, მეზოსტიქით ან ტელესტიქით და კვადრატში ფიგურის გამოსახულება შეიქმნას.

ქრისტიანობის დამკვიდრებასთან ერთად შეიქმნა ცოდნის ახალი კერები – მონასტრები, სადაც ხელნაწერების გადანერა-გაფორმება მიმდინარეობდა და რელიგიური ხასიათის ახალი ნაშრომები იქნებოდა. წარმართობის და ქრისტიანობის მიჯნაზე შექმნილი *carmen figuratum*-ი ქრისტიანობამ კი არ უარყო, არამედ შეითვისა და თავის ინტერესებს დაუქვემდებარა, ამან კი განაპირობა ჯვრის და სხვა რელიგიური საგნების და სიმბოლოების ფორმების წინა პლანზე წამოწევა. ამ პერიოდის *carmina figurata*-ს ყველაზე ადრეულ ნიმუშად ითვლება ჯვრის ფორმის ლექსი „ღვთის ჯვრის შესახებ“, რომელიც VI საუკუნეში მეროვინგების ეპოქის სასულიერო მოღვაწეს, ვენანციუს ფორტუნატუსს შეუქმნია. პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის *carmina figurata* დიდი წარმატებით სარგებლობდა ბრიტანეთის კუნძულებზეც, მათ VII-VIII საუკუნეში ქმნიდნენ ანგლოსაქსი ქრისტიანი ბერები და საეკლესო მოღვაწეები (ალდჰელმი, პატივდებული ბედა, წმ. ბონიფაცისიუსი), ხოლო ალკუინმა (VII ს.), კაროლინგური აღორძინების სულისჩამდგმელმა, ფიგურული ლექსები გააცნო ფრანკებს, ენეოდა რა მათ პოლულარიზაციას კარლოს დიდის კარზე.

*carmen figuratum*-ის განსაკუთრებული აღზევება უკავშირდება კაროლინგური აღორძინების გამოჩენილი სასულიერო მოღვაწის, თეოლოგისა და პოეტის, რაბან მავრის (780-856) სახელს და სრულიად კონკრეტულ ისტორიულ კონტექსტს. IX საუკუნეში რაბან მავრმა, შემდგომში მაინცის ეპისკოპოსმა, ლათინურ ენაზე *carmen figuratum*-ის ფორმით შექმნა „ტრაქტატი ჯვრის ხოტბის შესახებ“. საყურადღებოა ამ ნაშრომის შექმნასთან დაკავშირებული გარემოებები. ტრაქტატს საფუძვლად ის ფაქტი დაედო, რომ VIII-IX საუკუნეებში ერთ-ერთი მთავარი საკითხი, რომელიც ქრისტიანულ სამყაროს აწუხებდა, წმინდა გამოსახულებების თაყვანიცემის საკითხი იყო. სატომბერძნოლობა მეშვიდე მსოფლიო კრებაზე დაიგმო (783-787) და კრებამ განაცხადა, რომ წმინდა გამოსახულებები ემსახურება პირველსახეების სხოვნას და გვიბიძგებს, რომ მათ პატივი მივაგოთ ამბორით, როგორც მიეგება პატივი პატიოსან და ცხოველმყოფელ ჯვარს და წმინდა სახარებას. რაბან მავრის „ტრაქტატი ჯვრის ხოტბის შესახებ“ (810-814) სწორედ წმინდა ჯვრის თაყვანისცემის აუცილებლობას ასაბუთებდა (ნენაროკოვა 2006: 55).

მიუხედავად იმისა, რომ ჯვრის ფორმის ფიგურული ლექსები VI საუკუნეშიც შეიქმნა, რაბან მავრამდე არავის უცდია შეიქმნა ლექსების ციკლი, რომელიც არა მხოლოდ ერთი თემით, არამედ ერთი ფორმით, ჯვრის ფორმით იქნებოდა გაერთიანებული. IX საუკუნეში, როდესაც ჯვრის თაყვანისცემა საეკლესიო კრებების გადანყვეტილებებით განმტკიცდა, *carmen figuratum*-ის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული გამოსახულება ჯვრის ფორმა გახდა და რაბან მავრის ბევრმა უფროსმა თანამედროვემაც დაიწყო ამ ფორმის ლექსების შექმნა, რაც, ცხადია, რელიგიური გრძნობების გამოსახატად საუკეთესო საშუალება იყო.

იმის გასარკვევად, თუ რამ შთააგონა რაბან მავრს, რომ *carmen figuratum*-ისთვის მიემართა, საყურადღებოა მისი პირველი წიგნის პროლოგის ის პასაჟი, რომელშიც იგი იხსენიებს ორ პოეტს, რომელთა პოეტური ხელოვნება მისთვის მისაბაძი იყო და *carmen figuratum*-ის გამომგონებელს, პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსს, რომელიც მათემატიკური გათვლების მეშვეობით კვადრატულ ლექსში გამოსახავდა გეომეტრიულ ფიგურებს და სხვადასხვა გამოსახულებებს. როგორც თავად რაბან მავრი წერს, სწორედ პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის ნიმუშების მიხედვით ისწავლა მან ასოების განაწილება და ფიგურული ლექსების შეთხზვა (ნენაროკოვა 2006: 61).

რაბან მავრის ტრაქტატი ორი წიგნისგან შედგება, პირველი წიგნი მოიცავს პროლოგს, პროზაულ შესავალს და 28 „ფიგურას“. ყოველი „ფიგურა“ წარმოადგენს მინიატურას ლექსის ფონით, რომელიც გარკვეული თემის ილუსტრირებას ახდენს. ყოველ მათგანს ახლავს „განმარტება“, ლექსის საღვთისმეტყველო კომენტარი. ლექსები დანერილია ჰექსამეტრით და ყოველი ტაეპი ხელნაწერის გვედრზე გადაჭიმულია მარცხენა მინდვრიდან მარჯვენამდე. ამგვარად, ნახატის უკან ჩანს სიტყვების ერთიანი „ხალიჩა“. როდესაც ლექსის ტექსტი ემთხვევა მინიატურაზე გამოსახულ ფიგურებს, ასოები იწერება ისეთი ფერით, რომ გამოიყოფოდეს მათ ფონზე (ნენაროკოვა 2006: 60). კრებულის XIII „ფიგურაში“ ერთდროულად ოთხი ჯვარი იკითხება, XXVIII „ფიგურაში“ კი არა მხოლოდ ჯვრის გამოსახულება იკვეთება, არამედ იგი ილუსტრაციასაც შეიცავს. თავად ნაწარმოები ერთდროულად ლოცვაც არის, ჰიმნიც და ვარჯიშიც თეოლოგიაში, რომელიც მთელ სამყაროს ჯვრის ენით ხსნის, ხოლო თანამიმდევრული ფოკუსირება მხოლოდ ერთ საგანზე მას გამორჩეულს ხდის ამ ტიპის თხზულებათა შორის.

რაბან მავრის *carmina figurata*-ს კრებულის ისტორიულ მნიშვნელობას ადასტურებს ხელნაწერთა დიდი რაოდენობა, რომელთაგან ექვსი IX საუკუნეშია შექმნილი, უკანასკნელი კი 1600 წელს. ბეჭდური სახით კრებული პირველად 1501 წელს გამოიცა. მიუხედავად *carmen figuratum*-ის დიდი პოპულარობისა შუა საუკუნეებში, როგორც ჩანს, ეს ფორმა სასულიერო პოეზიის სფეროში დარჩა და XVI-XVII საუკუნეებში ინტერესი *carmina figurata*-ს მიმართ განელდა. დამოუკიდებლად ეს ფორმა ამ პერიოდში იშვიათად გვხვდება, სამაგიეროდ, არის ტექნოპეგნიისა და *carmen figuratum*-ის კომბინაციის რამდენიმე საინტერესო ნიმუში: აღებულია ტექნოპეგნიის ფორმა, შიგნით კი მოთავსებულია აკროსტიქი, როგორც *carmen figuratum*-ში. ამ ტიპის ყველაზე დახვეწილ ნიმუშს წარმოადგენს გერმანელი პოეტის, პრეტორიუსის საქორწინო „ბარძიმი“, რომელშიც ძირითადი ტექსტი შავადაა დაბეჭდილი, აკროსტიქი კი სინგურით არის გამოყოფილი (ადამსი 1982: 125).

რენესანსის ეპოქაში „ბერძნულ ანთოლოგიაში“ ტექნოპეგნიების დაბეჭდვას, რომელიც წიგნად პირველად 1494 წელს გამოვიდა, XVI-XVII საუკუნეებში ფიგურული პოეზიის აყვავება მოჰყვა. თავად ტერმინი ტექნოპეგნია კი რენესანსის ხანაში პირველად იტალიელმა ჰუმანისტმა, ფორტუნის ლეცეტუსმა (1577-1654) ახსენა, მანვე გამოსცა რამდენიმე წიგნად კლასიკოსი ავტორების ფიგურული ლექსები, ისევე, როგორც მისმა თანამედროვემ, უნგრელმა მწერალმა და მთარგმნელმა, ალბერტ



მოლნარმა (1574-1643). მოლნარის 1614 წელს გამოცემული წიგნის სახელწოდებაა „პოეტთა თამაშები“ (Lusus poetici) და ის ლათინურ ენაზე დანერილი ტექნოპეგნიების ანთოლოგიას წარმოადგენს. ჰუმანისტმა, იტალიური რენესანსის წარმომადგენელმა, ეგვიპტური იეროგლიფების ერთ-ერთმა პირველმა სპეციალისტმა, პიერიო ვალერიანომ (1477-1558), შექმნა მსხლის ფორმის ლექსი, რომელიც შესულია მის 1549 წელს დაბეჭდილ წიგნში – „სიყვარულის ხუთი წიგნი“ (Amorum libri quinque). ფიგურული ლექსების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნიმუშია ინგლისელი რიჩარდ ვილისის 1573 წელს გამოცემული წიგნი – „ლექსები, ქრისტიანული რელიგიის საკურთხევლები“ (Poematum Liber, Ara Christiani Religioni), რომელიც ვინჩესტერის კოლეჯის ვაჟი მონაფეებისთვის იყო გამიზნული, ხოლო მისივე 1591 წელს გამოცემული წიგნი შეიცავს ხის ფორმის ტექნოპეგნიას, რომელიც დედოფალ ელისაბედს ეძღვნება და ყოველი ტაეპის პირველი და ბოლოს ასოს შეერთებით ვიღებთ სტრიქონს: „დედოფალო ელისაბედ, მარად გვფარავდეს იესო. ამინ“ (რეიბოლდი 2006: 187-188).

XVI საუკუნის შუა წლებშია შექმნილი პორტუგალიელი და ხორვატი ჰუმანისტი პოეტის, დიდაკ პირის (1517-1599) ფრთების ფორმის სამი ტექნოპეგნია (1547). სამივე მიუწვდომელ მანდილოსანზე გამიჯნურებული მამაკაცის სასიყვარულო განცდებს აღწერს. ლექსებში სიყვარული წარმოდგენილია როგორც ავადმყოფობა, ხოლო ავადმყოფობის სახელი – ფრთოსანი კუპიდონია. დაახლოებით ამავე პერიოდში შექმნა ხორვატმა ჰუმანისტმა, დინკო რაინამ, ისრის ბუნიკის ფორმის ფიგურული ლექსი, რომელშიც ლექსის ლირიკული გმირი, მამაკაცი, მიმართავს სიყვარულის ღმერთს, ეროსს, რომლის ისრითაც არის იგი განგმირული. ამ ლექსებს მკვლევარი პეტრარკიზმის ტრადიციას უკავშირებს (სტეპანიჩი 2015: 168-169; 164). 1598 წელს კი პოლონეთში გამოიცა იოჰან კლინგერის ტექნოპეგნიების კრებული, რომელიც პოლონეთში გამოცემულ ამ ტიპის პირველ ანთოლოგიას წარმოადგენს (კვაპიცი 2015).

ტექნოპეგნიები გამოიყენებოდა პროზაშიც. მათ ძირითადად თავის ბოლოს ათავსებდნენ და ლარნაკის, ბოკალის ან ურნის ფორმა ჰქონდათ. „ბერძნულ ანთოლოგიაში“ რიგი ტექნოპეგნიებისა ურნის ფორმისა იყო და ეს შეესაბამებოდა ეპიგრამების შინაარსს, რომლებიც სამგლოვიარო მონუმენტის ეპიტაფიებს წარმოადგენდნენ.

რენესანსის ეპოქაში ყურადღებას იპყრობს პროზაულ ტექსტში ჩართული ტექნოპეგნია, რომელიც ფრანსუა რაბლეს სატირული რომანის – „გარგანტუა და პანტაგრუელის“ – XLIV თავში გვხვდება. ეს არის ბოთლის ფორმის ფიგურული ლექსი – „ოდა ღვთაებრივ ბოთლს“. რამდენიმე თავის შემდეგ კი ჭიქის ფორმის ლექსსაც ვპოულობთ. მოულოდნელ და საინტერესო განმარტებას აძლევს რაბლეს ბოთლს ფრანგი მეცნიერი: იგი 1564 წლის გამოცემას ეყრდნობა და ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ბოთლს ოთხი ყური აქვს, ორი განლაგებულია ზედა ნაწილში, ორიც – ქვედაში, რაც უჩვეულოა. იგი გვთავაზობს ხედვის რაკურსი შეცვალაოთ და ბოთლი 90 გრადუსით დაგხაროთ, ამ შემთხვევაში კი დანვენილი ბოთლი ქმნის თევზის გამოსახულებას ნყვილი ფარფლებით ზემო და ქვემო ნაწილებში. მეცნიერი ამ ფაქტს განიხილავს, როგორც ალეგორიას და ამ ანამორფოზს უკავშირებს სიმბოლიკას, რომელიც ძვეს მის საფუძველში: ბერძნულ სიტყვაში ICHTHYS (თევზი) პირველმა ქრის-

ტიანებმა დაინახეს იდუმალი აკროსტიქი, რომელიც შედგენილი იყო იმ წინადადების პირველი ასოებისგან, რომლებიც ქრისტიანული სარწმუნოების აღაირებას გამოხატავდა: “Jesous Christos Theou Yios Soter” („იესო ქრისტე, ძე ღვთისა, მხსნელი“). ამ ბერძნული სიტყვების პირველი ასოების შეერთებით მიიღება სიტყვა ICHTHYS ანუ თევზი. საიდუმლო, რომელიც კოდირებულია ბოთლის გამოსახულებაში, არის ზიარების საიდუმლო, ევქარისტია, რომელიც ფიგურულ ლექსში შენიღბულად ღვინის სახით არის წარმოდგენილი (ვიგლიანო 2007). თუმცა, ამავე დროს, ფრანსუა რაბლეს ბახუსური ტექნოპეგნიების შემომღებად მიიჩნევენ და აღნიშნავენ, რომ რაბლეს ბოთლის და ჭიქის შემდეგ ეს თემა სხვებმაც აიტაცეს. ცნობილია XVII საუკუნეში ბოკალის ფორმით დაწერილი ლექსი – „როდესაც წითელი ზღვა გამოჩნდება“, რომელიც დიდი პოპულარობით სარგებლობდა.

პროზაული ტექნოპეგნიის ნიმუში ქართულ ლიტერატურაშიც გვხვდება, რაზეც ს. ჭილაია მიუთითებს: „ქართულ ლიტერატურაში, ძველ ხელნაწერებში (ასევე თანამედროვე ნაბეჭდშიც) გვხვდება ფიგურულად დალაგებული ტექსტები“. ნიმუშად მოტანილია „ქილილა და დამანას“ 1886 წლის გამოცემა, რომელშიც პროზაული ტექსტი გეომეტრიული ფორმით არის განწყობილი (ჭილაია 1984: 325).

ბაროკოს ეპოქში, რომელსაც იზიდავდა ყოველივე დახვეწილი, უცნაური, შთამბეჭდავი, განსაცვიფრებელი, ალეგორიული და ემბლემატური, გაძლიერდა პოეზიის ვიზუალიზაციის ტენდენცია. ბაროკოს პოეზიისთვის, რომელიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა გარეგნულ ეფექტებს, მნიშვნელოვანია ყველა დეტალი, შრიფტისა და მელნის ფერის ჩათვლით. ბაროკოს ეპოქაში ბერძნულ ტექნოპეგნიებს არა მხოლოდ ბაძავდნენ, არამედ შემოქმედებითად ავითარებდნენ. ბერძნულიდან გადმოღებული ფორმები – ფრთები, კვერცხი, საკურთხეველი – ქრისტიანულ დატვირთვას იძენდა. ამ მხრივ საყურადღებოა პარალელი სიმიას როდოსელის კოსმოგონიურ „კვერცხსა“ და XVII საუკუნის ავტორების მიერ შექმნილ იმავე ფორმებს შორის. XVII საუკუნის პოეტმა, სტენგელიუსმა თავის წიგნში – „სააღდგომო კვერცხები“ (1634) შექმნა ლექსების ციკლი, სადაც ყველა ლექსი კვერცხის ფორმისაა. თავად სათაური – „სააღდგომო კვერცხები“ – მიუთითებს იმაზე, რომ აქ კვერცხი უკვე ქრისტიანული სიმბოლიკის კონტექსტში არის გააზრებული და უდიდეს ქრისტიანულ დღესასწაულს უკავშირდება; სააღდგომო კვერცხის ფორმის ორ ლექსს ფრანგული ბაროკოს წარმომადგენლის, რობერტ ანგოტ დელ ეპერონიერის კრებულშიც (1622) ვპოულობთ. ინგლისური ფიგურული პოეზიის მწვერვალს ქრისტიანული საკურთხეველის ფორმით შექმნილი ტექნოპეგნია – „საკურთხეველი“ (1633) წარმოადგენს, რომლის ავტორი XVII საუკუნის ინგლისელი პოეტი, მეტაფიზიკური სკოლის (ინგლისური ბაროკო) წარმომადგენელი ჯორჯ ჰერბერტია. მასვე ეკუთვნის ბერძნული ტექნოპეგნიის – „ფრთების“ – ქრისტიანული გადააზრება – რელიგიური ხასიათის ლექსი „აღდგომის ფრთები“. ლექსი ფრთების მოხაზულობის ორი ექვსტაეპიანი სტროფისგან შედგება, პირველ სტროფში საუბარია იმ უბედურებაზე, რომელიც პირველცოდვამ გამოიწვია, მეორე სტროფი კი გამოხატავს იმედს, რომელიც იესო ქრისტეს აღდგომასთან არის დაკავშირებული. ფრთების ფორმა კი ანგელოზების ფრთებს გვაგონებს, რომლებიც სამარხთან იხილეს: „და იხილნა ორნი ანგელონი სპეტაკითა

მოსილნი, მსხდომარენი ერთი თავით და ერთი ფერკით, სადა-იგი იდვა გუამი უფლისა იესოჲსი“ (იოანე 20:12). ამგვარია წარმართული ტექნოპეგნიების ფორმების ზოგიერთი ქრისტიანული გადააზრება. სხვა ინგლისური ტექნოპეგნიების ნიმუშები შესულია 1635 წელს დაბეჭდილ ემბლემათა კრებულში – „ადამიანის ცხოვრების იეროგლიფები“, რომლის ავტორი ფრენსის ქარლსია და 1647 წელს დასტამბულ „გულის სკოლაში“, რომლის ავტორი ქრისტოფერ ჰარვია.

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამ ეპოქის ზოგიერთი ავტორი ფიგურულ პოეზიას არასერიოზულ ჟანრად მიიჩნევდა და მათ მწვავედაც აკრიტიკებდა. ამ დროის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელი, გაბრიელ ჰარვი, ტექნოპეგნიების შესახებ წერდა, რომ ეს გადაჭარბებული თამაშობანი და დროის ფლანგვა ბავშვურ გართობაზე, რომლის შედეგადაც უნდა შეიქმნას ლექსი, რომელიც შეესაბამება კვერცხს ან ფრთებს, სასაცილოა. მიუხედავად კრიტიკისა, ჟანრი მკაფიოდ შეესაბამებოდა ეპოქის ტრადიციას, ხოლო ინგლისელმა მწერალმა და ლიტერატურის კრიტიკოსმა, ჯორჯ პუტენჰამმა თავის „ინგლისური პოეზიის ხელოვნებაში“ (1589) მიუთითა ტექნოპეგნიების შესაქმნელად რეკომენდირებული ფორმები და მოყვანილობები (რეიბოლდი 2006: 189), გარდა ამისა, აღსანიშნავია, რომ პუტენჰამი პირველი იყო, რომელის წიგნშიც მოცემულია ფიგურული ლექსების წერის ინსტრუქცია, სადაც საზომს ზოგჯერ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა (ჰიგინსი 1987: 226).

ინგლისში ფიგურულმა პოეზიამ XVII საუკუნეში მიაღწია პიკს და ეს ჯორჯ ჰერბერტის სახელს უკავშირდება, აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ტექნოპეგნიების ინგლისელი ავტორები ფორმების მხრივ ფრანგ და გერმანულ პოეტებთან შედარებით უფრო კონსერვატიულები იყვნენ.

ბერძნული ტექნოპეგნიების კრებულები პოეტების ინტერესისა და ამ განსაკუთრებული ჟანრის მიბაძვის გარდა აღძრავდა ახალი ფორმების შექმნის სურვილსაც. ბაროკოს ეპოქისთვის, რომელსაც ყოველივე უჩვეულო და უცნაური იზიდავდა, ტექნოპეგნიების ბერძნული ნიმუშები ის სტიმული აღმოჩნდა, რომლის არსებობამაც მთელი რიგი ახალი ფორმების შექმნა განაპირობა. სიახლისკენ სწრაფვისას პოეტები საკმაოდ შორდებოდნენ ანტიკურ ფორმებს და ამის შედეგად თანდათან ფართოვდებოდა იმ საგნთა ჩამონათვალი, რომელთა ფორმებითაც იქმნებოდა ფიგურული ლექსები. ამ შემოქმედებითა თავისუფლებამ განაპირობა ის, რომ ფიგურული ლექსების ავტორები ტექნოპეგნიების არსენალს აფართოებდნენ მათი თანადროული ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი საგნების და ნივთების ფორმებით. ახალი ფორმების მოყვანილობათა დიპაზონი საკმაოდ ვრცელია, დაწყებული ლექსებით, რომლებსაც აქვთ ქრისტიანული საკულტო ნივთების ფორმა: ჯვარი, მიტრა, საეპისკოპოსო კვერთხი, ბარძიმი და სხვ., დამთავრებული არქიტექტურული კონსტრუქციების ფორმით შექმნილი ლექსებისა: პირამიდები, ობელისკები, სვეტები, თალები, კოშკები, სამგლოვიარო კატაფალკები. იყენებდნენ სხვა ფორმებსაც: გერბებს, ფარებს, ხმლებს, დროშებს, ქვიშის საათებს, გულებს, მზეს, ვარსკვლავებს, ბოკალებს, ზარს, ბეჭდებს, მუსიკალურ საკრავებს, ყვავილებს, ყვავილების გვირგვინს და სხვ.

ბაროკოს ეპოქის პოეტები დიდ ფანტაზიას და დახვეწილობას ამჟღავნებდნენ ახალი ფორმების მისაკვლევად. მაგალითად, ფრანგმა პოეტმა ჟან გრიზელმა, ბურ-ბონების სადიდებელი ლექსი ამ სამეფო დინასტიის სამეფო სიმბოლოს, შროშანების ფორმით შექმნა. ფრანგული ბაროკოს პოეზიის წარმომადგენლის, რობერტ ანგოტ დელ ეპერონიერის კრებული „პოეტური პრელუდია“ (1622), რომელიც შეიცავს ფიგურული პოეზიის ნიმუშებს, ამჟღავნებს ავტორის ოსტატობას და პოეტური ხელოვნების (*l'art poétique*) წესების როგორც უაღრესად ღრმა ცოდნას, ასევე სიმარჯვეს მათი ვიზუალური გაფორმებისას. კრებული შეიცავს რამდენიმე ფიგურულ ლექსს, ესენია: ბარბითი, ჯვარი, სამი დაფნის ფოთოლი, ორი სააღდგომო კვერცხი და ორი ბოთლი. ავტორმა თავისი კრებულის დასაწყისში რენესანსის ეპოქაში გავრცელებული ბარბითი მოათავსა და, როგორც ჩანს, ამით იგი დაუპირისპირდა თეოკრიტოსის „სალამურს“ და პუბლიუს პორფირიუს ოპტატინუსის „ორღანს“ (ფიგურული პოეზია ... 2003: 14-16).

ფიგურული პოეზია განსაკუთრებით ფართოდ XVII საუკუნის გერმანიაში გავრცელდა. 1644 წელს ნიურნბერგში დაარსდა ე.წ. „პეგნიციელი მწყემსების საზოგადოება“, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა პოეტურ გამომგონებლობას. მათ სურდათ, რომ არა მხოლოდ მკითხველის სმენაზე მოეხდინათ შთაბეჭდილება, არამედ მისი თვალიც გაეოცებინათ და ფიგურული ლექსების შესაქმნელად იყენებდნენ გვირგვინის, კოშკის, ფლეიტის ფორმებს (დიომინი 2009).

XVII საუკუნის გერმანულ პოეზიაში აღსანიშნავია ახალ ფორმების შემოღება რომელიმე შემთხვევის გამო დაწერილი ლექსებისთვის. ეს, ძირითადად, არის გულის და ბარძიმის ფორმები, რომლებიც უმეტესწილად ქორწინებასთანაა დაკავშირებული. პირამიდებისა და სამგლოვიარო კატაფალკების ფორმის ტექნოპეგნიები გარდაცვალების გამო იქმნებოდა, ჯვრის ფორმას კი, ასევე, გარდაცვალების გამო დაწერილ ეპიტაფიებში და რელიგიურ ლექსებში მიმართავდნენ. იმ მოდელებისგან, რომლებიც მომდინარეობდა და ეყრდნობოდა ბერძნულს, პოეტები უფრო რთულ სტრუქტურებსაც ქმნიდნენ. ხშირ შემთხვევაში ეს იყო ორი ფორმის კომბინაცია, მაგალითად, გეორგ ვებერის „ჯვრით განგმირული გული“. გერმანული ფიგურული პოეზია ბერძნული ტექნოპეგნიის ძირითად წესს იცავდა და სხვადასხვა სიგრძის ტაეპებს იყენებდა „შევსებული ფორმის“ შესაქმნელად, მაგრამ იყო ინოვაციებიც. აქედან უმარტივესი გამოსახულების ორნამენტით შემკობა იყო. იყენებდნენ სტამბური ბეჭდვის შესაძლებლობებს, „შევსებულ ფორმას“ უპირისპირებდნენ „ცარიელ“ სტრიქონებს და ამით „ღია ფორმებს“ ქმნიდნენ. კიდევ ერთი ინოვაცია რაბან მავრის *carmina figurata*-ს გავლენით შეიქმნა: ფიგურულ ლექსში ილუსტრაციას ამატებდნენ. აქვე უნდა ვახსენოთ გერმანელი ავტორის ორი უჩვეულო ლექსი, რომლებსაც მუსიკალური ტექსტი ერთვის. ეს არის გეორგ ვებერის ჯვრის ფორმის ჰიმნი, რომელიც ავტორმა საკუთარ მელოდიასთან ერთად დაბეჭდა (ადლერი 1982: 118-120).

რელიგიურ მოტივებზე შექმნილ საერო პოეზიაში ფიგურული ლექსების ერთი წყება შუამავლად იქცა ადამიანსა და ღმერთს შორის. ისინი გარდაუვალი ასოციაციების გამოყენებით ახდენენ გონების კონცენტრაციას მედიტაციაზე ქრისტიანული სიმბოლოების შესახებ. მათი ზემოქმედება განსხვავდება როგორც

ტექნოპეგიების, ისე შუა საუკუნეთა *carmina figurata*-სგან, რომელიც ხელნაწერის მთელ გვერდს იკავებდა, ეს კი პირადი გამოცდილების უფრო მცირე ფორმაში მოქცევით მიიღწეოდა. მისტიკური ურთიერთქმედება მნიშვნელობასა და ფორმას, ხილულსა და გამოუთქმელს შორის ქმნიდა საჭირო გარემოს ღვთაებრივი გამოცხადების გადმოსაცემად. ამის მაგალითად ჯ. ადლერი მოიხმობს კატარინა რეგინა ფონ გრაიფენბერგის ჯვრის ფორმის ტექნოპეგნიას – „ჯვარი“ (1662 წ.), რომელიც აცოცხლებს ქრისტიანობის ცენტრალურ საიდუმლოს – ჯვარცმას. ჯვრის ფორმით დაწერილ ლექსში ჯვრის შესაბამის ადგილებზე დასახელებულია იესოს სხეულის ნაწილები: ეკლის გვირგვინი, თვალები, გული, ხელები და იარა. ამგვარად, მკითხველის თვალწინ ჩნდება ჯვარცმული სხეული, მეტაფორულად, სიტყვა იქცევა ხორცად (ადლერი 1982: 133).

ფიგურული პოეზია სლავურ სამყაროშიც გავრცელდა. XVII საუკუნის პოლონეთში გამოქვეყნებული ყველაზე შთამბეჭდავი კრებული, რომელიც შეიცავს ფიგურულ ლექსებს, არის „*Leopardus... Henrici Firley...*“. მისი ავტორი იეზუიტური კოლეჯის სტუდენტია. პოლონელი ავტორის ფიგურული ლექსები წარმოადგენს ახლად არჩეული კათოლიკე არქიეპისკოპოსისადმი მიძღვნილ პანეგირიკებს. გარდა ამისა, არსებობს ფიგურული ლექსების უამრავი ნიმუში, რომლებიც შესულია პოლონეთის იეზუიტური სკოლების რიტორიკის სახელმძღვანელოებში. ფიგურულ ლექსებს ეპიგრამული პოეზიის ნაწილად მიიჩნევდნენ და მათი შექმნა ამ სკოლებში განიხილებოდა, როგორც რიტორიკაში<sup>1</sup> ვარჯიში (ვილჩეკი: Piotr Wilczek. Baroque Visual Poetry: Images and Genres <http://www.enbach.eu/it/content/baroque-visual-poetry-images-and-genres>). აგრეთვე ცნობილია XVII საუკუნეში ხორვატი პოეტის, ივან ტომკა მრნავიცას ტექნოპეგნია „ბარძიმი“, რომელიც 1631 წელს გამოქვეყნდა (სტეპანიჩი 2015: 163).

ფიგურული ლექსები იქმნებოდა რუსეთსა და უკრაინაში, ნახატი კი სულ უფრო და უფრო მრავალფეროვანი და დახვეწილი ხდებოდა. ბაროკოს ფიგურული პოეზიის აყვავების ხანაში მას XVI-XVIII საუკუნეების უკრაინაში შეისწავლიდნენ, როგორც ხელოვნების განსაკუთრებულ სახეობას და დახვეწილი ფიგურული ლექსის შექმნის უნარი განათლებულობის და ოსტატობის გამოვლინებად მიიჩნეოდა. ფიგურული ლექსების ავტორები იყვნენ ბერები, პოეტები, მასწავლებლები და სტუდენტები. მიტროფან დოვგალევსკიმ, კიევ-მოგილიოვის აკადემიის პროფესორმა, ფიგურული პოეზიის ნიმუშები შეიტანა თავის წიგნში „Hortus Poeticus“ („პოეტური ბაღი“).

XVII საუკუნის რუსულ ლიტერატურაში ფიგურული პოეზიის თვალსაჩინო ავტორი სიმეონ პოლოცკია. მისი პანეგირიკების კრებული – „Рифмологион, или Стихослов“ – შედგება რამდენიმე წიგნის, „ჰრიმოსტიხ“-ებისგან, რომლებიც იწერებოდა სამეფო ოჯახში მომხდარი სადღესასწაულო მოვლენების გამო. პოლოცკის ლექსები შექმნილია ჯვრის, ვარსკვლავის, გულის და სხვა ფორმებით. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს 1661 წელს უფლისწულის, თევდორეს დაბადების გამო დაწერილი ლექ-

1 აქვე შევნიშნავთ, რომ ფიგურული ლექსების სასწავლო პროცესში გამოყენებას XXI საუკუნეშიც მიმართეს. პროექტის – „კილო. გრამი. კალიგრამას“ ფარგლებში, დაწყებითი კლასის მონაწილეებისთვის სტრუქტურირებული წერის სწავლებისას მონაწილეებმა თავად შექმნეს მარტივი კალიგრამა (კლიმოვიჩი 2007: 242-243).

სი, რომელიც გულის ფორმისაა, ხოლო სილაბური სტრიქონები სპირალისებურად იშლება ცენტრიდან. 1665 წელს კი პოლოცკიმ ვარსკვლავის ფორმის ლექსით მეფეს მეორე ვაჟის დაბადება მიულოცა. სტილისტური თვალსაზრისით ვარსკვლავის ტექსტი ლოცვას ჰგავს, რაც უფლისწულის დაბადების „საკრალურობის“ შთაბეჭდილებას ქმნის და მიუთითებს მის მალალ, „ვარსკვლავურ“ დანიშნულებაზე (კორნიენკო 2017).

ქართული ბაროკოს ფიგურული ლექსის ნიმუში ვახტანგის VI-ის ერთი ფრიად ორიგინალური თხზულებაა, რომელიც „ათცხრამეტურის“ სახელით გახდა ცნობილი ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში და რომელიც ნახატის, ნახაზის და ლექსის კომბინაციას წარმოადგენს. მასზე ასახულია ხელისგულები (ნახატი), რომლებზეც ქართული ანბანით გამოხატული რიცხვებია აღნიშნული, ნახაზი (ცხრილები) და ლექსის ტექსტი. ბ. დარჩიამ საფუძვლიანად გამოიკვლია ვახტანგის შემოქმედების ეს ორიგინალური ნიმუში და მივიდა დასკვნამდე, რომ განხილული ხელნაწერი წარმოადგენს მუდმივ კალენდარს. საერთოდ, ამგვარ საეკლესიო კალენდარს, რომელიც მანამდეც ცნობილი იყო, ქართულად „ხელთა“ ეწოდებოდა, მისი რუსული შესატყვისია „Вруцелетие“. ამრიგად, ვახტანგმა თავის ნახატზე ასახა ის, რაც ტრადიციულად მიღებული იყო, მაგრამ ზოგიერთი ნაკლის გამო მათი გამოყენება მნიშვნელოვნად ყოფილა გაძნელებული (ნაჭყებია 2009: 63-65). ამასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ბაროკოს პოეტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისებაა პოეზიის თემატურ უპირატესობათა შეცვლა და მისი მიახლოება სამეცნიერო ფაქტების დაფიქსირებასთან, ვინაიდან პოეზიისა და მეცნიერების პრობლემები ამ ეპოქაში არა მხოლოდ მჭიდროდ უკავშირდებოდა ერთმანეთს, არამედ გაიგივებულაც კი იყო. *მეცნიერული* ბაროკოს პოეზიაში ფართოდ გაიგება, ამიტომ ტექსტი აღიქმება, როგორც სამყაროს თვისებათა შესახებ სისტემური ინფორმაციის მატარებელი. ამის ნიმუშია სიმეონ პოლოცკის მიერ შედგენილი პეტრე I-ის ჰოროსკოპი, რომლის ვიზუალური ორგანიზების სქემა პოლოცკიმ გერმანელი მეცნიერისგან, იოჰან კეპლერისგან ისესხა (სუხოვეი 2008). ვახტანგ VI-ის „ათცხრამეტური“ სამყაროს ცოდნის ფიგურული ლექსის მეშვეობით გადმოცემის შესანიშნავი ნიმუშია. აქ ლექსი, ნახაზი და ნახატი ერთი მთლიანობაა, რომელიც პრაგმატული დანიშნულებისაა.

ფიგურულ ლექსებად მოიაზრება, აგრეთვე, არა ევროპული, არამედ, სავარაუდოდ, აღმოსავლური წარმოშობის გეომეტრიული ფორმის ლექსები, რომლებიც კუბის ფორმისაა და, შესაძლოა, ისინი მომდინარეობდნენ მაგიური ფორმულებიდან, კაბალისტური ტრადიციიდან ან ნუმეროლოგიიდან. ფიგურულ ლექსებად ან მის ქვეყანრებად განიხილება აგრეთვე აკროსტიქები და ლაბირინთები<sup>1</sup> (ადლერი 1882: 125-127; ჰიგინსი 1987: 197). მაგალითად, ვოლფგანგ ფუგერის მიერ შექმნილი ფიგურული ლექსი-ლაბირინთი (XVI ს.), რომელიც ლათინურ ლოცვას წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით, ჩვენი აზრით, საყურადღებოა ჩეხური ბაროკოს წარმოადგენლის, იან ამოს კომენსკის ერთი თხზულება, რომელიც ერთგვრ განვრცობილ ლაბირინთს წარმოადგენს. ეს არის კომენსკის ვრცელი პროზაული ნაწარმოები სათაურით „სამ-

<sup>1</sup> რუსი მკვლევარი დიომინი ფიგურულ პოეზიას უკავშირებს XVI-XVII საუკუნეების ავტორების გატაცებას შიფრებით, კრიფტოგრამებით და რიცხვებით (დიომინი 2009).

ყაროს ლაბირინთი და გულის სამოთხე“ (“Labyrinth světa a ráj srdce”) (კომენსკი 1631), რომლის სტრუქტურასაც საფუძვლად ლაბირინთის პრინციპი უდევს: სამყარო წარმოადგენს დიდ შუასაუკუნეობრივ ქალაქს, რომელსაც ორი შესასვლელი აქვს. ერთით ადამიანი მასში შედის დაბადებისას, მეორეთი კი გარდაცვალებისას გადის, სიცოცხლის განმავლობაში კი დაეხეტება მის ქუჩებში, ცხოვრების ლაბირინთში. ნაწარმოების მთავარი იდეა მდგომარეობს იმის გარკვევაში, თუ რა არის ადამიანის ცხოვრების აზრი. ნაწარმოებს ახლავს შუა საუკუნეთა ქალაქის რუკა-სურათი ორი ჭიმკრით (კომენსკი 1631).

შემდეგ პერიოდში ინტერესმა ფიგურული ლექსების მიმართ საგრძნობლად იკლო, თუმცა ფიგურული ლექსები ტექნოპეგნიების ფორმით იქმნებოდა XVIII-XIX საუკუნეებშიც. რელიგიურ თემაზე შექმნილ ტექნოპეგნიას წარმოადგენს ხორვატი პოეტის, იგნატ დურდავიჩის „ჯვარი“ (1729) (სტეპანიჩი 2015: 163). ბახუსური თემა ტექნოპეგნიებში, ანუ ბოთლისა და ჭიქის, ბოკალის ფორმით შესრულებული ფიგურული ლექსების ნიმუშები უცვლელად შენარჩუნდა XIX საუკუნეშიც (ფიგურული პოეზია... 2003: 14). ბახუსური თემის გაგრძელებას წარმოადგენს XVIII საუკუნეში ბოკალის და ბოთლის ფორმის ფიგურული ლექსები, რომლებიც ფრანსუა პონარდს, ფრანგ პოეტს, კუპლეტების ავტორსა და დრამატურგს აქვს შექმნილი. ბოკალის ფორმით დაწერილ ტექნოპეგნიას წარმოადგენს სლოვენელი რომანტიკოსი პოეტის, ფრანც პრეშერნის ლექსი „სადლეგრძელო“ (“Zdravljica”). 1980 წლიდან პრეშერნის „სადლეგრძელო“ სლოვენის სახელმწიფო ჰიმნია.

რუსეთში კუბის, პირამიდის, მარაოს და სხვა საგნების ფორმით ლექსებს ქმნიდნენ გ. დერჟავინი და ა. აპუხტინი. XVIII საუკუნეში ცნობილია გ. დერჟავინის „პირამიდა“, XIX საუკუნეში კი ა. აპუხტინის ფიგურული ლექსი, რომელსაც გადაბრუნებული სამკუთხედები ქმნიან. ფიგურულ ლექსებს წერდნენ „ვერცხლის საუკუნის“ პოეტები ვ. ბრიუსოვი („პირამიდა-სამკუთხედი“), ე. მარტოვი („რომბი“) და ი. რუკავინიკოვი.

XX საუკუნეში ფიგურული ლექსის ფორმას მიმართა ი. ბროდსკიმ. მას ეკუთვნის შადრევნის კონტურების მქონე ორი ლექსი წყლის იარუსების მოხაზულობით, აქედან ერთ მათგანი – “Барочный фонтан в стене на Вилла-Скьяра” – ფიგურული პოეზიის შედეგად არის აღიარებული. ფიგურულ ლექსებს წერდა ა. ვოზნესენსკიც (მაგ. “Параходик” და “Мост”, რომელიც ამავდროულად პალინდრომიც არის).

XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან საქართველოში კარგად არის ცნობილი ვახტანგ ჯავახაძის ფიგურული ლექსები. განსაკუთრებით საინტერესოა მისი „ავტოპორტრეტი“, რომელიც არა გარეთ მიმართული სხვასახვა სიგრძის ტაეპებით ქმნის ნახატს, არამედ ამ ტაეპებით შექმნილ მართკუთხედში შიგნით მიმართული სხვადასხვა სიგრძის სტრიქონები თეთრ ფონზე „ხატავენ“ პოეტის სახის კონტურს. 2012 წელს გამოცემულ კრებულში – „ვახტანგური“ – შესულია მისი სხვა ფიგურული ლექსებიც: „პირამიდა“, „სამკუთხედი“, „რაკეტა“, „კატასტროფა“, „შადრევანი“, „ქარ-წვიმა“, „საფეხურები“ და სხვ. (ჯავახაძე 2012).

ვ. ჯავახაძის ფიგურულ ლექსებს, რენე კალანდიას „კვადრატულ ღრუბელს“, ვ. ხარჩილავას ფიგურულ ლექსს „ასე გამოიქვამ...“ თამარ ბარბაქაძე კომბინატორულ ლიტერატურად განიხილავს და განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას გასული

საუკუნის 90-იან წლებში ბადრი გუგუშვილის გრაფიკულ-კალიგრაფიულ ექსპერიმენტებზე და კარლო კაჭარავას გრაფიკაზე, რომლებზეც სალექსო ტაეპებია მიწერილი (ბარბაქაძე 2010).

საფრანგეთში, XX საუკუნის პირველ ათწლეულში კი ფიგურულ პოეზია კალიგრაფების სახით დააბრუნდა. 1918 წელს გამოვიდა ფრანგი პოეტის, ევროპული ავანგარდის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლის, გიომ აპოლინერის ლექსების კრებული სახელწოდებით „კალიგრამები. მშვიდობისა და ომის ლექსები“ (“Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre”), რომელშიც 1913-1916 წლებში დაწერილი ლექსები შევიდა. აპოლინერის „კალიგრამები“ (ბერძნ. *κάλλος* – სილამაზე, *γράμμα* – ასო, ჩანაწერი) ავტობიოგრაფიული დღიური-ალსარებაა, რომელიც ომის ტრაგიკული აღქმით არის აღბეჭდილი. აპოლინერი, პირველი მსოფლიო ომის მონაწილე 1915 წლიდან, პირადად შეეჯახა ომის მთელ სისასტიკეს და სწორედ ომში მიღებული მიძიმე ჭრილობის შედეგად გარდაიცვალა. ერთი მხრივ, აპოლინერის კალიგრამებს განიხილავენ, როგორც რეაქციას კუბისტების მხატვრულ ექსპერიმენტებზე, რომლებიც აქტიურად ათავსებდნენ ასოებსა და სიტყვებს თავიანთ ტილოებზე, მეორე მხრივ კი, უკავშირებენ „სიტყვა-ნახატებს“, იეროგლიფებს, რომლებითაც იგი ბავშვობაში იყო აღტაცებული. ამ თვალსაზრისით აპოლინერის კალიგრამების შექმნის გენეზისი უკავშირდება დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ტრადიციების შემოქმედებით გადახარშვას, ამასთან, აპოლინერის მიერ მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების გადააზრება მომდინარეობს XIX-XX საუკუნის მიჯნის იდეიდან, შექმნილიყო ხელოვნების ახალი პარადიგმა, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სინთეზი. აპოლინერი ხაზს უსვამდა იმას, რომ მკითხველმა, ერთი შეხედვით, უნდა აღიქვას მთელი ლექსი მთლიანობაში, ისევე, როგორც დირიჟორი ერთი შეხედვით მოიცავს პარტიტურის სანოტო ნიშნებს.

ფორმის თვალსაზრისით კრებული „კალიგრამები“ გაბედულ ექსპერიმენტს წარმოადგენს, რომელშიც მთავარი პოეზიისა და გრაფიკის სინთეზია. აპოლინერი კალიგრამას ასე განსაზღვრავს: „ყოვლისმომცველი მხატვრულობა, რომლის უპირატესობაც იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ვიზუალურ ლირიკას ქმნის, რომელიც ამ დრომდე თითქმის უცნობი იყო. ეს ხელოვნება თავის თავში უზარმაზარ შესაძლებლობებს შეიცავს, მისი მწვერვალი შეიძლება გახდეს მუსიკის, მხატვრობისა და ლიტერატურის სინთეზი“. თუმცა ლექსის, ნახატისა და მუსიკის სინთეზი აპოლინერმა ჯერ კიდევ 1911 წელს განახორციელა, როდესაც გამოვიდა მისი „ბესტიარიუმი, ანუ ორფეოსის ამალა“ („Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“). კრებული ოცდაათი ოთხტაეპიანი ლექსისგან შედგება, რომელსაც ახლავს ცნობილი ილუსტრატორის, რაულ დუფის ილუსტრაციები (ქსილოგრაფიები), რომლებიც ლექსის პარალელურადაა მოთავსებული. აღსანიშნავია, რომ აპოლინერი დიდ ყურადღებას ანიჭებდა მხატვართან მჭიდრო თანამშრომლობას, რათა დარწმუნებულიყო ლექსისა და ქსილოგრაფიის მაქსიმალურად ეფექტურ ურთიერთქმედებაში. ამგვარი დამოკიდებულება განპირობებული იყო იმით, რომ ილუსტრაციები მნიშვნელოვან როლს თამაშობდნენ თითოეული ლექსის განმარტებისთვის. ამ ტექსტებისთვის მუსიკა კი ფრანგი კომპოზიტორების ავანგარდული ჯგუფის წარმომადგენლებმა – ლუის დურეიმ და ფრანს პულენკმა შექმნეს.



თავად კალიგრამის, როგორც ტერმინის შესახებ, ფრანგი მკვლევარი, ჟ. პიენოტი წერს: „მიუხედავად იმისა, რომ აპოლინერმა გამოიგონა ახალი სიტყვა, მას არ გამოუგონია ახალი რამ; ეტიმოლოგიურად კალიგრამა აღნიშნავს აზრს ნახატის ფორმით, რაც სიმიას როდოსელის დროიდან არსებობს“ (ბასი ... 1980), იმავე აზრს გამოთქვამს ჰიგინსიც, რომელიც ტერმინ კალიგრამას ასეთ განმარტებას აძლევს: „ტერმინი, რომელიც შექმნა გიომ აპოლინერმა, რათა მოეცვა ფიგურული ლექსის სახეობა, რომელიც ეგონა, რომ თავად გამოიგონა ან, ყოველ შემთხვევაში, პირველი იყო, ვინც სისტემურად განავითარა“ (ჰიგინსი 1987: 230). მაგრამ, ჩვენი აზრით, აპოლინერის კალიგრამებს და ადრინდელ ფიგურულ პოეზიას შორის არის პრინციპული განსხვავება: 1. ტექნოპეგნიებისგან განსხვავებით, რომლებშიც რომელიმე საზომი გამოიყენებოდა, აპოლინერი მიმართავს ვერლიბრს; 2. თუ ტექნოპეგნიები კონკრეტული საგნის კონტურებში მოქცეული ლექსია, აპოლინერი ისევე როგორც მხატვარი, რომელიც მთელ ტილოს ნახატით ფარავს, მთელ ფურცელზე ათავსებს თავის კალიგრამას. ზოგიერთი კალიგრამა კი წიგნის ორ გვერდს მოიცავს. მაგ.: „წერილი-ოკეანე“ (“Lettre-océan”), „აი, მოვიდა დიეზი“ (“Venu de dieuze”) და სხვა (აპოლინერი 1918: 38-40; 110-111). ხშირად ეს არის კომპოზიცია, რომელიც შედგება არა მხოლოდ საგნის ფორმით/ფორმებით „დახატული“ თეთრი ლექსისგან, არამედ მთელ გვერდზე განფენილი ტაეპების, ნახატების და ნიშნებისგან, მაგ.: სანოტო სტრიქონი, მათემატიკური სიმბოლო, საფოსტო ბეჭედი და სხვ. ამ თვალსაზრისით შეიძლება განვაზოგადოთ ერთ-ერთი მკვლევრის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ აპოლინერის კალიგრამები რთული, არახაზოვანი ტექსტებია, ხოლო ამგვარი პოეტური ტექსტის ანალიზისას ყურადღება უნდა მიექცეს მათ არაერთგვაროვან სემიოტურ ბუნებას და სხვადასხვა სისტემების კორელაციას ერთი ტექსტის ფარგლებში (ჩვალუნი 2013: 220).

თავად აპოლინერი კალიგრამების შესახებ წერდა, რომ ისინი წარმოადგენენ „ვერლიბრის იდეალიზაციას და სტამბურ სიზუსტეს იმ ეპოქაში, როდესაც წიგნის ბეჭდვა ბრწყინვალედ ამთავრებს თავის კარიერას ისეთი ახალი რეპროდუქციული საშუალებების განთიადზე, როგორებიც არის კინო და ფოტოგრაფია“ (კალიგრამები 1980). იგი მაქსიმალურად იყენებდა სტამბური ბეჭდვის შესაძლებლობებს როგორც ფურცლის ათვისებისას, ისე ვიზუალური გამოხატვისას და მიმართავდა სხვადასხვა სახის, ზომისა და ტიპის შრიფტების კომბინაციას. ხელოვნების სხვადასხვა კოდის, პოეზიის და მხატვრობის თანაბარუფლებიანობის გამო კი აპოლინერის კალიგრამები გვთავაზობს აღწერილი საგნების სახეებს და მათ ხილულ მეტაფორებად აქცევს, ხოლო სიმბოლურ დონეზე ნაწარმოების იდეას გამოხატავენ. კალიგრამაში – „წვიმა“ სიტყვები და სტრიქონები წვიმის წვეთებივით „ცვივა“ წიგნის ფურცელზე, ოღონდ აქ წვიმა ქალთა ხმების წვიმაა, რომელიც პოეტის მეხსიერებამ ამოატივტივა. კალიგრამაში „დაჭრილი მტრედი და შადრევანი“ მტრედი ომით გატანჯული და განადგურებული სამყაროს სიმბოლოა, შადრევნის ჭავლი კი ომში წასული და ომიდან არდაბრუნებული მეგობრების გამო დაღვრილი ცრემლების განსახიერებაა. მთლიანობაში ეს კალიგრამა გამოხატავს ომის ტრაგედიის იდეას და მის მიუღებლობას ავტორის მიერ. კიდევ ერთი საინტერესო დეტალი, ორი ფიგურის კომბინა-

ციით შექმნილი კალიგრამა, ზარის კონტურს ქმნის, რაც განგაშის ან სამგლოვიარო ზარის რეკვის ასოციაციას იწვევს.

საყურადღებოა აპოლინერის სიკვდილის შემდეგ დაბეჭდილი პოეტური ანდერძი-მანიფესტი, სტატია „ახალი ცნობიერება და პოეტები“ („L'Esprit nouveau et les poètes“, 1918). პოეტის ახალი ცნობიერების მთავარ ნიშნად იგი მიიჩნევს „აღსარებას და ჭეშმარიტების ძიებას, როგორც ეთიკის დარგში, ისე წარმოსახვის სფეროში“. აპოლინერი ასაბუთებს ფორმალური ძიებების კანონზომიერებას ახალ პოეზიაში, მოუწოდებს მუსიკის, მხატვრობის, კინოსა და ლიტერატურის სინეთეზისკენ, პოეტური ენის გათავისუფლებისკენ, ხელოვნების ეროვნული თავისებურებების შენარჩუნებისკენ, რომელიც ფორმათა მრავალფეროვნებას უზრუნველყოფს. აპოლინერი საუბრობს „განცვიფრებაზე“, როგორც ახალი ცნობიერების განმასხვავებელ თავისებურებაზე, მაგრამ განჭვრეტს საფრთხეს, რომელიც ამ გზას ახლავს იმ შემთხვევაში, თუ ახალი ცნობიერება „განცვიფრებას“ ვერ მოუძებნის „სალი აზრის და ექსპერიმენტის მყარ ფუნდამენტს“.

ამავე პერიოდში, XX საუკუნის 10-იან წლებში იქმნება რუსული ფუტურისმის წარმომადგენლის, ვასილი კამენსკის „რკინაბეტონის პოემები“ („Железобетонные поэмы“)<sup>1</sup>, ერთ-ერთი ასეთი პოემა, „კონსტანტინოპოლი“, წარმოადგენს ფურცელს ნაჭრილი კუთხეებით, რომელიც დაყოფილია არაერთგვაროვან მრავალკუთხედად და შევსებულია სიტყვებით, ბგერებით და ასოებით. ისინი ყველაზე უფრო მეტად მოგვაგონებს ნახატებს, რომლებზეც ფუნჯის მონასმის მაგიერ სიტყვების მონასმებია. რუსი პოეტი-ფუტურისტები, მათ შორის კამენსკიც, მხატვრობით იყვნენ გატაცებულნი და სწორედ ეს შეიძლება ყოფილიყო კამენსკის პოეტური ნოვაციების ბიძგი. შემორჩენილია „კონსტანტინოპოლის“ ავტოკომენტარი, საიდანაც ირკვევა, რომ ყოველ მრავალკუთხედში არის რომელიმე წამყვანი სიტყვა, ხოლო მის ირგვლივ იკინძება შინაარსით, ბგერით ან სახეობრივი ასოციაციებით ახლო მდგომი სიტყვები და ბგერები, რომლებიც შეძლებისდაგვარად ურთიერთგადაინვნება («тип-ки фес-ки», «аст-ры, ры-нок»). მარჯვენა ქვედა კუთხეში ჩვენ წინ ბაზარია, ქვედა მარცხენა კუთხეში – საზღვაო გასეირნება, ცენტრში – მინარეთი (გასპაროვი 2001: 31). ამავე დროს, რკინაბეტონის პოემა „კონსტანტინოპოლი“ ძალიან ჰგავს კვარტლებად დაყოფილი ქალაქის გეგმას, სადაც თითოეულ სეგმენტში მოთავსებული სიტყვები და მარცვლები აცოცხლებენ ქალაქს ამა თუ იმ უბნის კოლორიტს. კამენსკის რკინაბეტონის პოემებშიც, აპოლინერის კალიგრამების მსგავსად, ყურადღებას იქცევს

1 მიხაილ გასპაროვი კამენსკის 1913-1918 წლების „რკინაბეტონის პოემებს“ კონკრეტულ პოეზიად განიხილავს. მართალია, კონკრეტული პოეზია XX საუკუნის 50-იან წლებში ერთდროულად შვეიცარიაში, შვეიცარია და ბრაზილიაში გაჩნდა, რომელმაც სრულად აისახა ომის შემდგომი პოეტების სკეპტიკური დამოკიდებულება ენის მიმართ, მაგრამ მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს ინგლისურ სიტყვაზე „concrete“, რომელსაც კონკრეტულის გარდა აქვს სხვა მნიშვნელობაც, ის ბეტონის ნიშნავს და განმარტავს: „აქ კი სრულიად შემთხვევითი დამთხვევა მოხდა, რუსმა პოეტმა, ვასილი კამენსკიმ, ჯერ კიდევ 1913 წელს მსგავსი მანერით დანერა რამდენიმე ნაწარმოები და ისინი რატომღაც „რკინაბეტონის პოემებად“ მონათლა (გასპაროვი 2001: 30). თუმცა ე.წ. „რკინაბეტონის პოემების“, როგორც ტერმინის, სხვა განმარტებაც არსებობს: იმ დროს ახალი იყო „რკინაბეტონის“ ცნება, რომელიც რუსეთში მიმოქცევაში სულ ახალი შემოსული იყო და ფუტურისტებმა, ტკბილად მყდერი ევფემიზმებისადმი თავიანთი ამბოხის გამო, რომელიც სიმბოლიზმისთვის იყო დამახასიათებელი, აიტაცეს სამშენებლო ტექნიკის ლექსიკონის ეს ახალი სიტყვა. ასეა თუ ისე, რუსული რკინაბეტონის პოემები კონკრეტულ პოეზიად მოიაზრება.

ფურცლის სივრცესთან მუშაობის პრინციპი. ისევე როგორც მხატვარი – ნახატზე მუშაობისას, პოეტი თაბახის სივრცეს სრულად ითვისებს; კამენსკი ხომ ერთ დროს ხატვით იყო გატაცებული და მისი ერთი ნახატი, პუანტელიზმის ტექნიკით შესრულებული „არყის ხეები“, იმპრესიონისტების გამოფენაზეც კი იყო წარმოდგენილი. საყურადღებოა, რომ თბილისში ყოფნისას კამენსკიმ კრუჩონიხთან და ზდანევიჩთან ერთად გამოცემულ კრებულში „1918“ შეიტანა თავისი ორი რკინაბეტონის პოემა „მზე“ («Солнце») და „ტიფლისი“ («Тифлис»). ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა „ტიფლისი“, რომელიც პრიმიტივისტი მხატვრის ნახატს ჰგავს, რომელზეც მიმოფანტულია სიტყვები. თუმცა, ამასთან ერთად, ეს რკინაბეტონის პოემა რუკასაც მოგვაგონებს და თბილისის/სქართველოს ტოპონიმისკაცს (მდინარეს, რომელიც რკინაბეტონის პოემას თითქმის ორ ნაწილად ჰყოფს, ანერია “Куря”, იქვეა მთის კონტურები წარწერით – “гора Давида”, ასევე ყაზბეგის კონტურები მინაწერით – “Казбек”, შემდეგ წარწერები “Батум” და “Баку”, მტკავრზე ორგან გადებული ხიდი, წარწერით — “Мост”, ქუჩები “Головинский”, Воронцов, ნაგებობები “Почта” “Сааро № 2”, “Цирк” და სხვ.) ასახავს, ხოლო ქვედა ნაწილში განლაგებულია ოთხი სტრიქონი, რომელთგან პირველი ასე ჟღერს: “Грузия = салами артвелс”.

ვიზუალურ პოეზიასა და რუკას შორის პარალელს ავლებს ამერიკელი მკვლევარი ა. ჰაფტიც, ერთ-ერთ მაგალითად მას მოჰყავს ერლ ბირნის კონკრეტული პოეზიის ნიმუში – *“up her can nada”* (1967) (ჰაფტი 2000: 66-91).

რუსი ფუტურისტების ჭკუისმიღმურს (Замь) ყველაზე ხშირად პოეტურ ფონეტიკას უკავშირებენ, მაგრამ ვასილი კამენსკის „რკინაბეტონის პოემები“ ჭკუისმიღმური და ვიზუალური პოეზიის ურთიერთქმედებაა, ვინაიდან XX საუკუნის ფიგურული პოეზია უკვე აღარ არის ის პირველადი ფიგურული ლექსი, რომელიც ტაეპების სიგრძით ქმნის იმ ფორმას, რომელიც დაკავშირებულია შინაარსთან. ეს ახალი ტიპის პოეზიაა, რომელიც უპირისპირდება ტექსტის ხაზოვანებას და იბრძვის მისი ნაკითხვის ვარიანტულურობისთვის. ეს არის ნახატის და სიტყვის კომბინაცია, რომელმაც ასოციაციურად უნდა შექმნას ამბავი-პოემა. „რკინაბეტონის პოემებს“ მ.გასპაროვი „თვალისთვის შექმნილი პოეზიის“ უკიდურეს ფორმას უწოდებს.

\* \* \*

ჰორაციუსის ტრაქტატში „პოეტური ხელოვნებისთვის“ ვკითხულობთ: „ლექსი ნახატს ჰგავს: არის სურათი, თუ ახლოს დაუდევ, ძალზე გაინტერესებს; არის ისეთიც, რომელიც შორიდან მოგეწონება. ერთს ჩრდილი უყვარს, მეორეს კი სინათლე სჭირდება, რათა მსაჯულის მკაცრი შეფასების შიში არ ჰქონდეს. ზოგი მხოლოდ ერთხელ მოგეწონება, ზოგი კი, ათასგზისაც რომ ვიხილოთ, მუდამ ერთნაირად მოგვივა თვალში“ (ჰორაციუსი 1981: 27). ნახატის ფორმით შექმნილი ლექსები: ტექნოპეგნიები, *carmina figurata*, კალიგრამები და „რკინაბეტონის პოემები“, ლექსები, რომლებიც ნახატს ჰგავს, მართლაც შორიდან საჭიროებს დანახვას, როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით. დღევანდელი გადასახედიდან ფიგურულ ლექსებთან დაკავშირებული განხილული მასალა ბადებს კითხვას: რით იზიდავდა ეს ჟანრი ამა თუ იმ ეპოქის ავტორებს? ვფიქრობთ, რენესანსის ეპოქაში

ინტერესი ტექნოპეგნიების მიმართ უნდა აიხსნას, საერთოდ, ალორძინების ეპოქის დამოკიდებულებით კლასიკური ლიტერატურისადმი, ანტიკური სამყაროს ლირებულებებისკენ სწრაფვით, რომელთაც რენესანსის წარმომადგენლები მისაბაძ ნიმუშად სახავდნენ. ამიტომ ყოველივე, რაც ანტიკურობასთან იყო დაკავშირებული, საინტერესო და საყურადღებო იყო მათთვის. რენესანსული ადამიანის მრავალმხრივობა იმითაც გამოიხატა, რომ იგი ელინისტური ტექნოპეგნიებით დაინტერესდა და თვითონაც შექმნა ამ ჟანრის საინტერესო ნიმუშები. ტექნოპეგნიების პირველი კრებულებიც ხომ სწორედ რენესანსის ეპოქაში დაიბეჭდა, თუმცა ფიგურული პოეზიის განსაკუთრებული პოპულარობა მაინც ბაროკოს პერიოდს უკავშირდება და ეს არ არის გასაკვირი: ბაროკო ისწრაფვოდა წარმოსახვის განცვიფრებისკენ, მისი ესთეტიკისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი იყო ყოველივე უცნაური, უჩვეულო, „გადაპრანჭული“ და „მანერული“. ვფიქრობთ, სწორედ ამიტომ შეითვისა ბაროკოს პოეზიამ ტექნოპეგნიები. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ჟანრი გართობასთან, თამაშთან არის დაკავშირებული, ბაროკოს პოეზიაში მას საკმაოდ კონკრეტული დატვირთვა ჰქონდა. ამ ფორმით შექმნილი პანეგირიკები, ეპიგრამები, ეპიტაფიები და, რაც მთავარია, რელიგიური განცდების გამომხატველი ტექნოპეგნიები სრულად პასუხობდა ამ ეპოქის სულისკვეთებას, განწყობასა და მსოფლშეგრძნებას. რაც შეეხება *carmina figurata*-ს, ფიგურულ ლექსს, რომელის შესაქმნელადაც რთული მათემატიკური გამოთვლები იყო საჭირო, ის შუა საუკუნეების რელიგიურობას მოერგო და ამ ფორმით შექმნა რელიგიური სიმბოლოების სადიდებელი შედეგები (რაბან მავრის ჯვრის ფორმით შექმნილი ტრაქტატი).

XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში ფიგურული პოეზიის ახალი ტალღა ფრანგულ და რუსულ ავანგარდულ პოეზიას უკავშირდება, რომელიც აპოლინერის „კალიგრამების“ და კამენსკის „რკინაბეტონის პოეზიის“ სახით გაფორმდა. ავანგარდის ერთ-ერთი მახასიათებელი ხომ ჟანრთა შორის საზღვრების მოშლისაკენ ლტოლვა და ლიტერატურისა და ხელოვნების ჰიბრიდული ფორმების შექმნაა. ახალი, ტექნიკური ეპოქის პირისპირ აპოლინერი ახალი გზების ძიებას ლექსის, ნახატის და მუსიკის სინთეზს უკავშირებდა და ეს პოეზიის გადარჩენის საშუალებად ესახებოდა, დაახლოებით მსგავსი აზრები აქვს გამოთქმული კამენსკის თავის მოკლე მემუარებშიც.

ამგვარია ფიგურული ლექსის, როგორც ჟანრის ისტორია ელინიზმიდან XX საუკუნის პირველი ორ დეკადის ჩათვლით. გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან, როდესაც პოსტმოდერნიზმი იკიდებდა ფეხს, ასპარეზზე კონკრეტული პოეზია გამოვიდა, რომელიც შვეიცარიასა, შვედეთსა და ბრაზილიაში თითქმის ერთდროულად ჩაისახა, 60-იან წლებში კი ზოგიერთ სოციალისტურ ქვეყანაში პოეტური ანდერგრაუნდის მოძრაობას დაუკავშირდა.

## დამოწმებანი:

**აპოლინერი 1918:** Apollinaire, G. *Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre*, 1913-1916. Paris: 1918. <https://archive.org/details/calligrammespo00apol/page/192>

**ადლერი 1984:** Jeremy, A. “Technopaigneia, carmina figurate and Bilder-Reime: Seventeenth-century figured poetry in historical perspective”. *Comparative Criticism*. Volume 4. Edited by E. S. Shaffer. Cambridge: University Press, 1982.

**ბარბაქაძე 2010:** ბარბაქაძე, თ. „კომბინატორული ლიტერაურა“. წგ-ში: *ლირიკის ჟანრები*. სერია: ლიტერატურისმცოდნეობა. თბილისი: ლიტერატურულ ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

**ბასი ... 1980:** Bassy, A-M., Blanchard G., Butor M., Massin P., Peignot J., Tricaud J-M. *Du Calligramme. Communication et languages*. 1980. [https://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1980\\_num\\_47\\_1\\_346](https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1980_num_47_1_346).

**ბონჩ-ოსმოლოვსკაია 2009:** Бонч-Осмоловская, Т. *Введение в литературу формальных ограничений*. Бахрах-М: 2009.

**გასპაროვი 2001:** Гаспаров, М.Л. *Русский стих начала XX века в комментариях*. Москва: Фортуна Лимитед, 2001.

**გორდეზიანი 2016:** გორდეზიანი, რ. *ინოვაცია, ფორმალიზმი, ავანგარდი, ანტიკურ ლიტერატურა-ში*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2016.

**დიომინი 2009:** Демин, Р.Н. *Фигурная поэзия в Европе XVI-XVII вв. и «Лабиринт света» Яна Амоса Коменского*. <http://www.comenius8.narod.ru/conferens/dnc2009/index.htm>.

**ედვარდსი 2005:** Edwards, J.S. “The Carmina of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process”. *Studies in Latin Literature and Roman History*. Vol. XII (ed. by Carl Deroux). Bruxelles: 2005. P. 447—466. <http://www.somegreymatter.com/carmina.htm>

**ერმოლაევა 2017:** Ermolaeva, E. L. “The Figure Poem *Egg* by Simias of Rhodes (*AP* 15, 27) and Metrical Terminology”. *Philologia Classica* 2017, 12(2), 122–129. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu20.2017.201/>.

**ვალჩეკი 2006:** Valček, P. *Slovník literárnej teórie*. Literárne informačné centrum. Bratislava: 2006.

**ვილჩეკი:** Wilczek, P. *Baroque Visual Poetry: Images and Genres*. <http://www.enbach.eu/it/content/baroque-visual-poetry-images-and-genres>.

**ვიგლიანო 2007:** Vigliano, T. *Du nouveau sur la Dive Bouteille de Rabelais. – Microlecture iconotextuelle*. <http://www.fabula.org/lht/3/vigliano.html>.

**კვაპისი ... 2013:** *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, edited by Jan Kwapisz, David Petrain, Mikolaj Szymanski. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.

**კვაპისი 2015:** Kwapisz, J. Deciphering Ne Luscinia Segnior. *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* # 5 98). Warszawa 2015. <http://pflit.uw.edu.pl/wp-content/uploads/sites/118/2016/06/PFLIT-58.pdf>

**კლიმოვიჩი 2007:** Klimovič, M. *Štruktúrované písanie pre deti v primárnej škole*. kr. Slovo o Slove. Ročník 13. Prešovská univerzita: 2007.

**კომენსკი 1631:** Komenský, J. A. *Labyrint světa a ráj srdce*. [https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/43/labyrint\\_sveta\\_a\\_raj\\_srdce.pdf](https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/43/labyrint_sveta_a_raj_srdce.pdf)

**კორნიენკო 2017:** Корниенко, О. А. *Игровая поэтика в литературе*. Киев: 2017. <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/18299/1/Kornienko%20Game%20Poetry%20in>.

**ლექსიკონი 1974:** *Словарь литературоведческих терминов*. Москва: “Просвещение”, 1974.

**ლექსიკონი 1984:** *Slovník literární teorie*. Štěpán Vlašín a kol. Československý spisovatel: 1984.

**ლექსიკონი 1987:** *Литературный энциклопедический словарь*, под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Москва: “Сов. энцикл.”, 1987.

**ლექსიკონი 2013:** *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Fifth Edition. J. A. Cuddon. Wilbey-Blackwell. A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2013.

**ნენაროკოვა 2006:** Ненарокова, М. “Об отношении стиха и прозы в трактате Храбана Мавра «Похвала Святому Кресту»”. *Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения*. Москва: “Наука”, 2006.

**ფიორი პონდიან 2011:** Fiori Pondian, J. *A forma da palavra: poesia visual sanscrita, grega e latina*. Sao Paulo: 2011 file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/My%20Documents/Downloads/2011\_JulianaDiFioriPondian.pdf).

**რეიბოლდი 2006:** Raybould, R. *An Introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*. Trafford Publishing: 2005.

**სტეპანიჩი 2015:** Stepanić, G. Jedna strila, čet’ri krila. *Carmina figurata u hrvatskoj vernakularovej I novolatinskoj poeziji XVI. stolećja*. Colloquia Maruliana XXIV. 2015. file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/My%20Documents/Downloads/CM\_24\_Stepanic\_1%20(1).pdf

**სუხოვეი 2008:** Суховой, Д. *Графика современной русской поэзии*. С-Петербург: 2008. <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/index.html>

**ფიგურული პოეზია ... 2003:** Tisserand, A. *La poésie figurée en France à l’èpoque moderne*. Sylvain Bazin, Pierre Gandil , Thierry Guslevic, Jérôme Villeminoz <http://docplayer.fr/37123478-Apollon-tisserand-la-poesie-figuree-en-france-a-l-epoque-moderne.html>

**ჩვალუნ 2013:** Чвалун, Р. “КАЛЛИГРАММА Г. АПОЛЛИНЕРА «LA CRAVATE ET LA MONTRE»: ГРАФИКА, СЕМАНТИКА, МЕТАСООБЩЕНИЕ”. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 4(22), 2013. [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-2911\\_2013\\_4-1\\_61.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2013_4-1_61.pdf)

**ჭილაია ... 1984:** ჭილაია, ა., ჭილაია, რ. *ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1984.

**ჯავახაძე 2012:** ჯავახაძე, ვ. *ვახტანგური. ერთკომეული*. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2012.

**ჰაფტი 2000:** Haft, A. J. “Poems Shaped Like Maps: (Di)Versifying the Teaching of Geography”, II. in: *Cartographic perspectives*, Number 36, Spring 2000.

**ჰიგინსი 1987:** Higgins, D. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. State University of New York Press: 1987. [https://books.google.ge/books?id=2-se6s6Jfn8C&pg=PR3&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ge/books?id=2-se6s6Jfn8C&pg=PR3&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)

**ჰორაციუსი 1981:** ჰორაციუსი, კ. ფ. *პოეტური ხელოვნებისთვის*. ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო აკაკი ურუშაძემ. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1981.

**Maia Nachkebia**  
(Georgia, Tbilisi)

**“Út pictúra poésis”, that is, “A Verse Resembles a Picture”  
(From Technopaegnia to “Ferro-concrete poems”)**

**Summary**

**Key words:** pattern poetry, technopaegnia, carmen figuratum, “ferro-concrete poems”, “Calligrammes”.

The paper considers the history of visual poetry genre obtained as a result of synthesis of poetry and picture – pattern poetry starting from Hellenism inclusive the first decades of the 20<sup>th</sup> century. It shows the stages of development of the genre and definite forms of pattern poetry are considered. These are *technopaegnia*, *carmina figurate*, and *Calligrammes*.

The paper states that for definite period the pattern poetry was considered by the literary criticism as a peripheral genre and was seldom found in the sphere of interests of researchers. The author of the paper thinks that terminological non-homogeneity connected with it is a result of scarce interest shown to this genre.

The paper offers Greek, Latin, English, French, German, Russian, Ukrainian, Polish, Croatian, Slovene, Slovak, and Czech material. Samples of Georgian pattern poetry are also discussed.

The work emphasizes the interest of this or that literary movements to definite forms of pattern poetry. Thus, for example: Renaissance exposed samples of *technopaegnia* and it creates many specimens, but specific interest to it was expressed by Baroque poetry. The author underlines the fact that outlines of *technopaegnia* created by Hellenism (“*Egg*” and “*Jason’s Wings*” by Simmias of Rhodes and “*The Alter*” by Dosiados) were reconsidered by the Baroque poets into the Christian symbolic. These samples are “*Easter Eggs*” by Georgius Stengelius and “*The Alter*” and “*Easter Wings*” by George Herbert. It should be emphasized that in the epochs which followed, poets not only imitated the Hellenistic forms but they developed them creatively and as a result of it, range of those patterns, the forms of *technopaegnia*, which were formed in the following epochs, are rather vast and they are enriched by the forms of lines of contemporary objects. The paper states that the interest to *technopaegnia* in the 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries somewhat decreased, although definite samples were still created.

As to *carmen figuratum*, it was invented by Publilius Optatianus Porfirius. *Carmen figuratum* played specific role in a matter of strengthening of Christianity in the Early Middle Ages, which is evidenced by the Rabanus Maurus tractate “*In Honorem Sanctae Crucis*”.

In the first decades of the 20<sup>th</sup> century pattern poetry returned in the form of *Calligrammes* of Guillaume Apollinaire and it is connected with the idea of the end of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> century to create a new paradigm, synthesis of various movements of art. The author of the paper expresses an idea that there is the principal distinction between Apollinaire’s *Calligrammes* and early pattern poetry: 1. In distinct from *technopaegnia*, in which any metrics were used, Apollinaire addresses

vers libre; 2. If *technopaegnia* is a verse in the limits of any concrete object, Apollinaire, similar to a painter, who covers a canvas by painting, places his *Calligrammes* on the whole page. In the very period, in the first decades of the 20<sup>th</sup> century “*ferro-concrete poems*” of Vasily Kamensky, a representative of Russian futurism was created – it is a combination of a painting and a word.

According to the conclusion of the author of the article, in the epoch of Renaissance the interest of poets to *technopaegnia* should be explained by the attitude of Renaissance to classical literature, while the cause of specific popularity of pattern poetry in the epoch of Baroque is explained by vital significance of all strange, unusual and impressive for aesthetics and world outlook of Baroque. As to the new wave of pattern poetry in the first decade of the 20<sup>th</sup> century, it is associated with French and Russian vanguard poetry, which received the form of Apollinaire’s “*Calligrammes*” and Komensky’s “*ferro-concrete poetry*”. After all, one of the characteristics of vanguard is strife to destruction of borders between the genres and creation of hybrid forms of literature and art.



## ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირადი წერილების პოეტური სემანტიკა – ტროპები

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა უმთავრესად (მის თარგმანებს თუ არ ჩავთვლით) ორ ნაწილად იყოფა: პოეტური ნიმუშები და პირადი წერილები.

ჩვენამდე პოეტის მხოლოდ თვრამეტმა პირადმა წერილმა მოაღწია და ისინი ქართული ეპისტოლური მემკვიდრეობის „ოქროს ფონდის“ კუთვნილება და ფასდაუდებელი შენაძენია. მათი შესწავლა მრავალი კუთხით არის საინტერესო. ისინი იძლევიან საგულისხმო მასალას პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების მრავალი მხარისა თუ საკითხის გასარკვევად. ამავდროულად, იქ აღწერილი ისტორიული ფაქტებისა და მოვლენების გამო ეს პირადი წერილები წარმოადგენს სანდო წყაროს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეპოქის – საქართველოს ისტორიის ერთი ურთულესი და უმნიშვნელოვანესი პერიოდისა და საზოგადოების, პოეტის სამეგობრო-სანათესაოსა და, ზოგადად, სანაცნობო წრის შესასწავლად.

უაღრესად საინტერესოა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირადი წერილების მხატვრული ენაც – წერილების პოეტიკა და მდიდარი გამომსახველობითი საშუალებები, რაზეც არაერთმა ლიტერატურათმცოდნემ, ენათმეცნიერმა, მკვლევარმა თუ მწერალმა მიუთითა. იოსებ გრიშაშვილი ნიკოლოზ ბარათაშვილის კერძო წერილებს მერიმეს ნოველებს ადარებდა (გრიშაშვილი 2012: 180); კიტა აბაშიძე წერდა, ამ წერილების ზოგი ადგილი პოეტის ბევრ ლექსს სჯობიაო (აბაშიძე 2007: 97); წერილებზე დაკვირვებამ ათქმევინა ოთარ ჩხეიძეს, ბარათაშვილის სახით დიდი პროზაიკოსი დაეკარგეთო...

შეიძლება ითქვას, რომ პირადი წერილების საშუალებით ადრესანტი ისევე წარმოგვიდგენს თავის დამოკიდებულებას საგნებსა და მოვლენებთან, თავის ჩანაფიქრსა და შეხედულებებს, როგორც საკუთარ პოეტურ მემკვიდრეობაში. ამასთან, პოეტური ნიმუშებისგან განსხვავებით ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირადი წერილების პოეტური სტილისტიკის შესწავლა სათანადოდ და სიღრმისეულად ჯერ არ მომხდარა.

სტატია წარმოადგენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირადი წერილების მხატვრული ენის ჩვენ მიერ დაწყებული კვლევის გაგრძელებას, რომლის პირველი რგოლი გახდა წერილების პოეტური ლექსიკის შესწავლა (ცერცვაძე 2018: 429-436). ამჯერად ყურადღებას ვუთმობთ წერილების პოეტური სემანტიკის კომპონენტების, უმთავრესად ძირითადი ტროპების განხილვას, რომლებითაც უხვად არის მათი ტექსტი გაჯერებული.

6. ბარათაშვილის პირადი წერილების სემანტიკის ამომწურავი შესწავლა (გამოყენებული ლექსემებისა და ფრაზემების სრულად აღწუსხვა, მათი სახეობების დადგენისა და კლასიფიკაციის, გენეზისის, ეტიმოლოგიისა და სხვა სპეციალური საკითხების კვლევა) საკმაოდ შრომატევადი სამუშაოა და წარმოადგენილი ნაშრომი

მას ვერ დაიტყვის. ჩვენ შევეცდებით ყურადღება დავუთმოთ უმთავრესად პოეტური სემანტიკის იმ კომპონენტებს, რომლებიც განსაკუთრებულ მხატვრობას ანიჭებს და ხვენს ადრესანტის სათქმელს – სძენს მას პოეტურობას, სიმძაფრეს, ექსპრესიასა და კოლორიტს.

გვინდა აღვნიშნოთ, რომ საკითხის შესწავლაში დიდ დახმარებას გვინვეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირადი წერილების ბოლო გამოცემა ახალი, ვრცელი კომენტარებით (ბარათაშვილი 2015). დასახელებულ გამოცემაში შეძლებისდაგვარად სრულად დადგენილ-დაზუსტებულია წერილთა ადრესატებისა და მრავალი ფიგურანტის ვინაობა და ბიოგრაფიული ცნობები, პოეტის დამოკიდებულება მათთან და ბარათებში აღწერილ ამბებთან, ისტორიულ ფაქტებსა და მოვლენებთან, რამაც მნიშვნელოვნად გაგვიადვილა პოეტური სემანტიკის გამოყენებული ელემენტების სახეებისა და ქვესახეების დადგენა.

ციტატების დამონშებისას ტექსტის გადატვირთვის თავიდან აცილების მიზნით ვსარგებლობთ ქრონოლოგიური პრინციპით დალაგებული პირადი წერილების ტრადიციული ნუმერაციით. ქრონოლოგია შეესაბამება ნ. ბარათაშვილის პირადი წერილების ზემოთ ნახსენებ გამოცემას. კვადრატული ფრჩხილები აღნიშნავს წერილების სავარაუდო დათარიღებას.

1. გრიგოლ ორბელიანისადმი [1831 წლის 3 სექტემბერი];
2. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1837 წლის თებერვალი;
3. მიხეილ თუმანიშვილისადმი 1838 წლის 6 აგვისტო;
4. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1841 წლის 28 მაისი;
5. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1841 წლის 18 ოქტომბერი;
6. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1842 წლის 2 მაისი;
7. მაიკო ორბელიანისადმი 1842 წლის 31 ოქტომბერი;
8. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1843 წლის 21 აგვისტო;
9. ზაქარია ორბელიანისადმი 1844 წლის 15 აპრილი;
10. ზაქარია ორბელიანისადმი 1844 წლის 10 მაისი;
11. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1844 წლის 23 მაისი;
12. ზაქარია ორბელიანისადმი [1844 წლის 18-20 აგვისტო];
13. მაიკო ორბელიანისადმი 1845 წლის 9 თებერვალი;
14. მაიკო ორბელიანისადმი [1845 წლის 20 თებერვლიდან 20 მარტამდე];
15. მაიკო ორბელიანისადმი 1845 წლის 10 აგვისტო;
16. ბარბარე საგინაშვილისადმი [1845] წლის 23 აგვისტო;
17. ალექსანდრე საგინაშვილისადმი [1845 წლის 23 აგვისტო];
18. გრიგოლ ორბელიანისადმი [1842 წლის 1-10 ივლისი].

უკანასკნელი წერილი თავისი ფრაგმენტული ხასიათის გამო ტრადიციულად ბოლოს არის ხოლმე მოყვანილი.

განვიხილოთ ნ. ბარათაშვილის პირად წერილებში მეტყველების ხატოვანებისა და მისთვის გამომხატველობის მინიჭების მიზნით ენობრივ ერთეულთა გადატანითი მნიშვნელობით ხმარების შემთხვევების – ტროპების (ბერძ. *tropos* „საქცევი“) ძირითადი სახეები.

**შედარება.** შედარების გამოყენების მაგალითებს ვხვდებით პოეტის ორ პირად წერილში: 1. „მაგრამ სულ ამაოა ჩემთვის. ეს ღამეც ნავიდა, ვითარცა სიზმარი“<sup>1</sup> (8); 2. „ამ შენ გამოგზავნილს თოფსა თავის შესაფერი ერთი წყვილი დამბაჩაც უნდა, თვარემ **ობოლსავით** დარჩენილია და ამისთვის კაბინეტში ვერ გამიმართავს“ (13). ორივე შემთხვევაში შედარება ნაწარმოებია მისთვის აუცილებელი კავშირების „ვითარცა“ (არქაული ფორმა) და „ვით“ საშუალებით. ტროპის გამოყენება იმდენად თვალსაჩინოა, რომ რაიმე დამატებით განმარტებას არ საჭიროებს. ვიტყვით მხოლოდ იმას, რომ ვფიქრობთ, ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს მიმსგავსების ტიპის შედარებასთან: (ღამის წასვლა (გათენება) – სიზმრის გაქრობა; უდამბაჩო თოფი – ობოლი).

**ეპითეტი.** 1. „მილიციამ, როგორც იტყვიან, ასახელა თავისი სახელი და **ზღაპრული** გამირობის ხმა დაიგდო მრთელს მხედრობაში“ (5); 2. „ილიკოს თანა ჰყოლია ოცი, სულ **დანკეპილი** ბიჭები“ (6); 3. „ვიცი, გაიცინებ, ასე გეგონება, **დამწვარი** ვლაპარაკობ“ (7); 4. „მე ახლავ მიტყობს გული, რომ ჩემს **მხურვალეს** განსჯას გამიტრიზავებ“ (8); 5. „ხანის ქალია, ძალიან **ლამაზი და მარილიანი**“ (14); 6. „თუ შენი ამბავია, ხომ იცი, შევინახავ საიდუმლოდ და, თუ ჩემი კარგი ამბავია და, რატომ არ მანუგეშებ ამ **დაობლებულს** გულზედ?“ (14) 7. ნუ ხარ **ავცია**, სულ მაგას გიშლი და არ იქნა, ვერ დაგაშლევინე“ (16); 8. „შენ ჭორი არ გიყვარს, მაგრამ ჩემის გულისათვის, ვიცი, რომ გაიგონებ განგებ და მასიამოვნებ ამ **უდაბურს** ადგილს“ (16).

ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, რომ აქ მოყვანილი მსაზღვრელების დიდი უმრავლესობა ხატოვან ეპითეტებს წარმოადგენს. ისინი მხატვრული დატვირთვის მატარებელია და ავტორის დამოკიდებულებას საგანსა თუ მოვლენასთან ინდივიდუალურ, ორიგინალურ ელფერს სძენენ. ამ ეპითეტების ნაწილი წერილებში გამოყენებული ან ოდნავ განსხვავებული ფორმით („ავცია“, „დანვა გულისა“, „მარილიანი“) შეტანილია თედო სახოკიას „ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანის“ ლექსიკონში. ყურადღებას იქცევს მე-5 მაგალითი, სადაც ვხვდებით სინონიმებს – აუცილებელი („ლამაზი“) და ხატოვანი („მარილიანი“) ეპითეტების სახით. როგორც ცნობილია, როცა სინონიმები ერთმანეთის მიყოლებით იხმარება, მაშინ ისინი ერთმანეთს აზუსტებენ, ავსებენ და განსხვავებულ შეფერილობას უსვამენ ხაზს. „მარილიანი“ თედო სახოკიას მიერ განმარტებულია, როგორც „ეშხიანი, სანდომიანი, ლამაზი, მიმზიდველი“ (სახოკია 1979: 373). იგი „ლამაზისაგან“ სტილისტიკური შეფერილობით განსხვავდება და მას ავტორი მხატვრული ეფექტის მისაღწევად მიმართავს.

**მეტაფორა.** გავეცნოთ წერილებში მეტაფორების, როგორც ტექსტის მხატვრულობის ძირითადი საზომის გამოყენების შემთხვევებს. 1. კიდევ ამისთვის არა მცალიან, რომ **ჭიანჭველა** ვარ: – ყოველთვის ჩემზედ მეტი და დიდი უნდა ავიკიდო“ (11). „ჭიანჭველა“ აქ მშრომელი, ბევრის მტვირთველი ადამიანის მეტაფორაა, რასაც თავადვე განმარტავს წერილის ადრესანტი – „ყოველთვის ჩემზედ მეტი და დიდი უნდა ავიკიდო“; 2. „ერთი ორივეს სახე ნახეთ, ერთი კაცია, მეორე – **ჯოჯოხეთის მაშხალა**“ (13). „ჯოჯოხეთის მაშხალას“ ბარათაშვილი უწოდებს მომღერალ ჯაფარას, რომელსაც მეორე მომღერალს, თავის საყვარელ სათარას უპირისპირებს. ამ შემთხ-

1 საზგასმა ყველგან ჩვენია – მ. ც.

ვევაში ლაპარაკია არა მომღერლების სიმღერის ნიჭზე, არამედ მათ გარეგნობაზე და პოეტი ამ შედარებისას დიდ უპირატესობას სათარას ანიჭებს. თედო სახოკია განმარტავს: „ჯოჯოხეთის მაშხალა – საშინელი, გინა ოხერი, უშნო“ (სახოკია 1979: 583). მაშასადამე ის ცუდი გარეგნობის ადამიანის აღმნიშვნელი და მეტაფორაა. 3. „თუ ღმერთი არ შექმნია, გავსულელდები ამდენ **თარაქამებში**“ (14). ი. გრიშაშვილი განმარტავს: „თარაქამა – ერთ-ერთი თურქული სუნიტური ტომი, მათი დიალექტი აზერბაიჯანულის მსგავსია. „1. თურანის ერთი ტომთაგანი, ადერბაიჯანის თათრების ერთი შტო. 2. „თარაქამული ძროხაო“ – კარგი ჯიშის ძროხაო“. 3. თურქმენელების შტო. „ნეტა ხმლიანი სად მიხვალ, ამირან თარაქამაო“ (ხალხ. „ამირანი“) (გრიშაშვილი 1997: 107). თედო სახოკიას განმარტებით „თარაქამა“ არის: „უზრდელი, საძაგელი, ტლანქი, ანჩხლი. „ერთი რძალი კახპა მყავდა, მეორე ხო თარაქამა“ (პ. უმიკ.). თარაქამა ნიშნავს მდაბიო წოდების ადამიანს, მას ქართულში მისცემია აზრი ყოველივე ტლანქისა, უზრდელისა, რაც ნატიფ აღზდას ან წოდებას მოკლებულია, რაც კაცს არა ჰფერობს. ქართულში ეგევე სიტყვა პირდაპირ საგინებელ სიტყვადაა გადაქცეული“ (სახოკია 1979: 249). „თარაქამას“ აქ ნ. ბარათაშვილი ნახჭევანში მისი გარემოცვის, გაუთლელი თათრის, აზერბაიჯანელის სინონიმად ხმარობს. 4 „გრიგოლ, რა იქნება, რომ ერთი კიდევ **დაანკარუნო ამდენი ხნის დადუმებული შენი სანთური?**“ (7). „დადუმებული სანთურის დაანკარუნებაში“ ბარათაშვილი ხატოვნად გულისხმობს იმხანად ჩრდილოკავკასიურ სამხედრო ექსპედიციებში მონაწილე ბიძის დაბრუნებას პოეზიისათვის, ლექსების წერისათვის. როგორც ცნობილია კავკასიელ მთიელებთან ბრძოლის პერიოდი გრიგოლ ორბელიანისთვის, როგორც პოეტისათვის ნაკლებად ნაყოფიერი იყო. 1833-1851 წლებში მას სულ 14 ლექსი აქვს დაწერილი და როგორც მისი შემოქმედების მკვლევარნი მიუთითებენ, ისიც სპორადულად. 1843 წლით, ე. ი. როცა ბარათაშვილის ეს წერილი იწერებოდა, თარიღდება გრ. ორბელიანის მხოლოდ ერთი ერთსტროფიანი უსათაურო: „**\*\*\*[ჰეი, გონებაჲ]**“, რომელიც თბილისშია დაწერილი. სანთური არის სიმებიანი საკრავი – ებანი, ქნარი (ქეგლ 1990: 856), ი. გრიშაშვილის განმარტებით – ყუთი, რომელზედაც ჩხირებით უკრავენ ორივე ხელით (გრიშაშვილი 1997: 191). ვფიქრობთ, სტრუქტურული თვალსაზრისით ეს რთული მეტაფორა ბარათაშვილის საავტორო მეტაფორად შეიძლება ჩაითვალოს.

**მეტონიმია.** ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირად წერილებში გვხვდება მეტონიმის გამოყენების შემთხვევები. 1. „თუ წაგიკითხავს, **„ბიბლიოტეკაში“** იყო დაბეჭდილი (4)“; 2. „მთავარმართებელმა ლევან გაუგზავნა, ასი **ოქრო** გზის ხარჯად და დაიბარა“ (8); 3. „ეს შენი ლეკი სადილად დავპატიჟე კარგად და ერთი **ოქრო** ვაჩუქე დუშალიკში“ (10); 4. „შენი წიგნი რომ მომივიდა, იმის მეორე დღეს **„ინვალიდებში“** ეწერა“ (12). პირველ და მეოთხე მაგალითებში, „ბიბლიოტეკა“ და „ინვალიდები“, როგორც ტექსტის შემოკლების შედეგი, ვფიქრობთ, მეტონიმითურად აღნიშნავს შესაბამისად რუსულ პერიოდული გამოცემებს – «Библиотека для чтения» და «Русский инвалид», ხოლო მეორე და მესამე შემთხვევებში სახელი გადასულია მასალიდან ნაკეთობაზე – „ოქრო“-ში აქ, ცხადია, იგულისხმება „ოქროს ფული“, „ოქროს მონეტა“.

**ჰიპერბოლა.** დალესტნის (ავარიის) მმართველად ახალდანიშნული გრიგოლ ორბელიანი 1843 წლის 18 ივნისს ხუნძახიდან ძმას ილიას სწერდა: „ატილას კრესლაზე ვზივარ ძალიან მაგრად, ძალიან. შამილა უნდა იყოს, რომ წამართოს ეს კრესლა“ (ორბელიანი 1936: 74). როგორც ვხედავთ, ის თავს ხუმრობით ადარებს აზიელი ტომების – ჰუნების ბელადს 434 წლიდან 453 წლამდე ატილას (ლათ. ატილა, ბერძნ. Ἀττίλα), (?-453), რომელმაც თავისი მმართველობის ქვეშ გააერთიანა რეინიდან შავი ზღვის ჩრდილოეთ სანაპირომდე ბარბაროსული ტომები. გრიგოლ ორბელიანის ამ ფრაზის გამოძახილია ბარათაშვილის ერთ წერილში ბიძისადმი მიმართვის ფორმა: „საყვარელო ძმაო გრიგოლ, არა, უკაცრავად, მთავარო ავარისაო, ემირ-ავარო, **ატილას ტანტზედ მჯდომარეო!**“ (8)... ავარიის მმართველად დანიშნული გრიგოლ ორბელიანის შედარება ატილასთან წარმოადგენს მხატვრული გაზვიადების – ჰიპერბოლის გამოყენების თვალსაჩინო მაგალითს. იგი აძლიერებს შთაბეჭდილებას, ქმნის წარმოსახვის ემოციურ ეფექტს და ცოტაოდენ კომიზმსაც სძენს მას.

**ლიტოტესი.** ბარათაშვილის ერთ წერილში გრიგოლ ორბელიანისადმი ვკითხულობთ: „საყვარელო ძმაო გრიგოლ! სიზარმაცეში, ანუ უნდომობაში ნუ ჩამომართმევ ამდენს ხანს წიგნის მოუწერლობას. დრო არა მქონდა. შენ გაიცინებ, რასაკვირველია, იტყვი: „შენ, **ჭიანჭველავ**, რა საქმე გაქვსო?“ კიდევ ამისთვის არა მცალიან, რომ ჭიანჭველა ვარ: ყოველთვის ჩემზედ მეტი და დიდი უნდა ავიკიდო (11). წერილის მოხმობილ ფრაგმენტში პირველად ნახსენები ლექსემა „ჭიანჭველა“ („შენ, **ჭიანჭველავ**, რა საქმე გაქვსო?) წარმოადგენს ჰიპერბოლის საპირისპირო ტროპის – ლიტოტესის (მეიოსისის) გამოყენების შემთხვევას – ბიძის სავარაუდო მიმართვა, თავად ადრესანტისავე პირით ამოთქმული, მას დამცრობილად წარმოადგენს და პანანინა მწერს – ჭიანჭველას ადარებს. რაც შეეხება ამავე ფრაგმენტში მეორედ ნახსენებ იმავე ლექსემას „ჭიანჭველას“, მასზე ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ და აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ.

**პერიფრაზი.** პერიფრაზის ნაირსახეობის – ევფემიზმის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ ფრაგმენტი წერილიდან: „მამა ეგნატიმ **თავი დაგიკრა იმიერ-სოფლიდ-თვან**. ერთი თვეა, რაც გარდაიცვალა“. ასე ატყობინებს მღვდელ ეგნატე იოსელიანის გარდაცვალებას პოეტი ბიძამისს გრიგოლ ორბელიანს (8). ალექსანდრე ნეიმანის სინონიმთა ლექსიკონში ადამიანის სიკვდილის (გარდაცვალების) ერთ-ერთ სინონიმად მითითებულია: „იმ სოფლიდან მოკითხვა შემოგითვალათ“ (ნეიმანი 1978: 271). თედო სახოკიას მიხედვით „თავის დაკვრა ნიშნავს აგრეთვე სიკვდილს. როცა გვინდა ვინმეს სიკვდილის ამბავი ხატოვნად გამოვთქვათ, ვიტყვი: „მავანმა დიდი ხანია, თავი დაგიკრათო“ (სახოკია 1979: 230). ლექსიკოგრაფი ასევე განმარტავს „ეს თქმა ხუმრობითია, იხმარება შინაურ ლაპარაკში მეგობართა შორის ვინმე ძალზე მოხუცებულის გარდაცვალების შესახებ, რომლისთვის მაინცდამაინც გული არ ეწვიო“ (სახოკია 197: 226). აღსანიშნავია, რომ წერილის ადრესანტი იქვე განმარტავს თავის ფრაზას – „ერთი თვეა, რაც გარდაიცვალა“, რითაც, სავარაუდოდ, სურს სიცხადე შეიტანოს მინიშნებით, პერიფრაზით ნათქვამში.

**ანტონომასია.** წერილებში გვხვდება ანტონომასიის გამოყენების შემთხვევებიც. „არლუთინსკის ლენერალ-ადუტანტობას ამბობენ, თუმცა გამოცხადებით არ არის,

მაგრამ წიგნი მოსულა პეტერბურლიდგან. საკვირველიც არ არის. ვინც რამ უნდა ილ-აპარაკოს და აცა, თუ ეგ მართლა **მონტეკუკული** არ გახდეს ამ ცოტას ხანში“ (10). იგულისხმება რაიმუნდ ან რაიმონდო მონტეკუკული (იტალ. *Raimondo Montecuccoli*) (1608-1680), მეღფის ჰერცოგი, იტალიური წარმომავლობის ავსტრიელი სარდალი, საიმპერატორო ჯარების გენერალსიმუსი, სამხედრო საქმის ერთ-ერთი გამოჩენილი თეორეტიკოსი.

**ირონია.** ნ. ბარათაშვილის წერილებში ხშირად გვხვდება ირონიის, როგორც ტროპის გამოყენების მაგალითები. შევეხოთ ზოგიერთ მათგანს. 1. „მჯერა სარდლობა არლუთინსკისა, ს[ავინოვ]ისა და გურამოვისა, რადგანაც შენ აქებ, მაგრამ მინდა ერთი ჩაგიხველოთ. შენი დიპლომატობა ხომ ადრევე ვიცოდი: ხუმრობა არ არის, რომ ქართველმა კაცმა გურულებს შეაგონოს ყოველივე უბედურება, რომელიც შეუდგების აღშფოთებას, **შაბაშ, მკლავთა და განკარგულებათა თქვენთა!**“ (5). (შაბაშ! აქ (ძვ.) შორისდებული: ვაშა! ყოჩაღ! ბარაქალა!) (ქეგლ: 1019). წერილის ამ ფრაგმენტის სტილისტიკური ანალიზი იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ ამ ფრაზით ნ.ბარათაშვილმა გამოხატა თავისი საყვედური და მუნათი საკუთარი ბიძისა და სხვა ქართველი მხედრების მიმართ, რომლებმაც აქტიური მონაწილეობა მიიღეს მოძმე გურულების აჯანყების ჩახშობაში. ლექსემა „შაბაშ“ აქ საპირისპირო მნიშვნელობით უნდა იქნას გაგებული და იგი წარმოადგენს ირონიას, როგორც ტროპს. ანალოგიისთვის შეიძლება მოვიხმოთ ირონიული ფრაზა „ვეფხისტყაოსნიდან“: „შაბაშ სიტყვა, შაბაშ კაცი, შაბაშ საქმე, მისგან ქმნილი!“, რომლითაც როსტევან მეფე კი არ აქებს, არამედ კიცხავს ავთანდილის მიერ გაბრიყვებულ თავის ვეზირს. ანალოგიაზე მიგვითითა ლევან ბრეგაძემ, რისთვისაც მას დიდ მადლობას ვუხდით. 2. „ჩვენს **დიდს** პ[ლატონ]ს ძილში კატა დაჰსწოლოდა ბაკენბარდზე და ასე გაეთელა, რომ ველარას გზით ვერ გაუსწორებია. ეს ერთი ბაკენბარდი ასე გათელილი დარჩა. ვურჩევთ, რომ მოიპარსოს, მაგრამ არ გვიჯერებს. ეს აკლდა ამის **ფილოსოფიურს** სახეს!“ (5). ნ. ბარათაშვილის თანამედროვეთაგან ცნობილია, რომ ისტორიკოსი პლატონ იოსელიანი თვალტანადობით არ გამოირჩეოდა. ის რუსეთის თვითმპყრობელობის ერთგული მსახური იყო და ახალგაზრდობა მას დაცინვით „ფილოსოფოსს“ უწოდებდა. პლატონ იოსელიანი ხშირად გამხდარა ნ. ბარათაშვილის ჩვეული ოხუნჯობის საგანი. ეს გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ წერილის ამ ფრაგმენტში იოსელიანის მიმართ ნახმარი ეპითეტები „დიდი“ და „ფილოსოფიური“ ირონიად მივიჩნიოთ; 3. „ჩვენი ყმანვილი კაცები: ილია, ლევან, დავით, ბაკლანა (მითომ ესეც ყმანვილებშია), ზაქარია და ალექსანდრე ერისთავი – სულ წამოვიდნენ შამილის დასაჭერად. ესენი სულ **სარდლები** არიან ქართველთ ჯარისა. ყაფლან ხომ ასე ამბობს, რომ ესენი სულ ჩამამავლობით გიჟები არიანო (10); 4. ეგ ბატონი ქართველთ **სარდლები** რომ წამოძანდნენ, ყაფლან მაგათზედ იცინის, ასე ამბობს: სულ ჩამომავლობით ჭირვეულნი არიანო“ (11); მე-2 და მე-3 მაგალითებში ლექსემა „სარდლები“ ირონიის, როგორც ტროპის ნიმუშია, რადგან აქ იგულისხმებიან იმ მილიციის რაზმების ქართველი მეთაურები და მხედრები, რომლებიც იბრძოდნენ კავკასიელ მთიელთა წინააღმდეგ რუსეთის იმპერიის მიერ წარმოებულ ბრძოლებში და რომლებიც პოეტის აზრით არ გამოირჩეოდნენ სათანადო სამხედრო მომზადებით. 5. „ეგ რომელი ამბობს, რომ სათარასა სჯობსო?“

ეტყობა, **კარგი სმენა ჰქონია!**“ (14). როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბარათაშვილი ორ სახალხო მომღერალს – სათარასა და ჯაფარას შორის დიდ უპირატესობას აძლევდა სათარას. აქედან გამომდინარე, მისი ნათქვამი **„კარგი სმენა ჰქონია!“**, რომელიც ჯაფარას თავყანისმცემლებს მიემართება, ირონიად, საპირისპირო აზრით უნდა იქნეს გაგებული; 6. „თქვენმა მზემ, თქვენ რომ ნათესავები მყევხართ! განა არა, **მოგაგონდებით!**“ (16). პოეტის წერილებიდან ჩანს, რომ ის განიცდიდა ნათესავებს მიერ მის მიმართ გამოჩენილ უყურადღებობას, მოკითხვის დაგვიანებას. ამიტომ მისი ფრაზა „განა არა, მოგაგონდებით!“ ასევე ირონიის ნიმუშია და ლექსემა „მოგაგონდებით“ სანინალმდეგო მნიშვნელობით უნდა იქნას ნაკითხული. 7. „აქაური **პირველი ფრანტისა ჯორაკის ქალი ბარბარე ბძანდება**. ამით წარმოიდგინე ჩემი მდგომარეობა: თუ ღმერთი არ შემენია, გავსულელდები ამდენს თარაქამებში“ (16). მოყვანილი ფრაგმენტის კონტექსტიდან გამომდინარე „ჯორაკის ქალი ბარბარე“ ნამდვილად არ წარმოჩნდება პოეტის გემოვნების შესაფერის, დახვეწილ და პენენიკ მანდილოსნად და ეს ფრაზაც ირონიის გამობატულებას წარმოადგენს.

**სარკაზმი.** 1. „შევიტყეთ, რომ თურმე ქრანციცულს ჰსწავლობ. ერთმა ქალმა შემოგიტვალა: „სპარსულად ნათქვამიაო: ოც და ათ წელიწადს უკან რომ კაცი ჩონგურს ისწავლის, საიქიოს დაუკრავსო!“ (4); 2. თუ ნინუცას, ანუ (რადგანაც ჯაფარობენ ზოგიერთი ქალები) ანნა ივანოვნას წიგნი მისწერო, ან შენ თითონ ნახო, ჩემ მაგიერ მოიკითხე და უთხარ: დიდად ვწუხვარ, რომ აღარ გაციებს თქო“ (7); 2. „ერთი შემატყობინე, რატომ ეგ შენი ქაჩალი ძმა წიგნს არა მწერს? ივანეს კიდევ არ დავემდურები, ამიტომ, შენის ძმის წყალობით, რაც ტვინი ჰქონდა, ისიც ყაბახზედ დააბნია! მაგრამ ეს მაკვირვებს: არ ვიცი, რა მიზეზია, რომ მანანა მოკითხვითაც არა მკითხულობს? მაგრამ ერთის მხრით, არც კი უნდა დავემდურო: ახლა ჩვენ ვილას მოვაგონდებით, ვილაც ორი ტლუ ბიჭი გდია ნახეჩევანში! ახლა ცა ახალია, ქვეყანა ახალია და მოდაში ოთხმოცის წლის კაცები არიან!“ (13); 3. „კარგი, შევრიგდეთ! ხელთსაქმეს თურმე მიკეთებთ, მაგრამ ვაი შენს მტერს, რაც თქვენ ვერა შეასრულოთ რა! (პატივისცემა კი არ გეგონოს, მრავლობითად რომ გეუბნები). რადგანაც ორნი მოსაქმენი ბრძანდებით, იმისთვის მოგახსენებთ. მე კი არა გთხოვთ და, თუ გამომიგზავნით, ის მე ვიცი და კელმწიფე იმპერატორმა და, თუ არა და, ის თქვენ იცით და პაპუა ორჯონიკიძემ. აბა, რა გამოგიგზავნო? – ბრონეული, ყურძენი, ატამი, ხოხობი, დურეჯი, ჯეირანი, აბრეშუმი, თუ სულ ყველა ერთად? აქაურ ფაბრიკებში და მალაზიებში ამის მეტი არა არის რა (15)“.

**პათოსი.** „მაგრამ სულ ამაოა ჩემთვის. ეს ღამეც წავიდა, ვითარცა სიზმარი. კიდევ მამნახა ჩემმა ჩვეულებრივმა მოწყინებამ. ვისაც საგანი აქვს, ჯერ იმის სიამოვნება რა არის ამ საძაგელს ქვეყანაში, რომ ჩემი რა იყოს, რომელიც, შენც იცი, დიდი ხანია ობოლი ვარ. არ დაიჯერებ, მაიკო! სიცოცხლე მამძულეობა ამდენის მარტოობით. შენ წარმოიდგინე, მაიკო, სიმწარე იმ კაცის მდგომარეობისა, რომელსაც მამაცა ჰყავს, დედაც, დებიც, მრავალნი მონათესავენი და მაინც კიდევ ვერვის მიჰკარებია, მაინც კიდევ ობოლია ამ სავსე და ვრცელს სოფელში! ვინც მაღალის გრძნობის მექონი მეგონა, იგი ვნახე უგულო, ვისიც სული განვითარებული მეგონა, მას სული არა ჰქონია, ვისიც გონება მრწამდა ზეგარდმო ნიჭად, მას არცა თუ განსჯა ჰქონია, ვისიცა

ცრემლნი მეგონებოდენ ცრემლად სიბრაღეულისა, გამომეტყველად მშვენიერის სულისა, თურმე ყოფილან ნიშანნი მცბიერებისა, წვეთნი საშინელის საწამლავისა! სად განისვენოს სულმა, სად მიიდრიკო თავი? ვიცი, გაიცინებ, ასე გეგონება, დამწვარი ვლაპარაკობ. ჭეშმარიტად, მაიკო, ასე გულცივად ჯერ განსჯა არა მქონია. ასეთი თავისუფალი ფიქრი მაქვს და ასეთი მტკიცე გული, რომ სამოციის წლის მოხუციც ვერ იქნება ჩემისთანა უსყიდელი მსაჯული. მოიგონე ცოტას ხანს დრონი წარსრულნი და მაშინ შემიბრალებ. ყმანვილობითვე შეჩვეული რაზედმე სული ძნელადღა გარდაიცვლის ჩვეულებას და, ვიდრემდის სრულიად გარდაეჩვევა, მწარეა ტანჯვა და ბრძოლა მისი.

ძნელი არის მარტოობა სულისა,  
მას ელტვიან სიამენი სოფლისა,  
მარად ახსოვს მას დაკარგვა ჰსწორისა,  
ოხვრა არის შვება უბედურისა!

შენი ავადმყოფობა შევიტყვე, რა დაგემართა? თუ ფიქრობ, ასეთს რას იფიქრებ, რომ ბოლო არა ჰქონდეს, ასეთს რას მიიღებ, რომ არ დაკარგო? მიჩვენე კაცი, რომ მადრიელი იყოს ამ წუთის სოფლისა. დაიმარხე მშვენიერება სულისა, უმანკოება გულისა, აი, ჭეშმარიტი ბედნიერება, უმაღლესი სიამე, რომელსაც კი კაცი წაიღებს ამ სოფლისაგან. სხვათა ბედნიერებათა სოფლისათა უყურე გულგრილად, ამაყად და გრწამდეს, რომ იგინი შეურჩენელნი არიან! თუმცა აქიმაში არა ვარ, მაგრამ ეს წამალი სიზმარში მაქვს ნასწავლი და, თუ დამიჯერებ, იმედი მაქვს, რომ გარგოს“ (7).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეპისტოლური მემკვიდრეობის პოეტური სემანტიკის ელემენტების აღწერა და კვლევა წარმოდგენილ ნაშრომში განხილული მაგალითების საფუძველზე ცხადყოფს, რომ პოეტის პირადი წერილები მხატვრული სემანტიკის თვალსაზრისით მეტად გამორჩეულია. იგი იმსახურებს მკვლევართა ყურადღებას და მისი შესწავლა ამდიდრებს ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობას, რადგან შეეხება დიდი ქართველი რომანტიკოსი პოეტის მხოლოდ პირადი წერილების სახით შემორჩენილი პროზაული ტექსტების პოეტური სტილისტიკის საკითხებს. ის საინტერესოა ენათმეცნიერული თვალსაზრისითაც, რადგან წარმოდგენას გვეძმის მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის თბილისელი განათლებული ახალგაზრდა არისტოკრატის მეტყველების სტილსა და თავისებურებებზე.

## დამოწმებანი:

**აბაშიძე 2007:** აბაშიძე კ. „თ-დი ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. *ქართული მწერლობა*. ტ. 28. თბილისი: გამომცემლობა ნაკადული, 2007.

**ბარათაშვილი 2015:** ბარათაშვილი ნ. *პირადი წერილები* (მოამზადა, შესავალი, კომენტარები, საძიებლები და გენეალოგიური ტაბულები დაურთო მ. ცერცვაძემ). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2015.

**ბარათაშვილი 1996:** *თხზულებანი სიმფონია-ლექსიკონითურთ* (შემდგენლები ა. არაბული, თ. გვანცელაძე, ა. ლომთაძე). თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1996.



**გამყრელიძე 2008:** გამყრელიძე თ. ზოგადი ენათმეცნიერების კურსი. მეორე გამოცემა. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2008.

**გრიშაშვილი 1997:** გრიშაშვილი ი. ქალაქური ლექსიკონი (გამოსაცემად მოამზადა რუსუდან კუს-რაშვილმა). თბილისი: გამომცემლობა „სამშობლო“, 1997.

**გრიშაშვილი 2012:** გრიშაშვილი ი. წერილები“ თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2012.

**კოტეტიშვილი 1959:** კოტეტიშვილი ვ. ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX ს.). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

**ნეიშანი 1978:** ნეიშანი ა. ქართულ სინონიმთა ლექსიკონი. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1978.

**ორბელიანი 1936:** ორბელიანი გრ. წერილები. ტ. 1. 1832-1850. ა. განერელიას რედაქციით და შენიშვნებით. თბილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1936.

**პოპიაშვილი 2012:** პოპიაშვილი ნ. პოეტური ლექსიკა. თბილისი: გამომცემლობა GCLAPress, 2012.

**სახოკია 1979:** სახოკია თ. ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი. თბილისი: გამომცემლობა „მერა-ნი“, 1979.

**ქეგლ 1990:** ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. არნ. ჩიქობავა (მთ. რედ.), თბილისი: ქარ-თული საბჭოთა ენციკლოპედიის მთავარი სამეცნიერო რედაქცია, 1990.

**ღლონტი 1974:** ღლონტი აღ. ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა. ტ. 1. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1974.

**XIX-XX საუკუნეების ... 2011:** XIX-XX საუკუნეების... ქართველ მწერალთა ეპისტოლური მემკვიდრეობა. ტ. I. ალექსანდრე ჭავჭავაძე, სოლომონ დოდაშვილი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2011.

**ცანავა 2012:** ცანავა რ. პოეტური სემანტიკა. ტროპები. თბილისი: გამომცემლობა GCLAPress, 2012.

**ცერცვაძე 2018:** ცერცვაძე მ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირადი წერილების პოეტური ლექსიკა“. მე-11 საერთაშორისო „სიმპოზიუმი ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. რომანტიზმი ლიტერატურაში ეპოქათა და კულტურათა გზაჯვარედინზე“. მასალები. ნაწილი II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018.

**ჭილაია 2003:** ჭილაია რ. ლიტერატურათმცოდნეობა – ენციკლოპედიური ცნობარი. თბილისი: გამომცემლობა „თობალისი“, 2003.

*Maia Tsertsvadze*  
(Georgia, Tbilisi)

## Poetic Semantics of Personal Letters by Nikoloz Baratashvili – Tropes

### Summary

**Key words:** Nikoloz Baratashvili; personal letters by Nikoloz Baratashvili; poetic semantics; tropes; poetic semantics of personal letters by Nikoloz Baratashvili.

Nikoloz Baratashvili's literary heritage can be divided roughly into two parts: poetry and personal letters.

18 personal letters written by the poet, which have reached us, have become a priceless possession of Georgian epistolary heritage. The exploration of these letters is interesting due to many reasons. Firstly, they present remarkable material for studying both, the poet's life and his works. At the same time, due to the historical facts and events described in them, they become a reliable source for exploring history and society of Georgia of the epoch Baratashvili lived in, considered to be one of the most complex and significant periods in the history of Georgia.

On the other hand, as indicated by a number of Georgian scholars (linguists, literary critics or writers), rich stylistic devices and imagery employed by the author in his letters are also extremely interesting. It can be argued that Baratashvili reveals his attitudes and thoughts about certain objects and events through his personal letters as well as through his poetry. In addition, unlike his poetic heritage, poetic stylistics of his personal letters has not yet become an object of a thorough study.

Arguably, exploration of poetic semantics of Baratashvili's letters, which reveal a number of tropes and other components of poetic semantics, should also become a part of general research. In addition, a semantic study of the personal letters will be significant as it will depict speech peculiarities, specifically, the imagery and tropes employed by young, educated, high class people living in Tbilisi in the first part of the 19<sup>th</sup> century. This kind of research raises interest from the point of view of literary studies as well as that of linguistics.

The present paper is dedicated to general properties of poetic semantics – tropes – employed by Baratashvili in his epistolary.

---

## მითოსი. რიტუალი. სიმბოლო

---

ნინო ქავთარაძე  
(საქართველო, თბილისი)

### მიშელ ტურნიეს ფილოსოფიური ზღაპრები<sup>1</sup>

ფილოსოფიური ზღაპარი მცირე ზომის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტია, რომლის ძირითად მხატვრულ ღირებულებას არსებული რეალობის ალტერნატიული, გადატანითი მნიშვნელობის მექონე კრიტიკა წარმოადგენს. ხშირად სატირული ხასიათის ან დიდაქტიკური დანიშნულების ფილოსოფიური ზღაპარი გამოგონილ ამბავზეა აგებული. შეიძლება ითქვას, რომ ფილოსოფიური ზღაპარი, ლიტერატურული ზღაპრის ნაირსახეობაა. ორივე ეპიკური ნატარისის ნიმუშია და ორივე მცირე ზომისაა; ორივეს ტრადიციული ზღაპრის ელემენტები აერთიანებს, იქნება ეს იგავი, ჯადოსნული ზღაპარი, ანეკდოტი, ლეგენდა ... ლიტერატურულ ზღაპარს დიდაქტიკური დანიშნულება აქვს, იმ დროს როდესაც ფილოსოფიური ზღაპარი უფრო არსებული რეალობის კრიტიკისკენაა მიმართული, თუმცა ორივეში მკაფიოდაა გამოხატული ავტორისეული პოზიცია.

ლიტერატურული ზღაპარი (ისევე, როგორც ფილოსოფიური) ფოლკლორულისგან იმით გამოირჩევა, რომ მას ჰყავს კონკრეტული ავტორი და არ აქვს კოლექტიური ხასიათი. ამავე დროს, ლიტერატურული და ფილოსოფიური ზღაპრები ეპოქისთვის დამახასიათებელ მსოფლმხედველობას და ესთეტიკას წარმოაჩენს, მიუხედავად იმისა სესხულობს თუ არა ხალხური ზღაპრებიდან პერსონაჟებს, სიუჟეტებს, კლიშიოზებულ ელემენტებს თუ სიტყვა-მარკერებს. ორივე ჟანრში ქრონოტოპი რეალური და ირეალური სამყაროების თანაარსებობას ეფუძნება. მწერლის კონკრეტული მიზნიდან გამომდინარე, ლიტერატურული, მით უფრო ფილოსოფიური ზღაპრის არგუმენტირებულ თხრობას შეიძლება გროტესკული, სატირული და პაროდული სახე მიეცეს. ყოველ შემთხვევაში, სოციალ-ეკონომიკური თუ პოლიტიკურ-ისტორიული რეალობის ასახვა ლიტერატურული და ფილოსოფიური ზღაპრის დანიშნულებაა, სადაც ავტორის პირადი დამოკიდებულება მჟავნდება; ყოველივე ეს კი ფოლკლორული ზღაპრისთვის უცხოა. ლიტერატურული ზღაპრის ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებელი პერსონაჟების (არა მატრო პროტაგონისტის) ფსიქოლოგიური ასპექტების წინა პლანზე წამოწევაა. როგორც ნებისმიერ ზღაპარში, ზღაპრის ფორმის ფილოსოფიურ ნატარისშიც გამონაგონი ამბავია მოთხრობილი, ამიტომ თხრობისთვის ჯადოსნური ელემენტები არაა უცხო. ფოლკლორული ზღაპრების უმრავ-

---

<sup>1</sup> კვლევა ნაწილია პროექტისა „აღმოსავლეთი და დასავლეთი ქართულ ხალხურ ზღაპრებში: ზეპირი და ლიტერატურული ტრადიციები“, რომელიც ხორციელდება შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ხელშეწყობით [FR 217488].

ლესობას კეთილი დასასრული აქვს, ლიტერატურულ და ფილოსოფიურ ზღაპრებში ეს აუცილებელ პირობას არ წარმოადგენს. ფილოსოფიურ ზღაპარს ხშირად ახლავს ქვესათაური, სადაც ავტორი მკითხველს კონკრეტულ იდეას თუ მოსაზრებას კარნახობს. ფილოსოფიური ზღაპარი თითქოს თავშესაქცევად იქმნება, მაგრამ უფრო დიდ მიზანს ისახავს: იგი ფილოსოფიური იდეის ილუსტრირებაა, რომლის განვითარებას, გავრცელებას და დამკვიდრებას ემსახურება, რაც პაროდის, კარიკატურის, ირონიის, შავი იუმორის, სატირის საშუალებით მიიღწევა.

სხვადასხვა ტიპის ფილოსოფიური ზღაპარი, შეიძლება განიხილებოდეს, როგორც ფილოსოფიური იდეის ან კონცეფციის გადმოცემის საპროგრამო, მხატვრული ფორმა. განმანათლებლობის ეპოქაში, როდესაც მკაცრი ცენზურა აზრის გამოხატვის თავისუფლებას ზღუდავდა, ფილოსოფიური ზღაპარი ხელსაყრელ ლიტერატურულ ჟანრად იქცა. პატარა ზომის და მოჩვენებითი სიმსუბუქის გამო, ზღაპრის ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ნარატივი ბევრად უკეთ აღიქმებოდა, როგორც მაღალი წრის წარმომადგენელთა შორის, ასევე საზოგადოების დაბალ ფენებში, რადგან გადმოცემის იგავური ფორმა თქმულის მრვალმხრივ და ხშირად უფრო მარტივ აღქმას გულისხმობს.

ფილოსოფიური ზღაპარი შეიძლება განვიხილოთ როგორც მცირე ზომის ნარატივის ნაირსახეობა, რომელიც კარგად მოერგო სიტყვის ხელოვნების ძირითად ტენდენციებს და თანამედროვე ლიტერატურაში გამეფებულ კვლავწერის სპეციფიკას. ერთი მხრივ, ფილოსოფიური ზღაპარი სათქმელის თავისუფლებაზეა ორიენტირებული (იგულისხმება არსებული რეალობის კრიტიკული აღქმის შესაძლებლობა, რასაც ზღაპრის ნახევრად სახუმარო ხასიათი იძლევა და, მასთან ერთად – სიუჟეტის ორიგინალურობა, მისი უნიკალურობა); მეორე მხრივ, ფილოსოფიური ზღაპარი, როგორც მცირე ზომის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი, თანამედროვე ლიტერატურის ჟანრულ მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს. ფილოსოფიური ზღაპრის მცირე ზომის ალეგორიულ ხასიათის ტექსტი მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეების ფრანგული ლიტერატურის ისეთ ტენდენციებთან თანაარსებობს, როგორიცაა დოკუმენტურობისკენ სწრაფვა, მოთხრობილი ამბების ბიოგრაფიული ან ფსევდობიოგრაფიული ხასიათი. არსებული რეალობის კრიტიკა ერთ კონკრეტულ ფილოსოფიურ იდეაზე აგებული ფილოსოფიური ზღაპრის პირველადი დანიშნულებაა და სწორედ ამ მიზნით იგი ჩამოყალიბდა მეთვრამეტე საუკუნეში (ვოლტერი, ჯონატან სვიფტი, დენი დიდრო). შეიძლება ითქვას, რომ დღეს, ფრანგულ ლიტერატურაში, მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტების მცირე ფორმა ბატონობს, ამიტომ ფილოსოფიური ზღაპრის წარმატებაც ლოგიკურია, საკმარისია გავიხსენოთ სენტ-ეგ-ზიუპერი, ფრედერიკ ლენუარი, მორის დრიუონი, მატეი რიკარი, ალენ მონიე, ერიკ-ემანუელ შმიტი, მიშელ ტურნიე...

## მიშელ ტურნიე

მიშელ ტურნიე ფრანგული ლიტერატურის მოყვარულთათვის კარგადაა ცნობილი, თუმცა ქართული საზოგადოება მის შემოქმედებას რამდენიმე ხნის წინ გაეცნო: ქართულ მთარგმნელობით სივრცეს ორი თარგმანი შეემატა: მიშელ ტურნიეს „გასპარი, მელქიორი და ბალთაზარი“ და „პარასკევა ანუ ველური ცხოვრება“.<sup>1</sup>

პატარაობიდანვე, მიშელ ტურნიე ლიტერატურით იმდენად არა, რამდენადაც ფილოსოფიით იყო გატაცებული.<sup>2</sup> ფრანგი მწერლის აზრით, მწერლის ძირითადი საწესდარი ყველასთვის გასაგები ენით ურთულესი ფილოსოფიური მოსაზრებების და იდეების მიწოდებაა. სწორად ამიტომ უწოდებს საკუთარ თავს ფილოსოფიის კონტრაბანდისტს, ხოლო საკუთარ ნახელავს – კონტრაბანდისტულ ფილოსოფიას.<sup>3</sup>

„პროზაიკოსი ვარ. პროზაიკოსისთვის კი ენა მხოლოდ იარაღია, რომელიც მაქსიმალური ეფექტურობით უნდა გამოიყენო. იდეაა ღირებული. ცეროდენას და ფიფქიას მსგავსი ზღაპრების მოყოლის ათას ერთი ხერხი არსებობს. სიტყვებს მნიშვნელობა არა აქვს. ამბავია მთავარი. ჩემი საქმიანობა ამბების მოყოლაა. ყველა არსებულიდან ერთმანეთთან დაპირისპირებულ ორ ლიტერატურულ ჟანრს ვანიჭებ უპირატესობას: ზღაპარს და ნოველას. ნოველაში არც თუ ისე სამხიარულო ამბავი შეულამაზებლადაა მოთხრობილი, რაც ადამიანების ბოროტებას, ეპოქაში გამეფებულ ძალადობას, ცხოვრების მახინჯ მხარეებს უსვამს ხაზს. [...] ზღაპარი პირიქით, ფარული აზრის მქონეა, მითებს შეიცავს: მითს კაციჭამიაზე, ჯადოსნურ სარკეზე, დაჩაგრულ მშვენიერებაზე, ბოროტ დედინაცვალზე... ადამიანის ფსიქიკის ფუნდამენტურ და უმნიშვნელოვანეს მხარეებზე. ზღაპარი ძირითად ფასეულობებზე საუბრობს. მას დიდაქტიკური დანიშნულება აქვს. სახელწოდებიდან გამომდინარე, ზღაპარი შექმნილია იმისთვის, რომ ვინმემ მოყვეს<sup>4</sup> და სხვას გადასცეს [...]. მოკლედ ვიტყვოდი, რომ ნოველა დილით საკითხავია, ზღაპარი კი – საღამოს მოსასმენი... იმედი მაქვს მიმიხვდით, რომ ზღაპარს ნოველაზე მაღლა ვაყენებ“.<sup>5</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ მიშელ ტურნიე ლიტერატურულ ოლიმპოზე მონიფულ ასაკში გამოჩნდა, მან იმთავითვე მიიპყრო კრიტიკის ყურადღება და მკითხველის სიყვარულიც დაიმსახურა. მწერლის ორივე მეგზური, კრიტიკაც და მკითხველიც, კეთილგანწყობილი აღმოჩნდა ტურნიეს მიმართ.

კატა, ძაღლი, ველოსიპედი, ბალი და ტყე – მეტი არაფერი სჭირდებოდა სრული ბედნიერებისთვის პატარა, სუსტი ჯანმრთელობის მქოზე ბიჭს.<sup>6</sup> უკვე მოგვიანებით,

1 „პარასკევა ანუ ველური ცხოვრება“ («Vendredi ou la vie sauvage» (1977)), მთარგმნელი ვ. რაქვიაშვილი; „გასპარი, მელქიორი და ბალთაზარი“ («Gaspard, Melchior, Balthazar» (1980)), მთარგმნელი ე. ჯიჯავაძე.

2 ამონარიდი მიშელ ტურნიეს ინტერვიოდან ელექტრონულ გამოცემასთან „ტელერამა“, რომელიც გამოქვეყნდა 2016 წლის 19 იანვარს, მწერლის გარდაცვალების მეორე დღეს.

3 2003 წლის 30 სექტემბერს, ვაზეთ კომერსანტის („Коммерсантъ“) კულტურის გაყოფილების კორესპონდენტთან, ლ. ნოვიკოვასთან საუბრისას მიშელ ტურნიე თავს „ფილოსოფიის კონტრაბანდისტ“ უწოდებს.

4 ფრანგულად „ზღაპარი“ არის „le conte“, რაც მომდინარეობს სიტყვიდან „conter“ და ნიშნავს „თხრობას“.

5 ნაწყვეტი მიშელ ტურნიეს ინტერვიოდან ელექტრონულ გამოცემასთან „ტელერამა“ («Télérama») (2016 წლის 19 იანვარი).

6 გამომცემლობა გალიმარის («Gallimard»), საფრანგეთის აუდიო-ვიზუალური მასალების ეროვნული ინსტიტუტის თაოსნობით, «TV5»-ის მხარდაჭერით დაგადებული ინტერვიუ ბერნარ პივოსთან: „თავის შესახებ მოგვითხრობს მიშელ ტურნიე“, («Michel Tournier se raconte») (განთავსებულია 2012 წლის 20 სექტემბერს).

ფილოსოფია, ლიტერატურა, რელიგია ტურნიეს სამ მუზად და გატაცებად იქცა. მწერალი გაურბოდა პარიზის ხმაურიან ქუჩებს: ორმოცდაათ წელზე მეტხანს ეკლესიის მახლობლად, საცხოვრებლად გადაკეთებულ ყოფილ სენაკში, ეკლესიის ზარების ხმის და საეკლესიო მსახურების ფონზე ცხოვრობდა:<sup>1</sup>

„ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივ ამბებზე ვწერ: თევზაობაზე, ნადირობაზე, სასიყვარულო სამკუთხედსა და მოგზაურობის შესახებ; თუმცა ყველა ჩემი ნაწარმოები ფილოსოფითაა ნასაზრდოები. ჩემი ორიგინალურობაც სწორედ ამაშია. არც ავანგარდისტული მწერლობა და არც ფორმისმიერი ექსპერიმენტები არ მხიბლავს. მსურს მარტივად ვწერო და შევთავაზო ფილოსოფია ისე, რომ მკითხველს ჩემს ნათქვამში ეჭვიც არ შეეპაროს“.<sup>2</sup>

ბუნებით მორიდებული ტურნიე ჯილდოებს და პოპულარობას არ შეუშინებია; არც წარმატებას დაუბრმავებია, როდესაც ცნობილი ფრანგი ჟურნალისტის და ტელენამყვანის, ბერნარ პივოს<sup>3</sup> გადაცემაში, საფრანგეთის მომავალმა პრეზიდენტმა, ფრანსუა მიტერანმა სასაუბროდ სამ ახლად გამოცემული წიგნის ავტორთან ერთად მიიწვია. სტუმართა შორის იყვნენ: პატრიკ მოდიანო, რომელმაც სულ რამდენიმე კვირით ადრე გამოსცა რომანი „ბნელი ჯიხურების ქუჩა“,<sup>4</sup> მწერალი და პუბლიცისტი პოლ გიმარი და გონკურების ჯილდოს<sup>5</sup> მფლობელი მიშელ ტურნიე.

ტურნიეს შემოქმედება სხვადასხვა ასაკის და გემოვნების მკითხველს მოსწონს. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს მისი ლიტერატურული ექსპერიმენტი, 1971 წელს გამოცემული წიგნი – „პარასკევა ანუ ველური ცხოვრება“, რომელიც რობინზონ კრუზოს ტურნიესეული ვერსიაა და ფრანგი მწერლის ოთხი წლით ადრე გამოქვეყნებული ნაწარმოების – „პარასკევა ან წყნარი ოკეანის კარიბჭეები“, ვარიანტი. ფრანსუა მიტერანის ყურადღება მიიპყრო მიშელ ტურნიეს ახალმა წიგნმა „სოლო“.

## ფილოსოფიური ზღაპრების კრებული „სოლო“

მცირე ზომის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტების კრებული „სოლო“ («Le Coq de bruère») მიშელ ტურნიემ 1978 წელს გამოსცა. მასში შესულია თოთხმეტი ტექსტი. ყველა ტექსტი განსხვავდება ერთმანეთისგან: ზოგს პირდაპირ პატარექტშივე აქვს მითითებული მხატვრული ფორმა: საშობაო ზღაპარი, ზღაპარი-ინიციაცია; ზოგი ყოფითი ხასიათის ნოველისტური ზღაპრის ქვეყანოს ეკუთვნის. კრებულში შესული მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტები განსხვავდება თავიანთი თემატიკითაც. ერთგან ჰიპოტექტის არსებობა ამოიკითხება (მითი, ფოლკლორული ან ლიტერატურ-

1 აქ და შემდგომ, ციტატები თარგმნილია ნ. ქავთარაძის მიერ.

2 აწყვეტი მიშელ ტურნიეს ინტერვიუდან ელექტრონული გამოცემისთვის „ტელერამა“ («Télérama»), 2019 წლის 19 იანვარი.

3 ბერნარ პივოს ცნობილი გადაცემა „აპოსტროფი“ («Apostrophe») ეთერში გავიდა 1978 წლის 15 სექტემბერს.

4 ნობელის პრემიის ლაურეატის, პატრიკ მოდიანოს ამ რომანს („ბნელი ჯიხურების ქუჩა“) იმავე წელს გონკურების ჯილდო მიენიჭა.

5 1970 წელს, გონკურების ჯილდო მიენიჭა მიშელ ტურნიეს რომანისთვის „ტყის მეფე“ («Le Roi des aulnes»).

რული ზღაპარი); დანარჩენი – სიუჟეტის ორიგინალურობით ხიბლავს მკითხველს; თუმცა, ყველა ტექსტი მწერლის მკაფიო პოზიციას გამოხატავს ადამიანური ყოფის ზნეობრივი, პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ რელიგიური ასპექტების შესახებ.

კრებულში „სოლო“ ერთი მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი საშობაო ზღაპარია – „ჩემი სახარული თქვენში დარჩეს“ („Que ma joie demeure“)<sup>1</sup>. სიუჟეტი პიანისტის შესახებ მოგვითხრობს, რომელიც ყოველდღიურობასთან ჭიდილში კარგავს მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანს და ღირებულს: საკუთარი ნიჭის, მონოდების რეალიზების საშუალებას. ვუნდერკინდი, რომელიც საყვარელი ქალის სიყვარულის და მეგობრის პატივისცემის გრძნობას დანებდა და ეული, საზოგადოების სისასტიკეს შეეჩეხა. პიანისტის, რომლის გვარია ბიდოში,<sup>2</sup> ბრძოლის ველი პატარა, უგვანო თეატრის სცენაა. ახლომხედველი ბიდოში ცუდად ხედავს, მაგრამ კარგად ესმის უმეცართა ხარხარი, ხოლო ბოროტ მშერას საკუთარი სხეულის თითოეული უჯრედით გრძნობს; ბიდოში დაცინვა იმდენად კი არ იწვევს ზიზღს, რამდენადაც ადამიანთა უგუნურება, მშვენიერის დაუნახავობა. რაფაელ ბიდომის უმწეო, ბეჩავი შესახედაობის მიღმა კეთილშობილური ამბოხის გრძნობა ღვივის. მისი შესაბრალისი გარეგნობა გასართობად მისულ ბრბოში სიცილს იწვევს და მხოლოდ მისმა მფარველმა ანგელოზმა, რაფაელმა იცის, რომ ღვთაებრივი მელოდია ისევ ბუდობს ერთ დროს საოცრად ნიჭიერ ბიჭუნაში, რომელმაც სახელიც გაითქვა და ქონება არა თავისი ნიჭიერებით, არამედ ღიმილისმომგვრელი, საწყალობელი გარეგნობით მოიხვეჭა. ერთხელაც, ჯამბაზად ქცეული რაფაელ ბიდოში, რაფაელ გუფთა ურბინოს შაპიტოში მაყურებლის წინაშე თავის ცნობილი ნომრით წარსდგა:

„და უეცრად, ჯოჯოხეთური ინსტრუმენტის ნომრის ჩვენებისას, საოცრება მოხდა: იმის ნაცვლად, რომ პიესის დასრულებისთანავე ფორტეპიანოს სტომაქიდან დაფასოებული ღორი, კრემიანი ნამცხვრები და კრიალოსანივით ასხმული სოსისები ამოყრილიყო, სულ სხვა რამ დატრიალდა [...] ცირკის ძველისძველი, ნახევრად დამტვრეული ფორტეპიანო მორჩილად დაჰყვა მუსიკოს-ჯამბაზის თითებს და ღვთაებრივი მელოდია შაპიტოს ჩაბნელებულ ჭერს ასწვდა. ფორტეპიანოს სახურავი აინია და [...] იქიდან ამოფრინდა მშვენიერი, გასხვიოსნებული, ფრთებმესხმული მთავარანგელოზი რაფაელი, რომელიც ყოველთვის მფარველობდა პიანისტს და იცავდა, რომ იგი საბოლოოდ გუფთად არ ქცეულიყო“<sup>3</sup> (ტურნიე 1997: 99).

ტექსტის პერსონაჟების სახელები სიმბოლური მნიშვნელობის მქონეა. რაფაელ ბიდოში, იგივე რაფაელ გუფთაა. პროტაგონისტის სახელი და გვარი ტურნიეს ნაწარ-

1 იოჰან სებასტიან ბახის რელიგიური კანტატა N 147 «Herz und Mund und Tat und Leben» („ჩემი სახარული თქვენში დარჩეს“), რომელიც პირველად 1716 წელს შესრულდა.

2 «Bidoche» ფრანგულად ცუდი ხარისხის ხორცს, ნიშნავს. ნაწარმოების რუსულ თარგმანში გვარი გადმოტანილია როგორც „Фхикадель“, დაკეპილი ან გატარებული ხორცის გუნდა, გუფთა. ნაწარმოების უკეთ აღქმისთვის, კვლევაში პროტაგონისტის გვარი ხან „ბიდომის“ სახითაა მოწოდებული, ხან კი – „გუფთის“.

3 «Le numéro du piano diabolique était-il tout à fait au point ? [...] Le final prévoyait que [...] le malheureux Bidoche assistait à l'explosion de son piano qui vomissait sur la piste un vaste déballage de jambons, tartes à la crème, chapelets de saucisses [...] Or se fut tout autre chose qui se produit. [...] le pauvre vieux piano du cirque, turqué et rafistolé, obéissait merveilleusement à ses mains, et faisait monter la divine mélodie jusque dans les hauteurs obscures du chapiteau. [...] le clown musicien vit le couvercle du piano se soulever [...] un bel archange aux ailes de lumière, l'archange Raphaël, celui qui depuis toujours veillait sur lui et le gardait de devenir tout à fait Bidoche».

მოების ფიქციონალურ სამყაროს თითქოს ორ ნაწილად ყოფს: სულიერ და ხორციელ მხარედ. ამავდროულად, ტექსტის სხვა პერსონაჟების სახელებიც სიმბოლურია: ცირკის ჯამბაზი, რომელიც სიბერის გამო ბიდოშით (გუფთით) ჩაანაცვლეს, გვარად ბორდიუშია. „Borduche” ფრანგულიდან ნიშნავს „კუპატს“. რაფაელ ბიდოშის, გუფთას მეუღლეს ბენედიკტ პრიერი ჰქვია. „Bénédicté” ნიშნავს კურთხეულს “Prieur(e)” – ილუმენს.

სულიერის ხორციელზე გამარჯვებით სრულდება ტურნიეს ეს პატარა მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი, ერთი პიანისტის შესახებ გამონილი ამბავი, რომელიც, როგორც ამას თავად მწერალი ეპიგრაფში მიგვითითებს, შეიძლება მართალს ჰგავდეს.<sup>1</sup> ავტორი ადამიანის ჭეშმარიტი რწმენით ნასაზრდოებ იმედზე მოგვითხრობს და გმობს სიბრყველმდე დასულ კაცთმოძულეობას, ეწინააღმდეგება ყველა მინებებულ იარლიყს, საქონელზე დადებულ ეტიკეტს, არღვევს ყველა კლიშეს, რომელიც, როგორც ბორკილები სულისხუთვამდე ბოჭავს ადამის მოდგმას.

რაფაელ ბიდოში ბავშვობიდანვე უკრავდა იოჰან სებასტიან ბახის მარიამ ღვისმშობლისადმი მიძღვნილ კანტატას. სათაური კი *ბიბლიიდან, იოანეს სახარებ-ბიდაანა* აღებული: „გითხარით თქვენ, რათა ჩემი სახარული თქვენში დარჩეს. და სრულ იყოს თქვენი სიხარული“ (იოანე, 15.11). და, მიუხედავად იმისა, რომ ყველას თვალში ბიდოში საცოდავი შესახედაობის ჯამბაზი იყო, მისი სული ღვთაებრივი მუსიკით იყო გასხვივოსნებული.

სხეულისა და სულის ერთიანობას ეხება კრებულში შესული მიშელ ტურნიეს კიდევ ერთი ფილოსოფიური ზღაპარი, რომელსაც ქვესათაურად მიწერილი აქვს: „ზღაპარი-ინიციაცია“. ტექსტის სათაურია „ამანდინი ან ორი ბაღი“ («Amandine ou les deux jardins»). ეს მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი ყველა დანარჩენისგან თავისი სტრუქტურითაა გამორჩეული: იგი დღიურის სახითაა დაწერილი, რითაც ზღაპრის ტრადიციულ ფორმას ემიჯნება. ნაწარმოების ასეთი ფორმა მოყოლილის სიუბიექტურობას და მოთხრობილი მოვლენების ახლო კუთხიდან დანახვას გულისხმობს (ჟუვე 1999: 29). ამბავს პატარა, ათი წლის გოგონა ყვება. ტექსტში საერთოდ არა სხვა პერსონაჟი. გოგონა იხსენიებს დედას და მამას, თავის მშრომელ და მოწესრიგებულ მშობლებს: ოჯახის სიმყუდროვეზე მზრუნველ ქალს და კაცს, რომელიც რუდუნებით უვლის ბაღს (ტურნიე 1997: 36)<sup>2</sup>.

ამანდინი თავიდანვე ახასიათებს საკუთარ თავს:

„კვირა. ცისფერი თვალეები და ლალისფერი ტუჩები მაქვს. პუტკუნა ვარდისფერი ლოყები და ხვეული თმა. ამანდინი მქვია. სარკეში რომ ვიხედეები, მგონია, რომ პატარა ათი წლის გოგონას იერი მაქვს. ეს არცაა გასაკვირი, მე ხომ ათი წლის პატარა გოგონა ვარ“ (ტურნიე 1997: 35).<sup>3</sup>

1 მიშელ ტურნიე ამ ნაწარმოებს დარი კოულს უძღვნის და დასძენს: «Pour Darry Cowl, cette histoire inventée qui lui en rappellera une vraie» («დარი კოულს, გამოგონილი ამბავი, რომელიც მას მოაგონებს მართალს”).

2 შესაძლოა ამ ეპიზოდში იკითხებოდეს ალუზია ვოლტერის, დიდი განმანათლებლის, ფილოსოფიური ზღაპრის ჟანრის ქომაგის გამონათქვამზე: „საჭიროა მოვუაროთ ჩვენს ბაღს“ («Il faut cultiver notre jardin»)

3 «Dimanche. J’ai des yeux bleus, des lèvres vermeilles, des grosses joues roses, des cheveux ondulés. Je m’appelle Amandine. Quand je me regarde dans une glace, je trouve que j’ai l’air d’une petite fille de dix ans. Ce n’est pas étonnant. Je suis une petite fille et j’ai dix ans».



ამანდინს ჰყავს თოჯინა სახელად ამანდინა, სამი მეგობარი და კატა სახელად კლოდი. გოგონა ეჭვობს, რომ კლოდი მდედრია;<sup>1</sup> მაგრამ, მას შემდეგ, რაც კატის გაბერილი მუცლიდან „გამოძვრება ოთხი პატარა“ არსება (ტურნიე 1997: 35), ამანდინი თავისი ეჭვების სისწორეში დარწმუნდება.

ქრისტიანობაში ინიციაცია ნათლობას, აღსარებას და შემდეგ ზიარებას გულისხმობს. ინკიპირტშივე მოცემულია ამანდინის სახელი;<sup>2</sup> ტექსტის ფორმა აღსარებითაა, რადგან დღიურების სახითაა დაწერილი. შესაბამისად, თხრობაში ანმყო და წარსული მონაცვლეობს. ამანდინის დღიურები მხოლოდ ოთხშაბათის და კვირის ჩანაწერებს მოიცავს. სულ თვრამეტი ჩანაწერია, აქედან პირველი კვირა დღესაა დაწერილი. პატარა ათი წლის გოგონას დღიური ოთხშაბათის ჩანაწერით სრულდება მას შემდეგ, რაც იგი მეზობელ, მაღალი ლობის მიღმა მდებარე გავერანებულ ბაღს მოინახულებს:

„ოდნავ მეშინია, მაგრამ ცნობისმოყვარეობა მძლევს. აქ ყველაფერს დიდხნის წინ მიტოვებულის იერი აქვს. სევდიანია და ლამაზი, როგორც დაისი“<sup>3</sup> (ტურნიე 1997:44)

ამანდინის საქციელი ახლის შეცნობის სურვილით ნაკარნახებ სამოთხის ბაღის დატოვებას ჰგავს. კედლის გადაღმა ბაღში ჯაგებმა ფესვი გაიდგა. ამოსული ბალახი გოგოს ყელამდე სწვდება. ამანდინი ნაცნობ სამყაროს ტოვებს და სრულიად უცნობ ადგილას მიდის. ტექსტში ორი სამყარო (ორი სივრცე) ერთი ლობითაა გამოყოფილი; ნარატიული დროის დასადგენად ორი დღე (ოთხშაბათი და კვირა) ფიგურირებს მხოლოდ. ყოველივე კი იმაზე მიუთითებს, რომ პატარა გოგონა ერთი მდგომარეობიდან – მეორეში, ერთი რეალობიდან მეორეში გადადის (ინიციაცია), მაგრამ არც ერთი სამყარო გამოგონი ან ჯადოსნული არაა. ტექსტში შიდა ფოკალიზაციაა გამოყენებული, შესაბამისად აღქმა პერსონაჟის ხედვაზეა მორგებული, რაც ერთმანეთს ადამიანის შიგა და გარე სამყაროსაც უპირისპირებს.

ბაღში ამანდინი მარმარილოს ხუჭუჭა, მომღიმარი, ფრთებიანი ბიჭის ქანდაკებას ნახავს. ოინზაზ ამურს ქვის მშვილდი, კაპარჭი და ისრები ხელიდან გავარდნაო, შეთქმულივით საჩვენებელი თითი პირთან მიუტანია, თითქოს გოგონასთვის რაღაც საიდუმლოს განდობა სურს.

ამანდინმა მიტოვებულ ბაღში მცირე ხანი დაჰყო და უცნობი ალაგიდან დაბრუნებული, იმავე დღეს საკუთარ თავზე წერს:

„უცნაურ ბიჭს ზურგი შევაქციე და [...] კედლისკენ გავიქციე. კედელზე ავძვერი. ბებერი მსხლის ხე. ვხტები. ისევ ჩემი ბავშვობის ბაღში ვარ. აქ ყველაფერი ნათელი და მონესრიგებულია. [...] ჩემს პატარა ოთახში ავდივარ. ვტირი. უმიზეზოდ, აი ასე. შემდეგ, ცოტა ხნით ჩავთვლემ. როდესაც ვიღვიძებ, სარკეში ვიხედები. ტანისამოსი არ გამჭუჭყიანებია. არაფერი მჭირს, თუმცა, კი, ფეხზე სისხლის კვალი მამჩნევია. უცნაურია, თითქოს ნაკანრი არსად მაქვს. ნეტა რატომ? ცუდია. სარკეს ვუახლოვდები. ჩემს სახეს ახლოდან ვაკვირდები. იგივე ცისფერი თვალები და ლალისფერი ტურჩები,

1 Claude, კლოდი, ფრანგული სახელია. ამ სახელს როგორც ბიჭებს, ასევე გოგონებს არქმევენ.

2 Amandine – ლათინური წარმომავლობის ქალის სახელია და ნიშნავს „საყვარელს“.

3 «J'ai un peu peur, mais la curiosité me pousse. Tout ici a l'air abandonné depuis longtemps. C'est triste et c'est beau comme un coucher de soleil . . .»

პუტკუნა ვარდისფერი ლოყები, ქერა ხვეული თმა. მაგრამ ათი წლის გოგონას იერი აღარ მაქვს. [...] იმ უცნაურ ბიჭს ვგავარ..." (ტურნიე 1997:46).<sup>1</sup>

ამ ამბის პატარა პროტასგონისტის მონათხრობში ანდროგინის არქეტიპი ამოიცნობა<sup>2</sup> (პლატონი 1964: 34). ტექსტის მარტივ სიუჟეტში შეგვიძლია ამოვიკითხოთ ჟაკ ლაკანის *სარკის ეფექტის* გავლენაც (ჟუჟე 1999:94). თავად ავტორის თქმით, პატარა გოგონას ამბავი ინიციაციას, და ნებისმიერი ინიციაცია ცვლილებასთან, ეს უკანასკნელი კი – ტკივილთანაა დაკავშირებული. ტურნიეს აზრით, ინიციაცია ქალისთვის ბევრად უფრო რთულია, რადგან ქალები დღესაც თავიანთი გინეკეის ტყვეები არიან და მათი ინიციაცია ამბობთანაა გაიგივებული<sup>3</sup> (ტურნიე 1997: 338).

„თოვლის ბებო“ («La Mère Noël»)<sup>4</sup>, კრებულში შესული კიდევ ერთი ზღაპარია, თუმცა ამბავი ყველაზე ნაკლებად ჰგავს გამონაგონს: თოვლის პაპის საპასუხისმგებლო და საპატიო როლის შესრულება სკოლის ახალ მასწავლებელს მოუხდა, რადგან მის წინამორბედს საპენსიო ასაკმა მოუწია. ყველაფერი კარგად დასრულდებოდა, საშობაო წარმოდგენაზე ჩვილ იესოს რომ არ მოშიებოდა. სანამ მასწავლებლის შვილს, რომელსაც იესოს როლი ერგო წილად, ეკლესიის სახელდახელოდ დამზადებულ ბაგაში წყნარად ეძინა, თოვლის პაპაც მშვიდად ურიგებდა სოფლის სხვადასხვა რელიგიური მრწამსისა თუ ათეისტი მოსახლეობის პატარებს საშობაო საჩუქრებს; მაგრამ, როდესაც ჩვილს ისე მოშივდა რომ ველარაფერი ამშვიდებდა, მისი დაშოშმინება მხოლოდ თოვლის პაპამ შესძლო:

„თოვლის პაპა ეკლესიაში შემოიჭრა. დიდი ნაბიჯებით ბაგისკენ გაემართა. შემდეგ, თეთრი ბამბის გრძელი წვერი განზე გასწია, წითელი სადღესასწაულო მოსახამის საკინძე შეიხსნა და სავსე ძუძუ მყისვე დამშვიდებულ ჩვილ იესოს მოაწოვა“ (ტურნიე 1997:31).<sup>5</sup>

რთული გამოსაცნობი არაა, რომ თოვლის პაპა სინამდვილეში თოვლის ბებო იყო. ერთი შეხედვით, ეს პატარა ტექსტი უფრო ანეკდოტს ჰგავს, ვიდრე ფილოსოფიურ ზღაპარს; თუმცა, ტურნიემ სამ გვერდში მოახერხა და ნაწილებად გახლეჩილი საზოგადოების სახე დაგვანახა. სწორედ ამიტომ სვამს შეკითხვას ტექსტის დასაწყისში მწერალი: სუფევდა კი დაბა პულდრეზიკში მშვიდობა?<sup>6</sup> კლერიკალებად, რა-

1 «Je tourne brusquement le dos au garçon secret [...] Je monte dans ma petite chambre. Je pleure longtemps, très fort, pour rien, comme ça. Et ensuite. Quand je me reveille, je me regarde dans la glace. Mes vêtements ne sont pas salis. Je n'ai rien. Tiens, si, un peu de sang. Une trainée de sang sur ma jambe. C'est curieux, je n'ai d'écorchure nulle part. Alors pourquoi? Tant pis. Je m'approche du miroir et je regarde ma figure de tout près. J'ai des yeux bleus, des lèvres vermeilles, des grosses joues roses, des cheveux ondulés. Pourtant je n'ai plus l'air d'une petite fille de dix ans [...]. Je trouve que je ressemble au garçon de pierre . . .»

2 მხედველობაში მაქვს, ერთი მხრივ კარლ იუნგის მოსაზრება ადამიანის ფსიქოლოგიის ანდროგინული ბუნების შესახებ, როდესაც 6 ან 8 თვის ასაკში ბავშვი საკუთარ თავს აღიქვამს სხვისგან გამიჯვნის ან მიმსგავსების ხარჯზე. მეორე მხრივ, მითი ზევსის მიერ ანდროგინების „შუაზე გაჰკვეთის“ შესახებ, რასაც ყვება პლატონი თავის ფილოსოფიურ ტექსტში „ნადიმი“.

3 ზღაპარი-ინიციაცია „ამანდინი ან ორი ბალი“ ცაკლკე 1977 წელს გამოქვეყნდა. გაზეთ *ლე მონდთან* («Le Monde») ინტერვიუში, მიშელ ტურნიე ტექსტის შიდა შრეების არსებობას არც აღიარებს და არც უარყოფს.

4 ორიგინალში ტექსტის სახელწოდებაა „თოვლის დედა“ («La Mère Noël»), რაც, ნაწარმოების შინაარსიდან გამომდინარე, სიუჟეტს უფრო ესადაგება. ქართულ თარგმანში სათაურის აღქმის ეს ეფექტი იკარგება, რადგან „თოვლის პაპის“ ქართული შესატყვისი „თოვლის ბებო“.

5 «On vit le Père Noël en personne faire irruption dans l'église. Il se dirigea à grands pas vers la crèche. Puis il écarta sa grande barbe de coton blanc, il déboutonna sa hoppelande rouge et tendit un sein généreux au Petit Jésus soudain apaisé.»  
6 ბრეტონში, ატლანტიკის ოკეანესთან ახლოს მდებარე დაბა პულდრეზიკში, ტურნიეს კიდევ ორი ზღაპრის

დიკალებად, საერო თუ სასულიერო პირებად დაყოფილ პატარა დაბაში „მტრობა და შუილი წელიწადის დროებით იცვლიდა ფერს, წლის დასასრულის დღესასწაულებზე კი საარაკოდ აბრდღვიალდებოდა“ (ტურნიე 1967:29)<sup>1</sup>.

ეს სამგვერდიანი მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი ბევრზე დააფიქრებს მკითხველს: ქალისა და მამაკაცის თანასწორობაზე, გახლეჩილ საზოგადოებაზე, ერთიანობაზე, სიხარულზე და იმაზე, რომ სულ მცირე რამაა საჭირო მშვიდობამ რომ დაისადგუროს. ეს ზღაპარი სიცოცხლეს ასხამს ხოტბას, სიცოცხლის ქებათა ქებაა, სწორედ ამიტომ ანამძღვარებული ქვესათაურით: „საშობაო ზღაპარი“.

კრებულში კიდევ ერთი ტექსტია, რომლის ქვესათაურია „საშობაო ზღაპარი“ – „ცეროდენას გაქცევა“ («La fugue du petit Poucet»). სათაურიდანვე ჩანს, რომ ტურნიე ყველასთვის ცნობილი ლიტერატურული ზღაპრის პერსონაჟზე აგებს თავის ამბავს; მაგრამ ტურნიეს ცეროდენა, ისეთი მოხერხებული როდია, როგორც შარლ პეროს გმირი. მეოცე საუკუნის ცეროდენა სახლიდან გარბის, რადგან მშობლებს, საზოგადოების საპატივცემულო წევრებს, ურჩხულად ქცეული საზოგადოების პატარა ჭანჭიკებს, ეზოიანი სახლი ეპატარავებათ: მათ ბეტონის ცათამბრჯენში გადაწყვიტეს ცხოვრება, სადაც ზესწრაფი ლიფტია, ფანჯრების ნაცვლად მთლიანი მინებია და ჰაერი კონდიციონდება... მოკლედ, ცივილიზაციის მიღწევებით ტკბობა სურთ. სიმართლე უნდა ითქვას, ცეროდენას მშობლების სურვილზე ბევრი არაფერია დამოკიდებული: ქალბატონი და ბატონი პუსეები<sup>2</sup> სამომხმარებლო ეპოქაში გამეფებული წარმოდგენების და სოციალური იერარქიის კარნახს არიან აყოლილნი. ცეროდენა კი პატარა ჩექმებზე ოცნებობს, როგორ ჩაიცვამს საშობაოდ საჩუქარ ნანატრ ფეხსამოსს და როგორ ითამაშებს საყვარელ ბაღში, ამიტომ ახალ სახლში გადასვლა მისთვის დამთრგუნველია და მიუღებელი. იგი სახლიდან გარბის:

„არც ნეონის განათება მინდა და არც კონდიციონერი. ხეები და ჩექმები მირჩევნია. მშვიდობით. თქვენი ერთადერთი შვილი. პიერი“ (ტურნიე 1997: 52).

ხეტიალის დროს ცეროდენა ერთ მიუსაფარს გადაეყრება, რომლის სახელია ლოგრი.<sup>3</sup> არც ლოგრი-კაციჭამიაა ხეების მოჭრის და მათ სანაცვლოდ მრავალსართულიანი ბეტონის კარკასების აშენების მომხრე. სწორედ ამიტომ მას, საზოგადოებაში არაინტეგრირებულ ელემენტს, მარგინალს რკინა-ბეტონის ცივილიზაცია დასაჭერად დასდევს. კაციჭამია ცეროდენას დაკარგული სამოთხის შესახებ უამბობს:

„როგორი იყო სამოთხე? ეს იყო ტევრი. უფრო უკეთ ტყენარგი, მწყობრად ჩამწკრივებული, ერთმანეთისგან შორი-შორს დარგული ხეები; არც ბარდები, არც ეკალნარი. [...] ყოველი ხე განსხვავებულ, ჯადოსნურ ნაყოფს ისხამდა“ (ტურნიე 1967: 59).<sup>4</sup>

ტურნიეს ამ მხატვრულ-ლიტერატურულ ზღაპარში საშობაო სასწაული იმ დროს ხდება, როდესაც სახლში ძალით დაბრუნებული ცეროდენა დაპატიმრებული კაცი-

მოქმედება ხდება: „პიერო ან ლამის საიდუმლო“, და „ლეგენდა პურზე“, მაგრამ ორივე ტურნიეს მცირე ზომის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტების სხვა კრებულშია გაერთიანებული.

1 «Les hospitalités qui empruntaient les couleurs des saisons viraient à l'enluminure légendaire avec les fêtes de fin d'année.»

2 “Poucet” ფრანგულიდან ითარგმნება, როგორც „ცეროდენა“.

3 Logre – «L'ogre», ფრანგულიდან ითარგმნება, როგორც კაციჭამია.

4 «Le Paradis, qu'est-ce que c'était? C'était un forêt. Ou plutôt un bois. Un bois, parce que les arbres y étaient plantés proprement, assez loin les uns des autres, sans taillis ni buissons d'épines.[...] En effet chacun de ces arbres avait ses fruits, et chaque sorte de fruit possédait une vertu magique particulière.»

ჭამიას მიერ ნაჩუქარ ჩექმებს ჩაიცვამს და წარმოსახვით სამყაროში გადაეშვება, სადაც დიდრონი ხეები ხარობს და ყველაფერი ისეთი ლამაზია, როგორც სამოთხის ბაღში, რომელსაც ხისმჭრელის, ბატონი პუსეს ხელი არ შეჰხებია.

ტურნიეს ეს ფილოსოფიური ზღაპარი ადამიანისა და სამყაროს რთული, მრავალწახნაგოვანი ურთიერთობის შესახებაა: ადამიანი თავისივე შემქმნელ ბუნებას დაუპირისპირდა და დაივიწყა, რომ მოგებულ ბრძოლა მოგებულ ომს სრულიად არ ნიშნავს.

მიშელ ტურნიეს კრებულის („სოლო“) მხოლოდ ოთხი ზემოხსენებული მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის ქვესათაურშია მითითებული ჟანრი (საშობაო ზღაპარი, ზღაპარი-ინიციაცია); ოთხივე ტექსტში ქრონოტოპი რეალისტურია (თანამედროვე ქალაქი, დაბა...); ამბავი თანმიმდევრულადაა მოთხრობილი; რეალობის ეფექტი იქმნება ყოფის ამსახველი დეტალებით (კონსერვატორიაში სწავლა, საცირკო წარმოდგენები, ხმაურიანი ურბანული გარემო, ცათამბრჯენების ჯუნგლები, ბაღები, ეკლესია, სკოლა...); ტექსტებიდან მხოლოდ ერთში – „ცეროდენას გაქცევა“, მწერალი იყენებს ნაცნობ პერსონაჟებს, თუმცა დანარჩენი ტექსტების მსგავსად, სიუჟეტური ქარგა თავისი ორიგინალურობით გამოირჩევა. ყველა ტექსტი ერთ ან რამდენიმე საჭირობოროტო, ადამიანის ყოფიერების ფუნდამენტურ საკითხს ეხება (რწმენა, იმედი, ეკოლოგია, მშვიდობა...). თითოეული ტექსტი და მასში არსებული მრავალი შრე ბევრ, სამწუხაროდ მივიწყებულ, გაუფასურებულ ღირებულებებზე დაგვაფიქრებს.

ერთ-ერთ ინტერვიუში მიშელ ტურნიე აღიარებს, რომ ბავშვებისთვის არ წერს.<sup>1</sup> ძნელია არ დაეთანხმო მას, თუმცა ფრანგი მწერალის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტების წაკითხვის შემდეგ არც პატარები დარჩებიან გულგრილნი: „ვისაც აქვს ყური, სმენად, ისმინონ!“ (მათე, 13.9).

## დამონშებანი

**ბიბლია 1989:** ბიბლია. თბილისი: საპატრიარქოს გამომცემლობა, 1989.

**ლაკავალერი 2016:** Lacavaleri, X, Gazier, M. *Mort de Michel Tournier : pas un romancier, un «philosophe de contrebande»*, «Télérama», mis à jour le 24/02/2016, <http://www.telerama.fr/idees/michel-tournier-philosophe-de-contrebande>, 137.

**ნოვიკოვა 2003:** Новикова, Л. *Мишель Турнье: я контрабандист философии в литературе*. Электронное издание “Коммерсантъ”. 30.09.2003. <https://www.kommersant.ru/doc/415351>

**პივო 2012:** Pivot, B. *Michel Tournier se raconte*, <https://youtu.be/rm9vUbQu3uo>

**პივო 2014:** Pivot, B. *Apostrophes: François Mitterrand invité de Bernard Pivot*, <https://youtu.be/iX4NyB-DGH2s>

**პლატონი 1964:** პლატონი. *ნადიმი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

**ჟუვე 1997:** Jouve, V. *La poétique du roman*, Paris, Éditions SEDEX, 1997.

**ტურნიე 1997:** Tournier, M. *Le Coq de bruyère*, Paris: Éditions Gallimard, 1997.

**ტურნიე:** Турнье М., *Философская сказка*, Сборник. Большая бесплатная библиотека.

1 2003 წლის 30 სექტემბერს, გაზეთ *კომერსანტისთვის* („Коммерсантъ“) მიცემულ ინტერვიუში მიშელ ტურნიე დასძენს, რომ ბავშვებისთვის არ წერს, ცდილობს რაც შეიძლება კარგად წეროს და „თუ ბავშვებს მოუნდებათ, ისინი წაიკითხავენ“, – აღიარებს ტურნიე გაზეთის კულტურის განყოფილების კორესპონდენტთან, ლ. ნოვიკოვასთან საუბრისას.

*Nino Kavtaradze*  
(Georgia, Tbilisi)

## Michel Tournier's Philosophical Fairy Tales<sup>1</sup>

### Summary

**Key words:** philosophical fairy-tale, French Literature, Michel Tournier.

A philosophical fairy-tale is a small creative-literary text, the artistic value of which lies in its allegoric, figurative criticism of the existing reality. The philosophical fairy-tale often having the satirical nature or didactic purpose is based on the fictional stories.

The philosophical fairy-tale may be reviewed as a version of the small narrations which has exhibited the primary trends of the art of writing and its peculiarities prevailed in the modern literature. On the one hand, the philosophical fairy-tale is focused on the freedom of expression (that means the possibility of critical perception of the existing reality, which can be achieved by the partially ridiculous nature of the fairy-tale and at the same time – the originality of the plot and its uniqueness); On the other hand, the philosophical fairy-tale, as a small artistic-literary text, reveals the diversity of genres characteristic to the modern literature.

The small-sized allegorical text of the philosophical fairy-tale coexists with the trends of the French Literature of the twentieth and twenty-first centuries such as the aspiration for documentaries and the biographical or pseudo-biographical nature of the narrated stories. The same form of expressing the opinion implies the comprehensive and often more understandable perception of the literary writing.

The various types of philosophical fairy-tales may be considered as the essential, artistic form of expressing the philosophical idea or concept. The primary purpose of the philosophical fairy-tale premised on a single specific idea is the criticism of the existing reality and precisely with aim it was established in the eighteenth century (Volter, Jonathan Swift, Denis Diderot). In a manner of speaking, today a small – sized form of the artistic-literary texts has been dominated in the French Literature. Hence, the success of the philosophical fairy tale seems to be logical: Antoine de Saint-Exupery, Frédéric Lenoir, Maurice Druon, Matthieu Ricard, Alain Monnier, Eric-Emmanuel Schmitt ...

Michel Tournier is well known among the lovers of the French literature, however, the Georgian society got known to his literary writings some time ago: two more translations were added to the Georgian translation space: Michel Tournier's «Gaspar, Melchior and Balthazar» and «Friday or the Other Island».

Michel Tournier published the collection of his stories in 1978. It includes 14 texts. All the texts differ from each other: in some of them the literary form is indicated even in the paratext: the Christmas fairy tale, the fairy tale – initiation. Some of them belong to the sub-genre of the novelistic fairy-tale depicting the everyday life. The artistic-literary texts contained in the collection are diverse from each other according to the themes as well. In some of them there may be read the existence of hypotext (myth, folk or literary fairy tale); others are appealing to the readers due to the originality of their plot. However, all the texts show the writer's distinct position on the moral, political, economic or religious aspects of the human life.

---

<sup>1</sup> This article is a part of the research project «Orient and Occident in Georgian Folktales: Oral and Literary Traditions», supported by the Shota Rustaveli National Science Foundation, Georgia [FR 217488].

**მაცნის ფუნქციის ტრანსფორმაციისათვის  
ჰომეროსიდან კლასიკურ ტრაგედიაში  
(ესქილე, სოფოკლე)**

ანტიკური ეპოქის საზოგადოებაში, სადაც ინფორმაციის ზეპირი ფორმით გადაცემას დომინანტური ყურადღება ექცევა, ბუნებრივია, მაცნეებსა და შიკრიკებს გამორჩეული ადგილი უჭირავთ. ვინაიდან დასავლური საზოგადოება ძირითადად ძველი ბერძნული და რომაული მემკვიდრეობის გზით ნავიდა, დღემდე აქტუალურია ძვ. წ. VIII საუკუნიდან მოყოლებული ინფორმაციის გავრცელების საშუალებათა კვლევა ძველი საბერძნეთის კონტექსტში. თუკი ინფორმაციის გავრცელების ფორმირებისა და განვითარების საქმეში ევროპული ცივილიზაციისათვის გადამწყვეტი როლი ანტიკურმა სამყარომ შეასრულა, თავად ანტიკურობისათვის ამ მიმართულებითაც, როგორც მრავალ სხვა სფეროში, მთავარ ინსპირატორად ჰომეროსი მიიჩნევა. მაცნისა და შიკრიკის ლიტერატურული ფიგურები ჯერ კიდევ ჰომეროსს შემოჰყავს თავის პოემებში. უფრო გვიან კი ჰომეროსის გავლენით ბერძნული დრამისათვის ეს პერსონაჟები ერთობ ტიპურ მოვლენად იქცა. ძველ ბერძნულ ენაში მაცნის აღმნიშვნელი ათამდე ტერმინი დასტურდება. მათი მნიშვნელობები ერთმანეთს უახლოვდება. ერთი შეხედვით, შეიძლება ითქვას, რომ ისინი სინონიმურიცაა, მაგრამ შინაარსის თვალსაზრისით, საკმაოდ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. რა თქმა უნდა, დღეს ძნელია დაბეჯითებით იმის მტკიცება, თუ როგორი იყო თითოეული ლექსემის ზუსტი მნიშვნელობა ან როდის უნდა წარმოშობილიყო ესა თუ ის ტერმინი ენაში. მაგრამ ერთი რამ ცხადია, უკვე ჰომეროსთან ასეთი ლექსიკური ფორმატივების გამოყენების არეალი საკმაოდ დიდია. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მათგანი შედარებით გვიანდელ ავტორებთან იძენს ჩვენთვის საინტერესო სპეციფიკურ მნიშვნელობას, უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ტერმინები მანამდეც გამოიყენებოდა ზეპირ მეტყველებაში. დროთა განმავლობაში მათი სემანტიკა ისეთ შინაარსობრივ ცვლილებებს განიცდიდა, რომლებიც შეიძლება დღეს უმნიშვნელოდაც კი მოგვეჩვენოს.

ჰომეროსი მაცნისა და შიკრიკის აღსანიშნად ძირითადად ორ ტერმინს – *aggelō*-სა და *kh̄rux*-ს, გამოიყენებს. ამ ტერმინთა ჰომეროსის ეპოსში გამოყენების სიხშირე აშკარად მიგვითითებს იმაზე, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იყო „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ მათი როლი, ვისაც ინფორმაციის მიტანა თუ გავრცელება ევალებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტერმინები გარკვეული თვალსაზრისით სინონიმურია, თითოეული ამ ცნების როლის შემსრულებელი ფუნქციონალურად საკმაოდ მკაცრ წესრიგს ექვემდებარება. უძველესი დროიდან გამოიყენება ძველ ბერძნულში ტერმინი *aggelō*-ი. ჯერჯერობით დაუზუსტებელია, როდის გაჩნდა ენაში აღნიშნული სიტყვა, თუმცა ჰომეროსისათვის კარგად ნაცნობ სიტყვას უკვე გავლილი ჰქონდა

ევოლუციის გზა. ჩნდება კითხვა – ტერმინ *aggelo*--ს პოეტი მისი თავდაპირველი მნიშვნელობით გამოიყენებს, თუ სემანტიკური თვალსაზრისით სახეშეცვლილი გვხვდება პოემებში?<sup>1</sup> ჰ. ფრისკი, პ. შანტრენი და რ. ბეეკესი ვარაუდობენ, რომ სიტყვა *aggelo*--ი შესაძლოა შემოსული იყოს აღმოსავლურიდან და გვთავაზობენ თავიანთ ვერსიას (ფრისკი 1960: 8; ბეეკესი 2010: 9). მის წარმომავლობას ისინი ტერმინ *aggaro*--თან აახლოებენ. ფიქრობენ, რომ ნასესხებია ერთ-ერთი აღმოსავლური ენიდან, კერძოდ, ირანულიდან, რაც დამაჯერებლად მიაჩნია დღესაც მეცნიერთა უმრავლესობას. თუმცა ზუსტი ნიმუში, რომელი სიტყვიდანაა წარმომდგარი, უცნობია (ბუაზაკი 1916:6). ამ ტერმინში მათ წინაბერძნულისათვის დამახასიათებელი ვარიაციები ვერ დაინახეს. გამოთქმულ მოსაზრებათაგან უფრო დამაჯერებლად მიგვაჩნია ვერსია ამ ძირის აღმოსავლურობიდან ნასესხობის თაობაზე. ჰეროდოტოსის ცნობით, სპარსელი მაცნეები ყველაზე სწრაფი მალემსრობოლი იყვნენ მოკვდავთა შორის („ისტორია“, 8, 98).

ტერმინი *aggelo*--ი ჰომეროსთან გამოყენებულია 34-ჯერ. აღსანიშნავია, რომ „ანგელოსები“ მეტწილად არიან ღმერთები, თუმცა გვხვდებიან ჩვეულებრივი მოკვდავებიც და ეს ტერმინი შეიძლება ჩიტების მიმართაც იყოს გამოყენებული, ასე მაგალითად:

კეთილის მსურველი ზევსის მაცნე ვარ (ილ. 24, 173).

სთხოვე [ზევსს] ჩიტი, სწრაფი მაცნე, რომელიც მისთვის ყველაზე საყვარელია ფრთოსანთა შორის (ილ. 24, 292).

„ილიადაში“ ღვთაებათაგან ყველაზე ხშირად ირისი მოიაზრება ანგელოსად, „ოდისეასა“ და ჰიმნებში კი შიკრიკის მისიას ჰერმესი ასრულებს. თუმცა ამ ტერმინით შესაძლოა მოხსენიებულნი იყვნენ აგრეთვე სხვა ღმერთებიც. რაც შეეხება მოკვდავებს, ჩვეულებრივ, „ანგელოსით“ სპეციალური მისიის მქონე მაცნეები იწოდებიან, რითაც მათი მისიის გარკვეული კავშირი გადმოიცემა ღვთაებრივთან. ჰომეროსთან საკმაოდ მკაცრად და ცუდი იერარქია და განსაზღვრულია ღმერთებს შორის ძალაუფლების ბალანსი. ღვთაებრივი სამყაროს ეს უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი შტრიხი თან გასდევს ზოგადად ორივე პოემას. არსებითი ის არის, რომ თითოეულ ღმერთს აქვს საკუთარი ინტერესი ტროას ომში (და ტროას ომის

<sup>1</sup> გასულ საუკუნეში მეცნიერები ამ ტერმინის შესახებ სხვადასხვა აზრს გამოთქამდნენ. ვ. ბენფს ამ ტერმინის წარმომავლობა სანსკრიტულ *gar* ძირად აპყავდა. კუნი კი ფიქრობდა, რომ ეს კომპოზიტი *gar-rio*--დან წარმოიშვა და ლათინურ მარტივ სიტყვას – *gallus*--ს უკავშირებდა. ამავე აზრს იზიარებდა ლ. მეიერი, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ძირი *gar* უდერს, როგორც *gal*. განსხვავებულ მოსაზრებას გამოთქამდა ნ. ჯეკელი. იგი *aggelo*--ს ბერძნული წარმომავლობის სიტყვად მიიჩნევდა და თვლიდა, რომ ეს ტერმინი უკავშირდება *kal ein*--ს, რაც „მოხმობას“, „დაძახებას“, „მოწოდებას“ ნიშნავს. ზოგიერთი მკვლევარი კი *afwga*--სთან აიგივებდა და აქედან გამომდინარე *afw*--მდე აპყავდა ამ სიტყვის ეტიმოლოგია (ებელინგი 1885:9). თუმცა თანამედროვე მეცნიერებაში ზემოხსენებულ მკვლევართა მოსაზრებები გაზიარებული არ არის. ასევე საყოველთაოდ უარყოფილია ამ ტერმინის დაახლოება სანსკრიტულ ანგირასთან (შანტრენი 1970:8). მითიური არსების, ანგირასის სახელი ამყარებდა ამ თვალსაზრისს. ვედურ და ინდუსურ მითოლოგიაში ანგირასი იყო შუამავალი ღმერთებსა და ადამიანებს შორის. თუმცა ეს ვერსიაც არაზუსტადაა დღესდღეობით მიჩნეული. მიკენურში დადასტურებულია *akero*, თუმცა *akerate* არ არის უეჭველად *afgei# lante*-- (ბუაზაკი 1916:6).

შემდგომ) და იმის შესაძლებლობა, სხვადასხვა გზით მიაღწიოს დასახულ მიზანს. თუმცა ყოველივე, რაც ხდება პოემაში, თავიდანვე „ზევის ნების აღსრულებასთან“ არის დაკავშირებული (გორდეზიანი 2014:61). ზევის ინტერესითა და თანაგრძნობით ადევნებს თვალყურს მოვლენების განვითარებას. გმირების მიმართ სიბრალულსაც დაუფარავად გამოხატავს (ილ. XV, 12; XVI, 644; XVII, 198-208), მაგრამ შორს დგას სამოქმედო ასპარეზისაგან. სხვა ღმერთებისაგან განსხვავებით ზევის არასდროს მონაწილეობს ბრძოლაში (ტაპლინი 1992:134). მისი უპირველესი ფუნქციაა, შეინარჩუნოს მსოფლიო წესრიგი და სამართლიანობა (გორდეზიანი 2014:105). პოემებში იგი ხშირად გვხვდება, როგორც ელჩობის ინიციატორი და ორგანიზატორი. შესაბამისად, მის სამსახურში არაერთი მაცნე ასრულებს ამ ფუნქციას. „ანგელოსთა“ უმრავლესობა, თუკი ისინი ღმერთები არიან, წარმოთქვამს სიტყვებს, პარტიებს, რომლებითაც ისინი ადამიანებისათვის ახმოვანებენ ზევის ან რომელიმე ღვთაების ნებას თუ დავალებას. მათი მოძრაობა ჩვეულებრივ ვერტიკალურია, კერძოდ, ზევიდან ქვევით. ჰომეროსი აშკარად ცდილობს შეძლებისდაგვარად წარმოაჩინოს მისეული გააზრებით ურთიერთმიმართება მოკვდავებსა და ღმერთებს შორის. უმეტეს შემთხვევაში, ღმერთები მაცნის საშუალებით უკავშირდებიან ადამიანებს. თუმცა მოკვდავი ვერც ღვთაებრივი შუამავლის ნამდვილ სახეს ხედავს მასთან კონტაქტში შესვლისას. ღმერთი უხილავი რჩება სამუდამოდ ადამიანებისათვის. ისინი ან მოკვდავის სახით ევლინებიან მათ, ან იმდენად აშკარაა მათი მინიშნება, რომ ადამიანები თავად ხვდებიან უკვდავთა გაფრთხილებას. ირისი ხშირად მიმართავს ხალხს და ატყობინებს მოახლოებული საშიშროების შესახებ. მაცნე ქალღმერთმა პოლიტესის გარეგნობა მიიღო და მისი ხმით გააფრთხილა ჯარი, რომ ქვიშასავით (yamaqoisi) ურიცხვი მხედრობა მიემართებოდა ქალაქისაკენ.

ტროელებს ქარისფეხება სწრაფი მაცნე ირისი ეწვია,  
ეგისისმპყრობელი ზევისს, სამწუხარო ცნობით (ილ. II, 786-87).

ზოგჯერ პოემაში უკვდავი მაცნეები ზევისს მითითების გარეშე ავრცელებენ ინფორმაციას, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მოქმედება არასდროს არ არღვევს კოსმიურ წესრიგს და არც ზევისს წინააღმდეგაა მიმართული. ამდენად, მოვლენების განვითარება და ზევისს მაცნეთა მისია შედეგზეა ორიენტირებული. მათი ჩარევა ბრძოლაში და ამა თუ იმ შეტყობინების გავრცელება უზენაესი ღმერთის ნების აღსრულებისაკენ არის მიმართული და მათი მოქმედება მხოლოდ ზევისს გეგმის წარმატებით განხორციელებას ემსახურება. „წოდება“ – *Dio: aγγελo-* ხდის მათ უფლებამოსილს, წარსდგნენ როგორც შუამავალი ღმერთებისა და გმირების წინაშე. უკვდავი მაცნეები ან თანადგომისათვის არიან გამოგზავნილნი (მაგ., ათენა მენტესის სახით ჩააგონებს ტელემახოსს გადადგას გადამწყვეტი ნაბიჯები მამის ამბის შესატყობად და მის სასახლეში მრავალრიცხოვან სასიძოთაგან გამოწვეული განუკითხაობის ასალაგმავად. ოდ. II, 38), ან ღმერთის ნების განსაცხადებლად, რომლის მიხედვითაც უნდა იმოქმედონ პერსონაჟებმა (მაგ., „ოდისეას“ XIV სიმღერაში დასასრულს ათენა ეშვება იმისათვის, რომ ოდისევსსა და დახოცილი სასიძოების



შურისსაძიებლად ანთებულ ითაკელებს შორის სისხლისღვრა შეაჩეროს). *aggelo*~ნი არ არის ჩვეულებრივი შიკრიკი, მას განსაკუთრებული ინფორმაცია მიაქვს დანიშნულ ადგილზე. ამბავი, რომელიც უნდა შეიტყოს მოკვდავმა. ჰომეროსთან წარმოდგენილია ინფორმაციის გადაცემის უფრო მაღალი საფეხურიც, რომელსაც შეიძლება ელჩობაც კი ვუნოდოთ. ამ შემთხვევაში მაცნე დაბარებულ სათქმელს თავად აძლევს „დიპლომატიური“ ფუნქციის მქონე სიტყვის ფორმას. მაგალითად, ჰერმესი ნიმფა კალიფსოსთან გვევლინება ჯერ ზევსის უწყების გადამცემი, შემდეგ კი ამ ინფორმაციის ინტერპრეტატორი (ოდ. V, 29-42; 97-115; 145-147).

პოემებში პოეტი მხოლოდ 5-ჯერ უწოდებს მოკვდავს *aggelo*~ს (ილ. V, 804; X, 286; XI, 652; XVIII, 2; ოდ. XVI, 138). მიუხედავად იმისა, რომ ჰომეროსი თითოეულ ამ ეპიზოდში მოკვდავს მოიხსენიებს „ანგელოსით“, ყოველ მათგანს ღვთაებრივი ნების აღსრულება ეკისრება და ისინიც ემორჩილებიან მას. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მოკვდავ „ანგელოსათვის“ არც შიკრიკობა და არც ელჩობა არ არის ფუნქციური არსის განმსაზღვრელი.

რაც შეეხება *kh̄rux*-ს, ეს ტერმინი „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ გვხვდება 90-ჯერ („ილიადაში“ 44-ჯერ; „ოდისეაში“ 46-ჯერ), ხოლო ნასახელარი ზმნა *kh̄ruxsw* – 8-ჯერ. ეს თავისთავად იმხანად შიკრიკის ფუნქციის მრავალმხრივობასა და მულტიფუნქციონირებაზე მიგვითითებს. სამეცნიერო ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ტერმინ *kh̄rux*-ის ფუძე არის *kar*. აღნიშნული ტერმინი მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, ზმნა *karkairw*-დან მომდინარეობს (ბუაზაკი 1916:451; ფრისკი 1960:789). მისი ეტიმოლოგიის შესახებ გავრცელებულ მოსაზრებათაგან ჩვენ ბეკესის აზრს ვიზარებთ იმის თაობაზე, რომ ეს ტერმინი წინაბერძნული წარმომავლობისაა (ბეკესი 2010:690).

საინტერესოა, ვინ არიან ამ მისიის აღმსრულებელი და როგორ მოიაზრებს ჰომეროსი ამ ტერმინს? შიკრიკები, უმეტესწილად, კეთილშობილი მოკვდავები არიან, რომლებიც მეფეებს ან წარჩინებულ პირებს ემსახურებიან. მხოლოდ 3-ჯერ გვხვდება ღვთაება ამ ტერმინით მოხსენიებული, ისიც იმ შემთხვევაში, როცა თითოეული მათგანი რომელიმე შიკრიკის სახით ევლინება ადამიანებს (ილ. II, 289; XVII, 323-24; ოდ. VIII, 8). შიკრიკის საპატიო თანამდებობა უშუალოდ ზევსის მფარველობის ქვეშაა. როგორც ვარაუდობენ, მისი ხელშეუხებლობისა და იმუნიტეტის ჩამოყალიბება თანდათან ამ ასპექტმაც განაპირობა. შიკრიკის ძირითადი ატრიბუტი კვერთხია, რომელიც არის ნიშანი უფლებამოსილებისა და სახალხო ავტორიტეტისა. შიკრიკის კვერთხს მშვიდობის კვერთხსაც უწოდებენ. ისინი, როგორც შეკრების მოსამართლეები და სიმართლის დამცველები ხალხს სიმშვიდისკენ მოუწოდებენ და მხოლოდ კვერთხის მინიშნებით და ამ „სამეფო ინსიგნაციის“ გადაცემით ანიჭებენ ადამიანებს აზრის გამოთქმის უფლებას. უფრო გვიან მსგავსი ფუნქციები ჰქონდათ ათენში მართლმსაჯულთა შიკრიკებს, შემდეგ კი ეს მოვალეობები დაეკისრათ „ბულეს და ხალხთა შიკრიკებს“ (*kh̄rux th̄- boui h̄- kai; tou dh̄mou*) (კეგი 1981:436), რაც იმის მანიშნებელია, რომ მათი მსახურების არეალი დროთა განმავლობაში თანდათან ფართოვდებოდა. ჰომეროსის პოემებში შიკრიკთა ფუნქციები საკმაოდ მოკრძალებულია და მათი მოძრაობა ჩვეულებრივ ჰორიზონტალურია. მოკვდავი შიკრიკების მოვალეობები არასდროს ვრცელდება ღვთაებრივ დონეზე.

შიკრიკი გაგზავნეს ოდისევის სასახლისაკენ, რომ ეცნობებინა ამბავი გონიერი პენელოპესათვის (ოდ. XVI, 328-29).

ან

მაშინვე მოიხმო [აგამემნონმა] მაღალხმიანი შიკრიკები, რათა ემცნოთ მათ ბრძოლის შესახებ გრძელთმიანი აქაველებისათვის (ილ. II, 442-43).

პოემების კვლევის საფუძველზე შეიძლება პირობითად გამოიყოს ის ფუნქციები, რომლებსაც შიკრიკები აღასრულებენ. ისინი: 1) ავრცელებენ ინფორმაციას; 2) მოუხმობენ ხალხს შეკრებებზე ან საბრძოლველად; 3) ამყარებენ ნესრიგს აგორაზე საქმის განხილვის დროს; 4) ემსახურებიან მეფეს; 5) მონაწილეობენ რიტუალში. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ შიკრიკები B-ხაზოვან ტექსტებშიც რელიგიური ხასიათის წარწერებში გვხვდებიან (გორდეზიანი ლ. 1998:54,91). ჩვენთვის უცნობია, ka-ru-ke-ს მოვალეობათა საზღვრები მიკენურ საზოგადოებაში, თუმცა მისი ფუნქციები რელიგიურ სფეროში აშკარად ვლინდება. ლ. პალმერის აზრით, სავარაუდოდ, იგი წარმოადგენდა ოფიციალურ პირს ტაძარში (პალმერი 1969:231).

მიუხედავად იმისა, რომ უსახელო შიკრიკებიც ჩნდებიან პოემებში, ძირითადად ავტორი მათ ვინაობას გვისახელებს, მათ შორის არიან მედონი, პისენორი, პონტონოსი, თოოტესი და ა. შ. მართალია, შიკრიკების ფუნქციაში არ შედის რჩევა, დარწმუნება, გადწყვეტილების მიღებაში გარკვეული წვლილის შეტანა, მაგრამ მათ სიტყვას უკვდავებიც უწევენ ანგარიშს. ეპოსში შიკრიკის სიტყვას თუ მოცულობის თვალსაზრისით განვიხილავთ, ძირითადად მოკლე და ინფორმაციული ხასიათისაა. შიკრიკთა ფუნქცია აყვანილია ოფიციალური სტატუსის რანგში და მათ დემიურგოსები ეწოდებათ პოეტებთან, ქურუმებთან, მშენებლებთან, ექიმებთან და ნათელმხილველებთან ერთად (ოდ. XIX, 135) (გორდეზიანი 1978:340). ნ. ბრაუნი ვარაუდობდა, რომ შიკრიკი შესაძლოა წარმოშობილი იყოს იმ ფიგურისგან, რომელიც სიმღერის შესრულებასთანავე კი არის დაკავშირებული (ბრაუნი 1969:30). ამ მოსაზრებას იმით ამყარებს, რომ შიკრიკსა და აედს ბევრი საერთო ჰქონდათ, რაზეც მეცნიერები, ფაქტობრივად, აღარ დაობენ. „ოდისეადან“ საკმაოდ საინტერესო ინფორმაციას ვიღებთ ამ კატეგორიის ადამიანთა შესახებ. დემიურგოსები საზოგადოების ის ნაწილია, რომელიც ხალხს სჭირდება, მათ იწვევენ ხოლმე არცთუ იშვიათად სხვა ქალაქებიდან და, შესაბამისად, განსაზღვრულია ამა თუ იმ სფეროში მოღვაწე მოკვდავთა საქმიანობის ფარგლები. სწორედ ეს აძლევს განსაკუთრებულ სტატუსს სხვებთან ერთად შიკრიკებსაც და ამის ნყალობით ერთგვარ ხელშეუხებლობის გარანტიასაც. ამ შემთხვევაში იგულისხმებიან ის პირები, რომელთაც უწყების ერთი ნყაროდან მეორესთან მიტანა ევალებათ. ეს შიკრიკები ჩვეულებრივ თავად არ იჩენენ ზედმეტ ინიციატივას. მათი ვალია კონკრეტული უწყება ზუსტად მიიტანონ ადრესატამდე. სწორედ ამიტომ ისინი პიროვნულად მოვლენათა განვითარებაზე ვერავითარ გავლენას ვერ ახდენენ. შესაბამისად, უკვე ჰომეროსთან თითქმის ჩამოყალიბებულია ტრადიცია მათი ხელშეუხებლობისა: ყველასათვის ნათელია, რომ იმ ინფორმაციის ნყარო, რომელიც მათ მიაქვთ, არის არა თავად შიკრიკი, არამედ ის, ვინც მას უწყების გადაცემა დაავალა. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა, რომ ილიადის I სიმღერაში,

სადაც ბრძოლიდან გამდგარ, განრისხებულ აქილევსთან აგ ზავის აგამემნონი თავის შიკრიკებს – ევრიბატესსა და ტალთიბოსს პელევსის ძე არ დაატეხს თავს მათ რისხვას. მისთვის სახსებით ნათელია, რომ ბრისეისის წაყვანა ამ შიკრიკების ინიციატივა კი არა, არამედ აგამემნონის დავალებაა.

ასევე IX სიმღერაში ცნობილი დუალისების სცენაში მხოლოდ „ორნამენტული“, ანუ ფორმალური ფუნქცია აკისრიათ შიკრიკებს – იდაიოსსა და ევრიბატესს. ისინი მონაწილეობას არ იღებენ მოლაპარაკებაში. არც ევრიბატესსა და ტალთიბოსს აქვთ სიტყვიერი პარტიები პირველ სიმღერაში აქილევსთან მისვლისას. პერსონაჟთა ეს კატეგორია ჰომეროსის ეპოსში, ფაქტობრივად, პარტიების გარეშე არის დარჩენილი. ისინი არსად წარმოთქვამენ ვრცელ სიტყვებს და სწორედ ამით განსხვავდებიან უკვდავი მაცნეებისაგან („ანგელოსებისაგან“). მათ ფუნქციაში არ შედის საკუთარი მჭევრმეტყველების წარმოჩენა. ამდენად, ჰომეროსი საკმაოდ კარგად გვიჩვენებს შიკრიკების სრულ ნეიტრალობას, ფაქტობრივ ინდიფერენტულობას იმ უწყების მიმართ, რომლის გადატანაც ერთი ობიექტიდან მეორემდე ევალებათ მათ. ღვთაებრივი ნების მაუწყებელი ღმერთი კი, რომელიც *aggelo*-ად არის მოხსენიებული, თითქმის არც ერთ შემთხვევაში არ ჩნდება სიუჟეტში წარმოთქმული სიტყვის გარეშე.

ბერძნულ მითოლოგიაში მაცნეთა მფარველად, ჰეროდოტოსის მიხედვით, ტალთიბოსი ითვლებოდა, რომლის სახელზე ტაძარიც კი ყოფილა აგებული. როგორც ჯ. ბარეტი აღნიშნავს, როგორც ირისს მიაქვს ზევსის უწყება და არის მისი სიტყვის ნამდვილობის გარანტი, ასევე ტალთიბოსი ასრულებს იმავე ფუნქციას აგამემნონისათვის ჰომეროსის პოემებში (ბარეტი 2002:57). ამდენად, ირისი ზევსის ე. წ. პოლიტიკის თუ ნების გამტარებელია მოკვდავებს (და არა მარტო მოკვდავებს) შორის, ხოლო ტალთიბოსი – მეფის ინტერესების აქავებლებთან. ისტორიულ ეპოქაში ტალთიბოსის შთამომავლები მემკვიდრეობით იღებდნენ შიკრიკისა თუ ელჩის თანამდებობას და თავიანთ წინაპარს დიდ პატივს მიაგებდნენ. ისინი ტრადიციულად ინარჩუნებდნენ ოფიციალურ სტატუსს და ასრულებდნენ ელჩის ფუნქციას სპარტის ქალაქ-სახელმწიფოში. თუკი ჰომეროსთან, უმეტესწილად, ტერმინ *aggelo*-ით უკვდავი მაცნეები მოიხსენიებიან, დრამაში „ანგელოსები“ ჩვეულებრივ მოკვდავი მაცნეები არიან. თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთ ტრაგედიაში გვხვდებიან როგორც *khirus*-ით წოდებული შიკრიკები, ასევე „ანგელოსი-მაცნეები“, თუმცა მათ შორის ფუნქციური თვალსაზრისით არავითარი განსხვავება არ არის.

მაცნისა და შიკრიკის ინსტიტუტმა ძალზე საინტერესო ტრანსფორმაცია განიცადა ბერძნულ დრამაში. რა მიიღო კლასიკურმა დრამამ ჰომეროსის ეპოსისაგან და რა ტიპის ტრანსფორმაციაზე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ? უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ თეატრმა მაცნის ფენომენი ასახა თეატრისათვის დამახასიათებელი თავისებურებებით, სადაც თავის ადგილს ვერ დაიჭერდნენ სიტყვიერი პარტიის გარეშე დარჩენილი პერსონაჟები, მათ შორის, ე. წ. უსიტყვო პროფესიონალი შიკრიკები და სადაც მაცნეების მოქმედების სცენური სივრცე საკმაოდ შეზღუდული იყო. შესაბამისად, ინფორმაციის გადატანისა თუ გავრცელების ეპიზოდების სცენაზე გადმოტანა იმ სახით, როგორც ეს ჰომეროსთან იყო წარმოდგენილი პარტიების გარეშე, აზრს დაკარგავდა. ტრაგედიაში შიკრიკები და მოკვდავი მაცნეები შემთხ-

ვევათა უმეტესობაში გადაიქცნენ სცენის მიღმა მომხდარი იმ ტრაგიკული მოვლენების მთხრობელებად, რომლებიც ტრაგიკული „კონფლიქტის“ განვითარებაში კულმინაციურია. ისინი იქცნენ ე. წ. ლიტერატურული თეატრის უმთავრეს პერსონაჟებად. უნდა აღინიშნოს, რომ განსხვავებით ჰომეროსის პროფესიონალი შიკრიკებისაგან, მეტწილად, ტრაგედიებში ისინი გვევლინებიან არა ვილაციისაგან დაბარებული ინფორმაციის გადამტანებად, არამედ მომხდარის აღმწერებად. ამდენად, მათ სიტყვებში მეტია ემოციურობა და თვით მაცნის შემოქმედებითი ინიციატივა. ტრაგედაში აკუმულირებულია ცრემლის, თანაგრძნობისა და შიშის აღმძვრელი ინფორმაცია. შესაბამისად, მათი სიტყვები, ჩვეულებრივ, ვრცელი და ემოციურია, რადგან მათ აქვთ ფუნქცია, რაც შეიძლება დრამატულად აღწერონ ის, რამაც ტრაგიკული კათარზისის ეფექტი უნდა მოახდინოს. ამიტომ ტრაგედიებში ამბის მთხრობელთა შემოქმედებითი ინიციატივა მეტია. ჩვენი აზრით, მათი საკმაოდ ინტენსიურად ჩართვა ანტიკურ დრამატულ ნაწარმოებებში განპირობებულია ბერძნული დრამის ერთი არსებითი თავისებურებით: სიტყვისა და მოქმედების ამსახველ სცენათა თანაფარდობით. ვგულისხმობთ იმას, რომ ტრაგედია ჩვეულებრივ გვთავაზობს ყველაზე უფრო ტრაგიკული მომენტის სცენაზე არა მოქმედებით, არამედ სიტყვით წარმოდგენას. შესაბამისად, ამგვარი სცენა მხოლოდ სიტყვით გადმოცემული ინფორმაციით შეიძლება წარმოიდგინოს მყურებელმა, რაშიც მას გარკვეულწილად ეხმარება ეკიკლემაზე განხორციელებული მიმიკური თანხლება. ჩვეულებრივ სიტყვით გამოხატული შემზარავი ინფორმაციის გადამცემი არის მაცნე. დრამაში ჩვეულებრივ არ არის ნაჩვენები, თუ ვინ ავალებს მას ინფორმაციის მიტანას, მით უმეტეს, მთავარი ტრაგიკული ამბის გადაცემას. აქედან გამომდინარე, შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ შიკრიკი გადაიქცა ავტონომიურ ფიგურად, რომელმაც უნდა გადმოსცეს დრამატული ამბავი. „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ ორატორული პათოსით გაჯერებული მნიშვნელოვანი ინფორმაციის სიტყვების წარმოთქმა ჩვეულებრივ ძირითადი პერსონაჟების პრიორიტეტს წარმოადგენს მაშინ, როდესაც ტრაგედიაში შემზარავ ამბავთა დეტალურად აღმწერი სიტყვების წარმომთქმელებად მაცნეები გვევლინებიან. იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს ჩვენი ნათქვამი, ნაშრომში განვიხილავთ, რა ფუნქცია დაეკისრათ მაცნეებსა და შიკრიკებს ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიებში.

ბერძენ-სპარსელთა ომებმა ელინური და საერთოდ ძველი სამყაროს განვითარებაში საკმაოდ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. ეს იყო ორი სამყაროს, ორი მსოფლალქმის, ორი განსხვავებული საზოგადოებრივი ფსიქიკის, ორი კულტურის დაპირისპირება (გორდეზიანი 1997:6). ომის დასაწყისში რთულად წარმოსადგენი იყო, რომ ელინთა გამარჯვებით დასრულდებოდა. შესაბამისად, იმ ხანად არა მარტო ელადის, არამედ მთელი ევროპული კულტურის მომავალი გაურკვეველი იყო. თუმცა საინტერესოა, რომ პოლიტიკურად დაქუცმაცებული, სხვადასხვა პოლიტიკური გემოვნებისა თუ შეხედულებების, დემოკრატიული განვითარების გზაზე დამდგარი ქალაქ-სახელმწიფოები გადამწყვეტ მომენტში გაერთიანდნენ დამპყრობელი ქვეყნის წინააღმდეგ და მათი კავშირი უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე უზარმაზარი სპარსული ცენტრალიზებული სახელმწიფო. ამ ომმა ხელოვნებაში წარუშლელი კვალი დატოვა, თუმცა ბერძენ-სპარსელთა ომების აღწერის საუკეთესო ნიმუშს ეს-

ქილეს „სპარსელები“ წარმოადგენს, რომელშიც დრამატურგი ცდილობს დაგვანახოს გამარჯვებული ბერძნების სიხარულის პარალელურად დამარცხებული სპარსელების თავს დატრიალებული ტრაგედია. შემზარავი ინფორმაცია – სპარსეთის ფლოტის განადგურების შესახებ სუსას მცხოვრებელთათვის სწორედ მაცნეს მიაქვს, რომლის სიტყვაც სავსეა ემოციურობით, ტრაგიზმით, სინანულითა და ომით გამოწვეული უბედურების აღწერით. ამ დრამატული თხზულების განსაკუთრებულობა იმაში მდგომარეობს, რომ სპარსელების მარცხი ბერძენი მაცურებლის თვალში გარკვეულწილად თანაგრძნობას აღძრავს. მაცნის სიტყვების საერთო მოცულობა 206 სტრიქონია, რაც მთელი ტექსტის თითქმის 22%-ს შეადგენს. მოკლე სიტყვების დონეზეც კი იგი უწყების უბრალო გადამცემის როლში კი არ გვევლინება, არამედ საუბარში ჩართული სრულყოფილი პერსონაჟია. იგი ტერმინ *aggelo*-ით მოიხსენიება და მის სახელს არ გვისახელებს ტრაგიკოსი. პირველ სიტყვაში, რომელიც 29 სტრიქონისაგან შედგება, ჩამოთვლილია ის ვაჟკაცები თუ მხედართმთავრები, რომლებმაც სახელოვანი სიკვდილი ჰპოვეს მტერთან ბრძოლაში. მეცნიერებაში არაერთხელ განხილულა, თუ რაოდენ თანხვედრა სალამინის ბრძოლისა და მასში დაღუპულ გმირთა შესახებ მონათხრობი რეალურ ისტორიულ ფაქტებს (მეიერი 1988:76). თუმცა ერთი რამ აშკარაა, რომ მაცნის როლი ტრაგედიაში ყველაზე უფრო მეტად უახლოვდება იმ მისიას, რაც ბერძენ-სპარსელთა ბრძოლის ამბის გადმოცემისას შეეძლო შეესრულებინა მაცნეს. რაც შეეხება მაცნის ყველაზე ვრცელ სიტყვას, იგი 80 სტრიქონიანია და პიესაში ყველაზე კულმინაციურ მომენტში საკმაოდ დრამატული მუხტი შეაქვს. თვითმხილველი მაცნე აღწერს ელინთა შემართებას გამარჯვებისათვის, თუმცა ყოველივე ამას დამარცხებული სპარსელების პოზიციიდან გადმოგვცემს. მან ყველაფერი თავისი თვალთა იხილა (266-67). ტრაგიკული მაცნე საკმაოდ განსხვავდება სხვებისაგან პიესაში. ის არა მარტო განადგურებულ გემებს, არამედ ფინალის დეტალებსაც ხედავს. ის არის ყველაზე შორს და ამავე დროს ყველაზე ახლოს სცენასთან (ბარეტი 2002:34). მაცნის სიტყვა ტრაგედიისათვის აშკარად კონცეპტუალურია, რადგან იგი ქმნის ორგვარ ეფექტს. ტრაგედიის პერსონაჟთათვის ეს ინფორმაცია თავზარდამცემი, ხოლო მისი ტრაგედიის მაცურებლისათვის სიამაყის მომგვრელია (გორდეზიანი 2014:319).

ესქილეს სხვა ტრაგედიებში ტერმინ *kh̄rux*-ით მოხსენიებული შიკრიკები გვხვდება. ესენია: „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“, „მავედრებელი ქალები“ და „ორესტეას“ „აგამემნონი“.

ესქილეს ტრაგედიაში „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ მაცნის სიტყვები ინფორმაციის უბრალოდ მიტანას კი არ ემსახურება, არამედ ტრაგედიის ერთგვარ სტრუქტურირებასაც, რადგან იგი გვევლინება ე. წ. 7 სიტყვის წყვილის ეპიზოდში (375 შმდ.) ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ გმირად. იგი მოხსენიებულია ტერმინით *aggelo-kat̄aeskopo-*, რაც ნიშნავს მაცნე მზვერავს, მსტოვარს.<sup>1</sup> მას მოაქვს დანვრილებითი ცნობები მოწინააღმდეგის ძალების შესახებ, რომლებმაც უნდა გაანადგურონ თებე. ამის შემდეგ მაცნე აღარ ჩნდება აღნიშნულ ეპიზოდში. ტრაგედია კი თავისი განვითა-

<sup>1</sup> Aeschyli septem quae supersunt tragoedias ed. D. L. Page, Oxford 1972; Edinger H. E., Index analyticus Graecitatis Aeschyleae, Hildesheim 1981; Dindorf W., Lexicon Aeschyleum, Leipzig 1873.

რების მომდევნო ეტაპზე გადადის, სადაც ჩნდება ტერმინი khirux-ით მოხსენიებული შიკრიკი, რომელიც 8-ჯერ ერთვება ტრაგედიის ექსოდოსში. მისი ყველაზე ვრცელი სიტყვა (1005-1025) 21 სტრიქონს მოიცავს, სადაც მოქალაქეებს ამცნობს თებეს უხუცესთა გადანყვეტილებას – გმირი ეტეოკლესი დაკრძალონ, ხოლო მისი ძმის, პოლინიკეს ცხედარი დაუმარხავად დააგდონ. მაცნესთან დიალოგში შედის ანტიგონე, რომელიც სახელმწიფოს გადანყვეტილების წინააღმდეგ წასვლაც რომ მოუწიოს, მაინც აპირებს მოლაღატე ძმის დამარხვას. საინტერესოა, რომ „კერუქსი“ თავისი ინიციატივით ცდილობს დაუმტკიცოს ანტიგონეს, რომ მისი მოთხოვნა მცდარია და ურჩევს, დაჰყვეს ქალაქის მიერ მიღებულ განაჩენს. თუმცა ამ შემთხვევაში, უნდა აღინიშნოს, რომ შიკრიკი მიზანს ვერ აღწევს (1042, 1044, 1046, 1048, 1050, 1051, 1053). ეს ეპიზოდი შეიძლება შევადაროთ „ოდისეაში“ კალიფსოს ეპიზოდში ჰერმესის რჩევას, როცა არწმუნებს ნიმფას, გაუშვას ოდისეუსი და არ შეეწინააღმდეგოს ზევსის გადანყვეტილებას. თუმცა ანტიგონესაგან განსხვავებით, კალიფსომ გაითვალისწინა შუამავლის რჩევა.

როგორც ცნობილია, ტრაგედიაში „მავედრებელი ქალები“ ძალზე დიდია გუნდის ხვედრითი წილი მოქმედების განვითარებაში, რამდენადაც დანაიდების ქორო არსებითად „პროტაგონისტს“ წარმოადგენს. იგი ძირითად ინფორმაციას ღებულობს საკუთარი მამისაგან, დანაოსისაგან, რომელიც, ფაქტობრივად, ასრულებს ვითარების აღმწერის როლს. მისი ერთ-ერთი სიტყვა (605 შმდ.) მჭევრმეტყველების საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს. იგი 20 სტრიქონისაგან შედგება. ეს ის შემთხვევაა დრამაში, როცა მნიშვნელოვან ინფორმაციას არა მაცნე, არამედ სახელდებული პერსონაჟი გადმოგვცემს. თუმცა ჩვენ ყურადღებას „კერუქსის“ მოვალეობებზე გავამახვილებთ, რომელიც მესამე მოქმედებაში ერთვება. შიკრიკი ამ შემთხვევაში გამოირჩევა მისთვის შეუფერებელი პირდაპირობითა და აგრესიულობით, რადგან მას მოაქვს დანაიდებისათვის შემზარავი ცნობა და ერთგვარი მუქარა მათთვისა და მათი დამცველის მიმართ. შესაბამისად, იგი მონაწილეობს როგორც საგუნდო სტრუქტურის პარტიებში დანაიდებთან დიალოგისას, ასევე კონკრეტულ მოქმედ პირებთან სადიალოგო პარტიებში. მას ტრაგედიაში აქვს 15 ჩართვა, ხოლო მისი სიტყვების საერთო მოცულობა 30 სტრიქონს შეადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ტრაგედიაში შიკრიკი ასრულებს იმ ფუნქციას, რისი შესრულებაც კლასიკურ ბერძნულ დრამაში ერთ-ერთ სახელდებულ მოქმედ პირს ეკისრება. საინტერესოა, რომ, როცა პელაზგთა მეფე მაცნეს ურჩევს, მოიკრიბოს გონება და ზედმეტ ქადილს თავი დაანებოს ელინთან, „კერუქსი“ ჯერ თავის მართლებას იწყებს, ხოლო შემდეგ ეუბნება, რომ დიდ პროქსენოსად ჰერმესი ეგულება, რომელსაც თავს შეაფარებს. რა თქმა უნდა, ეს არ იყო შემთხვევითი. პროქსენიას ინსტიტუტი საკმაოდ გავრცელებული და პოპულარული ფორმაც კი იყო საბერძნეთში, რადგან სწორედ მის საფუძველზე აღმოცენდა ყველა საერთაშორისო ურთიერთობის ფორმა ძველ სამყაროში. თითოეული უცხო მოქალაქე, მათ შორის, დევნილებიც, რომლებიც სხვა ქალაქში ცხოვრობდნენ, ღვთაების – ზევსი-ქსენოსის მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდნენ (პოტიომკინი 1941: 35). ამით თითოეულს ჰქონდა უფლება და ერთგვარი გარანტიაც კი ხელშეუხებლობისა.

კიდევ ერთხელ ესქილეს ტრაგედიებში მაცნე ჩნდება ტრილოგია „ორესტეას“ პირველ შემადგენელ ტრაგედიაში „აგამემნონი“ (503 შმდ.). აქ khřux-ი, ფაქტობრივად, უფრო მეტად დამოუკიდებელ პერსონაჟად გვევლინება, ვიდრე რაიმე ინფორმაციის მომტანად. იგი მონაწილეობას იღებს ტრაგედიის მოქმედების განვითარების საკმაოდ ხანგრძლივ პერიოდში (შდრ. რაინჰარდი 1949:106).<sup>1</sup> მას აქვს 13 ჩართვა და მისი სიტყვების საერთო მოცულობა არის 125 სტრიქონი, და რაც მთავარია, იგი წარმოგვიდგება ორი პლანით: ერთი მხრივ, იგი არის სამშობლოში ტროას ომიდან დაბრუნებული აქაველი, ხოლო მეორე მხრივ, მან უნდა აუწყოს ქვეყანას გამარჯვებული მეფის, აგამემნონის დაბრუნების ამბავი. მაცნე, როგორც თვითმხილველი აღწერს ტროაში მოპოვებულ დიად გამარჯვებას. ესქილე მას ტერმინ khřux-ით მოიხსენიებს. მისი თავდაპირველი სიტყვა საკმაოდ ვრცელია. იგი 35 სტრიქონს შეადგენს. ეს სიტყვა, რომლითაც იწყება „კერუქსის“ შემოსვლა მოქმედებაში, თავისი ემოციური დატვირთვით, პატრიოტული სულისკვეთებით, ტროაში მოპოვებული გამარჯვების სიხარულის გადმოცემით დაამშვენებდა ნებისმიერ მთავარ მოქმედ გმირს. შიკრიკი, რომელიც 10 წლის შემდეგ დაბრუნდა მშობლიურ მიწაზე, არგოსს მიმართავს. მისი სანუკვარი ოცნება ასრულდა, რადგან მან კვლავ იხილა თავისი ქვეყანა და სამშობლოში აღსასრულის შანსი დაუბრუნდა. საკმაოდ ემოციურია სიტყვა იმ კაცისა, რომელმაც სამშობლო დიდი ხნის წინ დატოვა და ამასთან, აღუწერელია ის სიხარული, რომელსაც წლების შემდეგ არგოსში დაბრუნებული ამბის მთხრობელი განიცდის. ამის შემდეგ შიკრიკი ღმერთებს მიმართავს და კვლავ ხსნასა და დახმარებას სთხოვს მათ, რადგან ხალხმა ისევ დიდებით მიიღოს მეფე აგამემნონი. სამშობლოში დაბრუნებული შიკრიკი ყველაზე მნიშვნელოვანი ამბის მაუწყებელია ამ ეპიზოდში. მისი სიტყვები გამარჯვებული მეფის დაბრუნების სიხარულსა და აღტაცებას მთელი ემოციურობით აღწერს. იგი მოუწოდებს ყველას, ზარ-ზეიმით შეხვდნენ მეფეს, ვინაიდან იგი იმსახურებს ამ პატივს. გამარჯვებულმა აგამემნონმა უძლეველი ტროა საბოლოოდ დაამარცხა.

მოვალს დიდებით ბედნიერი აგამემნონი,  
პირველთაგანი კაცთა შორის და უზუცესი  
ატრიდი ქველი.

(ესქილე 1978: 530-532)

შიკრიკის სიტყვა კიდევ იმ თვალსაზრისით არის საყურადღებო, რომ დიდი სიხარულის პარალელურად მთელი სიმძაფრით გადმოგვცემს დამარცხებული პარისის, ტროასა და პრიამიდების მოდგმის ბედს. რამდენიმე სტრიქონით აღწერილია დაცემულ ტროაში, „მკვდარ ქალაქში“ დატრიალებული უბედურება, სადაც „დანარცხებულია ღვთაებრივი ტურფა ტაძრები“, „განადგურებულია ნათესი“, სადაც განადგურ-

<sup>1</sup> ცნობილია, რომ „ორესტეაში“ პირველად ხდება სამოქმედო სივრცის გაყოფა ე. წ. გარე და შიდა სეგმენტებად. ყველაზე ტრაგიკული და მნიშვნელოვანი, რაც სასახლის შიგნით, სცენის მიღმა ხდება გადმოცემა ჩვეულებრივ მაცნის საშუალებით, ზოგჯერ კი ეკიკლემაზე ანუ ე. წ. საგანგებო მოძრავ მცირე სცენაზე წარმოდგენილი მიმიკური სცენით, რომელიც სქემატურად ასახავს სასახლის შიგნით მომხდარ მოქმედებას (რაინჰარდი 1949:106).

და მეფური გვარი და სახლელი დაცარიელდა. საინტერესოა, რომ მაცნე თავად ასახელებს პრიაშოსის მოდგმის თავს დატრიალებული ტრაგედიის მიზეზებს:

მზვობრობისთვის, დაუცხრომელ მტაცებლობისთვის,  
შეცოდებისთვის ამოვარდა ძირფესვიანად...  
მწარედ უნია პრიაშიდებს ორგვარმა ცოდვამ.  
(ესქილე 1978: 534-537)

შიკრიკის სიტყვაში ემოციური მუხტი და ინფორმაცია თანმიმდევრულად არის გადმოცემული. აქველთა დიდმა გამარჯვებამ ტროას დიდი მარცხი და უბედურება მოუტანა. არგოსში თუ მეფე დიდებით ბრუნდება, ტროას სამეფო კარი გლოვასა და სიცარიელეს მოუცავს. აუდიტორიას გამარჯვების ზეიმით გამოწვეული სიხარულის პარალელურად ეუფლება თანაგრძობისა და სიბრალულის გრძნობა, თუმცა მაცნე ყოველივე ამას თავის ლოგიკურ ახსნას უძებნის და ამ ტრაგედიას ჩადენილ ცოდვებს მიაწერს (ციმერმანი 1992:35). ეს ეპიზოდი შეიძლება ესქილეს „სპარსელების“ იმ ეპიზოდს შევადაროთ, სადაც სპარსელთა განადგურების პარალელურად მსმენელი გამარჯვების სიამაყით არის აღვსილი (ბარეტი 2002:23-55). ჩვენ მიერ განხილული სიტყვის შემდეგ ამბის მთხრობელი საკმაოდ აქტიურად ებმება მოქმედებაში და დიალოგში შედის ძირითადად ქოროს უხუცესთან.

უნდა აღინიშნოს, რომ ესქილეს ჩვენამდე მოღწეული 7 ტრაგედიიდან ოთხში შიკრიკები საკმაოდ ინტენსიურად მონაწილეობენ („სპარსელებში“ მხოლოდ *abgeloo*–ით მოხსენიებული მაცნე გვხვდება) და ამით პოეტი აშკარად აგრძელებს ჰომეროსისეულ ტრადიციას. რაც შეეხება დანარჩენ სამ ტრაგედიას, აქ კონტექსტიდან გამომდინარე საერთოდ არ არის უბრალო შიკრიკის ადგილი, რადგან „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ უზენაეს ღმერთს, ზევსსა და პრომეთეს შორის შუამავლის ფუნქციას ასრულებს თავად ჰერმესი და მოქმედება წარმოებს იმ ღვთაებრივ დონეზე, სადაც უბრალოდ შეუძლებელი იქნებოდა მოკვდავი შიკრიკის ჩართვა. რაც შეეხება „ქოეფორებს“, აქ, ფაქტობრივად, ამბის მომტანიცა და მოქმედების დამგეგმავიც პროტაგონისტები არიან, ხოლო ტრილოგიის დამაგვირგვინებელი ტრაგედია „ევმენიდები“ წარმოადგენს ღმერთების მონაწილეობით გამართულ სასამართლოს, სადაც ასევე ზედმეტი იქნებოდა მოკვდავი შიკრიკის ჩართვა.

ამდენად, ესქილესთან იმ ტრაგედიებში, რომლებშიც შიკრიკი მონაწილეობს, იგი საკმაოდ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ამაზე განსაკუთრებით მეტყველებს ორი მომენტი: ა) შიკრიკის მონაწილეობა ტრაგედიაში არ იფარგლება ერთი ეპიზოდითა და ერთი უწყების გადაცემით; ბ) შიკრიკის პარტიების საერთო მოცულობა დრამის მთელ ტექსტთან მიმართებაში საკმაოდ შთამბეჭდავია. ამასთან ერთად ესქილესთან ამბის მოტანის ფუნქციას, გარდა შიკრიკებად წოდებული პერსონაჟებისა, ასრულებენ დრამის ჩვეულებრივი მოქმედი გმირებიც. ეს განსაკუთრებით ჩნდება „მავედრებელ ქალებში“, სადაც თავად დანაიდების მამა დანაოსი გვევლინება საკმაოდ ვრცელი სიტყვის წარმომთქმელად, სადაც აღწერილია მთავარი ამბავი. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ ესქილეს ჰომეროსის ტრადიციასთან აახლოებს



ის, რომ მასთან წარმოდგენილია ინფორმაციის გადაცემის ყველა ის საფეხური, რომელზედაც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა. განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ ესქილესთან სახელდებული, მაგრამ, ფაქტობრივად, სიტყვების გარეშე დარჩენილი შიკრიკების ნაცვლად, გვხვდებიან უსახელო, მაგრამ მოქმედებაში ერთობ ინტენსიურად ჩართული მაცნეები (ციმერმანი 1992:561-572). გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ შიკრიკთა სიტყვები თავისი ემოციურობითა და მჭევრმეტყველური ძალით არ ჩამოუვარდება მთავარ მოქმედ პირთა პარტიებს. ამდენად, ჰომეროსისეული ტრადიცია, რომ მოქმედებაში მაცნეების ჩართვა თითქმის სავალდებულოა, ტრაგედიაში შემდგომ განვითარებას ჰპოვებს.

ერთი შეხედვით ესქილესთან არსებით განსხვავებას მაცნის ფუნქციის მიმართ დამოკიდებულებაში სოფოკლე არ გვიჩვენებს. თუმცა ერთგვარი თავისებურება მაინც იკვეთება. აქაც შეგვიძლია აშკარად გამოვყოთ ამბის მომტანთა კატეგორიები – დანწყებული უსახელო შიკრიკებიდან დასრულებული *Deus ex machina*-თი, სადაც თავად ღმერთი გვევლინება კონფლიქტისათვის საბოლოოდ წერტილის დამსმელად (ციმერმანი 2011: 561-572). შიკრიკს ეკისრება ტრაგედიის იმ ყველაზე უფრო ტრაგიკული ამბის აღწერა, რომელიც სცენის მიღმა მოხდა, ტრაგიკული კონფლიქტი კი მეტწილად დრამის ფინალურ ნაწილში აღწევს თავის კულმინაციას. შესაბამისად, შიკრიკების გამოჩენა, უმეტესწილად, სწორედ დრამის ამ ნაწილში ხდება ხოლმე. ესქილესთან შედარებით აშკარად შემცირებულია შიკრიკთა პარტიების ხვედრითი წილი დრამის საერთო მოცულობასთან. ჩვეულებრივ, მაცნეები თუ შიკრიკები არ ცდილობენ ზეგავლენა მოახდინონ მოქმედების განვითარებაზე და ისინი ძირითადად იფარგლებიან ამბის მოტანით და არა იმდენად მოქმედ პირებთან დიალოგებით ან დისკუსიაში ჩაბმით. აქედან გამომდინარე, ჩვენი აზრით, სოფოკლეს შიკრიკთა სიტყვები უფრო კონცენტრირებულ ხასიათს ატარებს და ისინი უფრო მეტად გვიჩვენებს ორატორული ხელოვნების ტექნიკას. ფაქტობრივად, როგორც ჩანს, ბერძნული ტრაგედიის ამ კომპონენტმაც ასახა გარკვეული თვალსაზრისით ის ცვლილებები, რომლებიც ათენის პოლიტიკურსა და სოციალურ ცხოვრებაში ხდებოდა ესქილეს შემდგომ (DNP, Bd. 1, 356). იმ დროს, როცა ესქილე მოღვაწეობდა, კლასიკურ ათენში ფილოსოფიური თუ თეორიული აზროვნება აღმავლობის გზაზე იდგა, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა თითოეულ ტრაგიკოსზე. იმისათვის, რომ უფრო არგუმენტირებული ხასიათი მიიღოს ჩვენმა ნათქვამმა განვიხილავთ სოფოკლეს ტრაგედიებს, რა თქმა უნდა, ჩვენთვის საინტერესო კუთხით.

სოფოკლეს ჩვენამდე მოღწეული 7 ტრაგედიიდან მაცნე მონაწილეობს 5 ტრაგედიაში. რამდენიმე ტრაგედიაში აშკარად შეინიშნება ორი ტიპის მაცნეთა მონაწილეობა: 1) მაცნე, რომელსაც ამბავი მოაქვს შორიდან; 2) მაცნე, რომელსაც ამბავი გამოაქვს იმ სასახლიდან თუ სახლიდან, რომლის ნაწილსაც შეადგენს სცენაზე წარმოდგენილი პირობითი სივრცე. თუკი სოფოკლეს ტრაგედიებს ქრონოლოგიური პრინციპით განვიხილავთ, შეიძლება ითქვას, რომ შედარებით ადრეულ ტრაგედიებში („აიასი“, „ტრაქისელი ქალები“) მაცნე მოქმედებაში უფრო ხანგრძლივი დროის განმავლობაში არის ჩართული და ფინალამდე შემოდის ტრაგედიაში. შესაბამისად, ამ ტრაგედიებში მაცნის სიტყვები ნაკლებ კონცენტრირებულია. თუმცა მაცნეები

უფრო ინტენსიურად შედიან დიალოგში მოქმედ პირებთან ან გუნდთან. მაგალითად მოვიყვანოთ ტრაგედია „აიასს“. მაცნე 719-ე სტრიქონიდან ჩნდება მესამე ეპისოდონში და 9-ჯერ ერთვება დიალოგში როგორც ქოროსთან, ასევე ტეკმესასთან (719-734; 737-39; 741-42; 745-46; 748-83; 782-93; 798-99; 801-02). მაცნე ტერმინ *aggelō*-ით მოიხსენიება და მისი პარტიების რაოდენობა სულ 67 სტრიქონს წარმოადგენს, რაც მთელი ტექსტის 5 %-ია. თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მას არ ეკისრება განსაკუთრებული მნიშვნელობა ნაწარმოებში. მაგრამ აქვე დავძენთ, რომ თავისი მოცულობით გარკვეულწილად ჩამოუვარდება ესქილეს შიკრიკთა ერთი ნაწილის პარტიების მოცულობას. პიესაში გამოყენებულია ტროას ციკლის თხზულებათა ერთი ეპიზოდი, კერძოდ, აიას ტელამონის ძის ტრაგიკულად დაღუპვის ამბავი. ის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა და აქვევლთა დასაყრდენია ტროას ომში. არაერთი მეცნიერის აზრით, ამ ტრაგედიაში უფრო მეტად ერთი ადამიანის ბედისა და ხასიათის ტრაგედიაა გადმოცემული, ვიდრე ზოგადსაკაცობრიო თუ საზოგადოებრივ-სახელმწიფოებრივი ცხოვრების ორგანიზების პრობლემატიკა (უგულავა 2016:161). მაცნეს მოაქვს კალქასის რჩევა, რომ თუ დღე მშვიდობიანად ჩაივლიდა, მაშინ ისინი შეძლებდნენ აიასის გადარჩენას. იმავე სიტყვაში განმარტავს, რატომ დაიმსახურა აიასმა ქალღმერთ ათენას ასეთი მკაცრი დამოკიდებულება. გმირი ქედმაღლობისა და ზვიადობის გამო ისჯებოდა. მომხდარი – ტრაგედიის კულმინაციური სცენა – აიასის თვითმკვლელობა, ფაქტობრივად, მაყურებლის თვალწინ გათამაშდება და ამდენად სავსებით ბუნებრივია, რომ სოფოკლე აღარ რთავს მაცნეს მოქმედებაში, რადგან ამის საჭიროება აღარ არის. აიასის თვითმკვლელობა კი ურთიერთისყვარულის საფუძველი ხდება და სწორედ აქ ვლინდება სოფოკლესთან წარმოდგენილი ტრაგიკული კონფლიქტის ჰუმანიზმის არსი (გორდეზიანი 2014:351).

სოფოკლეს ტრაგედია „ტრაქისელი ქალები“ თავისი სტრუქტურული თვალსაზრისით საკმაოდ უახლოვდება „აიასს“. აქ, ისევე როგორც „აიასში“, მაცნე (*aggelō*-) თითქმის მოქმედების დასაწყისშივე – 180-ე სტრიქონიდან ერთვება. იგი გარკვეული პაუზებით ჩნდება პირველ ეპისოდონში 22-ჯერ და დიალოგში შედის ძირითადად დეიანეირასთან, ქოროსთან და ლიქასთან (180-83; 185-86; 188-191; 193-99; 335-38; 340-41; 344; 346-48; 351-374; 379-83; 390; 402; 404; 408-09; 410-11; 413; 415; 417-18; 419-20; 423-24; 427-28; 431-33). მისის სიტყვების საერთო მოცულობა 75 სტრიქონს შეადგენს, რაც ტრაგედიის საერთო მოცულობის (1278) თითქმის 6%-ია. სოფოკლე ამ ტრაგედიაშიც წარმოგვიდგენს ჰერაკლეს ამქვეყნიური ცხოვრების უკანასკნელ ეპიზოდს. მიუხედავად იმისა, რომ ჰერაკლეს ცოლს, დეიანეირას მაცნე ატყობინებს ქმრის გამარჯვებით დაბრუნების ამბავს სამშობლოში და ამავე დროს მისგან შეიტყობს, რომ იოლე, ევრიტოსის ასული ჰერაკლეს გატაცებაა, პიესაში ტრაგიკული ამბის მთხრობელები თუ აღმწერნი არა მაცნეები, არამედ სხვა მოქმედი პირები არიან (ჰერაკლეს ტანჯვას დეიანეირას გაგზავნილი სამოსისაგან ჰერაკლეს ვაჟი ჰილოსი ატყობინებს დედას (749-812); დეიანეირას თვითმკვლელობას აღწერს ძიძა (899-946). ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ამ ტრაგედიაში ამკარად შეიმჩნევა ესქილესთან შედარებით მაცნის ფუნქციის შესუსტება.

„ანტიგონეში“ *aggel o*--თან ერთად მაცნის მეორე ფიგურა – *exaggel o*--იც ჩნდება. ეს არის პირველი ტრაგედია ჩვენამდე მოღწეული, რომელშიც შიკრიკი *exaggel o*--ით მოიხსენიება. სოფოკლე, რომელსაც ტრაგედიის ფინალურ ნაწილში ორი შემზარავი ტრაგიკული ამბავი აქვს აღსანიშნავი, გამოიყენებს ორივე ტიპის მაცნეს: პირველს შეიძლება ვუნოდოთ ძირითადი ამბის მთხრობელი, რადგან იგი აღწერს ანტიგონესა და ჰემონის სიკვდილის ამბავს. მისი სიტყვა შედგება ორი შედარებით ვრცელი პარტიისაგან 17 (1155-1171) და 55 (1192-1243) სტრიქონისაგან და რამდენიმე მცირე გუნდთან და ევრიდიკესთან დიალოგის გადმომცემი სიტყვისაგან (1173, 1175, 1177, 1179, 1246-1250, 1253-53). მისი ნარატივი თვითმხილველის სტატუსიდან მომდინარეობს, ხოლო რაც შეეხება *exaggel o*--ს იგი ჩნდება, ფაქტობრივად, ტრაგედიის დასასრულს იმისათვის, რომ უბედურებით თავზარდაცემულ კრეონს აუწყოს ახალი ტრაგიკული ამბავი. ის, თუ როგორ მოიკლა თავი მისმა მეუღლემ, ევრიდიკემ. „ექსანგელოსი“ 6-ჯერ ერთვება მეფესთან დიალოგში და მისი სიტყვების საერთო მოცულობა 15 სტრიქონს მოიცავს (1278-1280; 1282-83; 1293; 1301-1305; 1312-13; 1315-16).

ჰოი, ბატონო, უბედობის უკვე მქონებელს  
ერთი სიმწარე მაგ ხელებში გიპყრია ახლა  
და შინაც ალბათ მეორესაც იხილავ მალე.  
(სოფოკლე 1988: 1279-80)

„ექსანგელოსის“ სიტყვებში ნაკლებად ჩანს ემოცია. ამ სცენაში თავად კრეონი არის საშინელი ტრაგიზმით აღსავსე. იგი თავად დასტირის თავის ბედს და აღიარებს, რომ თავად არის დამნაშავე ყველაფერში. ტირანის მიერ დადგენილ სამართალზე მალლა დრამატურგი ღვთიურ სამართალს აყენებს უფრო მალლა (ცანავა 2005: 216; გორდეზიანი 2014: 357). მმართველმა უნდა მოქებნოს გზები, რათა თავიდან აიცილოს კონფლიქტი სახელმწიფოსა და მოქალაქეს შორის. მას იმ ადამიანის ინტერესების გათვალისწინება ევალება, რომელიც ღვთიურ და ტრადიციულ წესს პატივს მიაგებს. სხვა შემთხვევაში რაც მოხდა, დავინახეთ – კრეონის გადანყვეტილებას ყველასათვის მოვლენათა საბედისწერო განვითარება მოჰყვა (შადევალტი 1996:231). თუმცა ჰეგელის თანახმად, სახელმწიფოს აბსოლუტურად ჭეშმარიტი უფლებისა და ოჯახის ასეთსავე აბსოლუტური უფლების დაპირისპირებაში კრეონიც და ანტიგონეც ერთდროულად არიან სამართლიანნიც და არასამართლიანნიც (გორდეზიანი 2014:356; ჰეგელი, ესთეტიკა, 2, 2, 1).

განსხვავებით „ანტიგონესაგან“, „ოიდიპოს მეფეში“ მაცნეები *aggel o*--იცა და *exaggel o*--იც საკმაოდ აქტიურად არიან ჩართულნი მოქმედებაში. *aggel o*--ი პირველად ჩნდება, ფაქტობრივად, მოვლენების განვითარების ეპიცენტრში და იგი საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში (924 სტრიქონიდან 1145 სტრიქონის ჩათვლით) დიალოგის რეჟიმშია ძირითადად იოკასტესთან და ოიდიპოსთან, ხოლო მცირე სიტყვებით ერთვება ოიდიპოსისა და მწყემსის დიალოგში (924-26; 929-30; 934; 936-37; 939-40; 942; 944; 958-59; 961; 963; 989; 991; 993; 1000; 1002-03; 1005-

06; 1108; 1010; 1012; 1014; 1016; 1018; 1020; 1022; 1024; 1026; 1028; 1030; 1032; 1034; 1036; 1038; 1040; 1042; 1044; 1046; 1121; 1131-1140; 1142-43; 1145). მას შემდეგ, რაც ყოველივეს დაწვრილებით გაიხსენებს მწყემსი (თუ როგორ მისცა თავის მსახურს ლაიოსმა ჩვილი მოსაკლავად, რადგან მისნობის თანახმად, მას ოიდიპოსის ხელით ელოდა დაღუპვა) და ფარდა აეხდება დიდი ხნის საიდუმლოს, მაცნე აღარ ერთვება ოიდიპოსისა და მწყემსის დიალოგში. მეტიც, იგი აღარ ჩნდება საერთოდ პიესაში. ტრაგედიის ფინალურ ნაწილში მას უკვე ჩაანაცვლებს „ექსანგელოსი“, რომელიც აგვიწერს იმ ყველაზე უფრო ტრაგიკულ მოვლენებს, რომლებიც სასახლის შიგნით განვითარდა. სიტყვის დასაწყისში იგი მოქალაქეებს ასე მიმართავს: „სატანჯველ-თაგან ის უფრო გვტანჯავს, რაშიც თავად მიგვიძღვის ბრალი“ (1230-31). „ექსანგე-ლოსი“ 4-ჯერ ერთვება ქოროსთან დიალოგში. ყველაზე ვრცელი სიტყვა, რომელშიც დაწვრილებით არის აღწერილი იოკასტეს ტანჯვა, მისი თვითმკვლელობა, ოიდიპო-სის დანაშაულის გააზრება და მისი თვალების დათხრა დედისა და მეუღლის კაბის ბალთებით, აგრეთვე თავად ექსანგელოსის მოკლე შეფასება მომხდარ უბედურე-ბასთან დაკავშირებით 48 სტრიქონს მოიცავს (1237-1285). იმდენად, რამდენადაც ტრაგედიისათვის სანახაობა მიუწვდომელი რჩება „ექსანგელოსისათვის“ და აქედან გამომდინარე არავისთვის, განსხვავება ნაამბობსა და მომხდარს შორის მცირდება, ამდენად, ჩვენ ჩვენით უნდა წარმოვიდგინოთ, ის, რასაც ვისმენთ (ბარეტი 2002:203). „ექსანგელოსი“ თითოეულ წარმოთქმულ სიტყვაში არ იფარგლება მხოლოდ ინფორ-მაციის გახმოვანებით. იგი ამავე დროს ძალზე მხატვრულად აღწერს იმ ტრაგედიას, რაც ოიდიპოსს დაატყდა თავს და საკმაოდ რეალურადაც აფასებს ყოველივეს.

ორივესაგან მოდიოდა ეს ავბედობა,  
ორივეს ედო წილი – ქალსაც და კაცსაც...  
ოხვრაა იგი, სიკვდილიც და ვნებაც, შერცხვენაც.  
ყველა აქ არის, რასაც ქვეყნად სიავე ჰქვია.  
(სოფოკლე 1988: 1280-85)

უკვე იხსნება ურდულები. მალე იხილავ  
სანახაობას, თვით მტერსაც რომ შეაძრწუნებდა.  
(სოფოკლე 1988: 1295-96)

ეს არის „ექსანგელოსის“ ბოლო სიტყვები, რითაც სრულდება კიდევ მისი პარტია „ოიდიპოს მეფეში“ და იგი ტოვებს სცენას. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მაცნე ამით აღადგენს გახლეჩილ ზღვარს საკუთარი თვალთ ნანახსა და მოსმენილს შორის. მეცნიერებაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ოიდიპოსის ბედისა და ხასიათის კვლევა. ამ პერსონაჟმა უამრავ ლიტერატურულ თუ მხატვრულ ინტერპრეტაციას დაუდო საფუძველი, თუმცა ეს სცდება ჩვენი კვლევის სფეროს (შლაიზერი 1999:281-300; სეგალი 1998:138).

საკმაოდ არსებითია მაცნის ფუნქცია სოფოკლეს უკანასკნელ ტრაგედიაში „ოიდიპოსი კოლონოსში“. აქ იგი ჩნდება ტრაგედიის ფინალურ ნაწილში ექსოდოს-ში და აღგვიწერს ოიდიპოსის უჩვეულო გარდაცვალების მთელ ამბავს. ადამიანი,

რომელმაც ამქვეყანაზე განიცადა არნახული უბედურება, რომელმაც ამის გამო დაისაჯა თავი და მოიპოვა ჩვეულებრივი ადამიანისათვის უცხო ნათელხილვის ამბავი, აღსასრულიც ექნება უჩვეულო და ეს აღსასრული არსებითად არის აპოთეოზი. ამით ღმერთი მიაგებს პატივს, რაც მან ამქვეყნად თავისი ტანჯული ცხოვრებით დაიმსახურა. მაცნე 4-ჯერ ერთვება ქოროსთან დიალოგში (1579-1582; 1584-85; 1586-1667; 1668-69) და მისი ყველაზე ვრცელი სიტყვა, სადაც ტრაგედიის ძალზე ემოციური და ტრაგიკული ამბავია გადმოცემული, 81 სტრიქონს შეადგენს (1586-1667). საოცარი ემოციურობითა და მხატვრული ოსტატობით აღწერს შვილებისა და მამის გამოთხოვების სცენას. მიუხედავად ამქვეყნიური ტანჯული ცხოვრებისა და მტრობისა (კრეონი, პოლინიკე), ოიდიპოსის გამოთხოვება ანტიგონესა და ისმენესთან ადამიანისათვის სულის შემძვრელია და თანაგრძობის განცდას იწვევს. გარდა ამისა, ბადებს საოცარ სევდანარევე სიხარულსაც, რომელსაც „ღმერთის ნების წვდომის სიხარული“ შეიძლება ვუწოდოთ (გორდეზიანი 2014: 384; ვებსტერი 1936: 14). იმ დროს, როცა მამა-შვილები ერთურთს ჩაკონილნი ტიროდნენ, მოისმა ღმერთის ძახილი, რომელიც ოიდიპოსს უხმობდა. ამის შემდეგ მან თესევსის გარდა, ყველა გააბრუნა. მაცნე, როგორც თვითმხილველი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ოიდიპოსის უჩვეულო გარდაცვალების შესახებ მხოლოდ თესევსს შეუძლია რაიმეს თქმა. თუმცა როცა იქ მყოფებმა უკან მოიხედეს, თესევსი ზებუნებრივი სასწაულის მხილველი მინაზე დაჩოქილი დიდებულ ღმერთებს მიაგებდა პატივს. ტრაგედიის ბოლოს ყველას ეუფლება სიყვარულისა და ჰუმანიზმის განცდა. მიუხედავად იმისა, რომ ესქილესთან შედარებით სოფოკლეს პიესებში საგრძნობლად კლებულობს მაცნის აქტიური ჩართვა მოქმედების განვითარებაში, განსაკუთრებით მის უკანასკნელ ტრაგედიაში „ოიდიპოსი კოლონსში“, საყურადღებოა, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი ეპიზოდის აღწერა მაცნე-ანგელოსს ეკისრება. ის ეპიზოდი, რომელიც ტრაგედიაში ოიდიპოსის ამქვეყნიური ცხოვრებიდან მარადიული სამყაროსაკენ მიმავალი გზის ჩვენებას ეძღვნება, სცენაზე არ თამაშდება და სოფოკლე სცენის მიღმა მომხდარ ამბავს თითქოს სწორედ ამ საოცარი აღსასრულის აღწერისათვის საგანგებოდ შემოყვანილ პერსონაჟს, მაცნეს აკისრებს.

რაც შეეხება ევრიპიდეს, ყველაზე უფრო რელიეფურად მაცნის ფიგურა მის ტრაგედიებშია წარმოდგენილი. თუკი გავითვალისწინებთ იმას, რომ ჩვენამდე ევრიპიდეს 17 ტრაგედიაა მოღწეული, მასთან ინფორმაციის გავრცელების განხილვას და უწყების განმცხადებელთა ფუნქციონირების კანონზომიერების შესწავლას უფრო გამოკვეთილი სურათის შექმნა შეუძლია, რაც ცალკე კვლევის საგანია. ევრიპიდეს ყველა პიესაში მონაწილეობენ სახელდებული და არასახელდებული მაცნეები, აგრეთვე ამ ფუნქციის შემსრულებელი პირები. კლასიკური ეპოქის ტრაგიკოსები ჰომეროსის პრინციპს ერთგულად აგრძელებენ, მაგრამ არის მათ შორის ძირეული განსხვავებაც. ჰომეროსთან მაცნეს არ სჭირდება პოემის კულმინაციური ეპიზოდების აღწერა, რადგან ნარატიულ საგმირო ეპოსში ძირითადი ამბავი თავად მოქმედებით არის გადმოცემული. ამბის მთხრობელი კი მუზის წყალობას მინდობილი პოეტი. რაც შეეხება ტრაგედიას, აქ საქმე სხვაგვარადაა. მართალია, დრამა ამბის მოქმედების საშუალებას გულისხმობს, მაგრამ კულმინაციურ ტრაგიკულ მომენტთა

მაყურებლის თვალწინ განვითარება ბერძნული თეატრის მესვეურებს არ მიაჩნდათ მიზანშეწონილად. მათი აზრით, მიბაძო სიკვდილს, თვალების დათხრას, საკუთარი თავის მსხვერპლად შეწირვას და ათასგვარ უბედურებას, სცენაზე წარმოდგენის საშუალებით ანტიკურ თეატრში არაფრით არ იქნებოდა გამართლებული. ყოველივე ამას მრავალი არგუმენტით ხსნიდნენ. ამიტომ აქ მაცნეს ეკისრება ერთობ საპასუხისმგებლო მისია. თხრობით გააცოცხლოს ის, რაც ყველაზე შემზარავია ან ყველაზე შემზარავი შეიძლება იყოს. ისინი თავიანთი სიტყვით მაყურებელს ამ ეპიზოდის ვიზუალურად წარმოდგენის შესაძლებლობას აძლევდნენ. ასეთ დროს ყველაზე კრიტიკულ ეპიზოდს, თხრობით გააცოცხლებულს თითოეული წარმოდგენის ისე, როგორც ეს მისი წარმოსახვით შეიძლებოდა ყოფილიყო. შესაბამისად, მაცნემ ტრაგედიაში გარკვეული თვალსაზრისით ჩაანაცვლა სამოქმედო სეგმენტი და ამან განაპირობა კიდევ მისი სტაბილური ადგილი კლასიკურ ბერძნულ დრამაში. საკმარისია გავიხსენოთ ჩვენ მიერ განხილულ თითოეულ ტრაგედიაში გადმოცემული მთავარი ინფორმაცია, აშკარა გახდება, რომ მათ აბსოლუტურ უმრავლესობაში ყველაზე უფრო ტრაგიკული ამბავი სწორედ მაცნის პარტიებიდან გვამახსოვრდება.

#### **დამოწმებანი:**

#### **წყაროები:**

**ესქილე 1966:** Aeschylus, *The Oresteia*, edited by Thomson G., v. I-II, Prague, Academia 1966.

**ესქილე 1972:** *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias* ed. D. L. Page, Oxford 1972.

**ესქილე 1978:** ესქილე. *ტრაგედიები*. ძველი ბერძნულიდან თარგმნა გიგლა სარიშვილმა. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1978.

**ედინგერი 1981:** Edinger H. E., *Index analyticus Graecitatis Aeschyleae*, Hildesheim 1981.

**სოფოკლე 1988:** სოფოკლე. *თებეს ტრაგედიები* (თარგმანი, წინასიტყვაობა და კომენტარები გ. სომეროვისა). თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 1988.

**სოფოკლე 1984:** Sophoclis tragoediae, ed. R. D. Dawe, 1-2, Leipzig 1984/5<sup>2</sup>.

**ჰომეროსი 1917:** Homeri opera: Odysseae libr. I-XII, ed. Th. W. Allen, 2-nd ed., Oxford 1917, v. 3.

**ჰომეროსი 1920ა:** Homeri opera: Iliades libr. I-XII, ed. Monro D. B., Th. W. Allen, Oxford 1920, v. 1.

**ჰომეროსი 1920ბ:** Homeri opera: Iliades libr. XIII-XXIV, ed. Monro D. B., Th. W. Allen, Oxford 1920, v. 2.

**ჰომეროსი 1984:** Homeri opera: Odysseae libr. XIII-XXIV, ed. Th. W. Allen, 2-nd ed., Oxford 1917, v. 4.

#### **ლექსიკონები, ინდექსები:**

DNP, Der Neue Pauly, Enzyklop die der Antike, H. Schneider, Stuttgart, Weimar 1996.

Dindorf W., Lexicon Aeschyleum, Leipzig 1873.

Italie G., Index Aeschyleus, Leiden 1964<sup>2</sup> (S. L. Radt).

Edinger H. E., Index analyticus Graecitatis Aeschyleae, Hildesheim 1981.

Ellendt F., Genthe H., Lexicon Sophocleum, Leipzig/Berlin 1872; უცვლელი განმეორებითი გამოცემა Hildesheim 1958.

### სამეცნიერო ლიტერატურა:

- ბარეტი 2002:** Barret, J. *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.
- ბეეკესი 2010:** Beekes, R. *Etymological Dictionary of Greek*, v.1-2. Leiden-Boston: 2010.
- ბუაზაკი 1916:** *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque par Emile Boisacq*. Paris: 1916.
- ბრაუნი 1969:** Brown, Norman O. *Hermes the Thief: The Evolution of a Myth*. New York: 1969.
- გორდეზიანი 1978:** Гордезиани, Р. *Проблемы гомеровского эпоса*. Тбилиси: 1978.
- გორდეზიანი 1997:** გორდეზიანი, რ. *ბერძნული ცივილიზაცია*. ტ. II. თბილისი: 1997.
- გორდეზიანი 2014:** გორდეზიანი, რ. *ბერძნული ლიტერატურა: ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა*. თბილისი: 2014.
- ვებსტერი 1936:** Webster, T. B. L. *An Introduction to Sophocles*. Oxford: Clarendon Press, 1936.
- ვალკოტი 1976:** *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*. Cardiff: 1976.
- კეგი 1999:** Kaegi, A. *Wörterbuch zu den Homerischen Gedichten*. Stuttgart und Leipzig: 1999.
- მეიერი 1988:** Meier, C. *Die politische kunst der griechischen Tragedie*. München: 1988.
- პოტიომკინი 1941:** История дипломатии, т. 1, под ред. В. П. Потемкина, ОГИЗ. Москва: 1941.
- რაინჰარდი 1949:** Reinhard, K. *Aischylos als Regisseur und Theologer*. Bern: 1949.
- უგულავა 2016:** უგულავა, გ. *სახელმწიფოს მონყობის ფორმები ანტიკური ეპოქის მხატვრულ ლიტერატურაში (ჰომეროსიდან არისტოფანემდე)*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2016.
- ფრისკი 1960:** *Griechisches Etymologisches Woerterbuch von Hjalmar Frisk*. Heidelberg: 1960.
- შადევალტი 1996:** Schadewaldt, W. *Die griechische Tragedie, Tübinger Vorlesungen*. Band 4. Unter Mitwirkung von M. Schadewaldt hrsg. von I. Schudoma: 1996.
- ციმერმანი 1964:** Zimmerman, J. E. *Dictionary of Classical Mythology*. New York: 1964.
- ციმერმანი 1992:** Zimmermann, B. *Die griechische Tragödie*. Eine Einführung, Zürich, München: 1992.
- ციმერმანი 1993:** Zimmermann, B. *Die griechische Tragödie*. Göttingen: 1993.
- წერეთელი 1966:** წერეთელი, გ. *ძველი საბერძნეთი*. ტ. I. თბილისი: 1966.
- ჯოუნსი 1999:** Jones, C. P. *Kinship Diplomacy in the Ancient World*. Harvard: University Press, 1999.

**Tea Dularidze**  
(Georgia, Tbilisi)

**On Transformation of the Function of  
Messenger from Homer to the Classic Tragedy  
(Aeschylus, Sophocles)**

**Summary**

**Key words:** the function of messenger, Homer, Aeschylus, Sophocles.

In the society of antique epoch, where dominant attention is paid to verbal conveyance of information, messengers and heralds, naturally, occupy a significant place. While the antique world played a decisive role for the European civilization in formation and development of information dissemination, for the antique world Homer is considered as the main inspirer in this area, like in many other areas. The institute of messengers and heralds underwent a very interesting transformation in the Greek drama. What did the classical drama receive from epos of Homer and what type of transformation can we discuss? First of all, we should mention that the theater reflected the phenomenon of messenger with peculiarities common for the theater where characters left without speech could not find their place, including so-called speechless professional heralds and where the scenic space of action of messengers was rather limited. Bringing the episodes of transfer or dissemination of information at the stage in such form as was presented in Homer's works without speech would lose sense.

In tragedies, in most cases heralds and mortal messengers became narrators of those tragic events that happened beyond the stage and which are culminating in the development of "tragic" conflict development. They turned into main characters of the so-called literary theater. Accordingly, their speech is long and emotional because they have a function to describe as dramatically as possible what should make an effect of tragic catharsis. So there is more creative initiative of narrators in tragedies. In our opinion, their rather intensive engagement in the antique dramatic pieces of work is predetermined by one essential peculiarity of the Greek drama: correlation of speech and scenes reflecting the action. We imply that as a rule, tragedy offers the most tragic moment at the stage not by action at the stage but by speech. Therefore, we can mention that a herald became an autonomous figure which should convey a dramatic story. Expressing words of significant information full of oratorical pathos in *Iliad* and *Odyssey* mainly represents the priority of main characters while messengers are described as deliverers of speech describing the horrible stories in the tragedy in detail. In order to make this more clear, we will review in the article the function assigned to messengers and heralds in the tragedies of Aeschylus and Sophocles.



## ფოლკლორის ინტერტექსტუალური ასპექტები: როსტომის თქმულებათა ციკლი ქართულ ფოლკლორში

ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში გახალხურებული ვერსიების სახით ვხვდებით როგორც ნაციონალური მწერლობის, ისე ნათარგმნი ლიტერატურული ნაწარმოებების ადაპტაციებს. ლიტერატურულ-წერილობითი ფიქსაციისა და ხალხური გადმოცემების ურთიერთგავლენის განსაზღვრა ფოლკლორისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობასთან ერთად მედიევისტიკისა და კულტურული ანთროპოლოგიის საკვლევ სფეროსაც წარმოადგენს.<sup>1</sup> ლიტერატურული და ფოლკლორული სიუჟეტების ურთიერთმიმართებისას ხალხური ზღაპრები ინტერდისციპლინურად უნდა იქნას შესწავლილი, ამასთან, მეტად მნიშვნელოვანია ინტერტექსტუალური ასპექტების გათვალისწინებაც.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს თქმულებები როსტომზე, ეპიკურ ფალავანზე, რომელმაც ორთაბრძოლაში თავისივე შვილი მოკლა. ეს სიუჟეტი ფირდოუსის „შაჰ-ნამედან“ (XI ს.) მომდინარეობს, კერძოდ, როსტამისა და ზოჰრების ამბიდან. მიუხედავად იმისა, რომ ხალხური თქმულების ლიტერატურული წყარო ცნობილია – „შაჰ-ნამეს“ ქართული თარგმანი (XVI ს.), ბევრი მეცნიერი როსტომის თქმულებას ხალხურად მიიჩნევს: მამა-შვილის ორთაბრძოლა საყოველთაოდ გავრცელებული მოტივია და კავკასიის ხალხთა ფოლკლორის ორგანულ ნაწილს შეადგენს.<sup>2</sup> ქართული ხალხური „როსტომიანის“ მკვლევარმა ვ. მაცაბერიძემ ეს მოტივი რამდენიმე ეპიზოდად დაყო და თითოეული მათგანის შესაბამისი გადმოცემების არსებობას ვარაუდობდა არა მხოლოდ თქმულებებში, არამედ ზეპირსიტყვიერების სხვა ჟანრებშიც (მაცაბერიძე 1958: 418-419).

როსტომი ქართულ ფოლკლორში ეპიკური გმირია, ის ამავე დროს ჯადოსნური ზღაპრების და ლეგენდების პერსონაჟიცაა. ამაზე ჯერ კიდევ ნიკო მარმა მიუთითა 1891 წელს გამოქვეყნებულ ნარკვევში: „როსტომი ჩვენ ხშირად გვხვდება საქართველოს ხალხურ ლექსებსა და სიმღერებში; ქართველებს იგი თავის გმირად მიაჩნიათ“ (მარი 1891: 3). საქართველოსა და კავკასიაში როსტომის პოპულარობას ადასტურებს მისი, როგორც პერსონაჟის მონაწილეობა თითქმის ყველა ფოლკლორულ ჟანრში. ეს ფაქტი საკმაო საფუძველს გვაძლევს იმისათვის, რომ ფოლკლორის ინტერტექსტუალურ ბუნებაზე ვიმსჯელოთ.

1 სტატია ნაწილია სამეცნიერო პროექტისა „აღმოსავლეთი და დასავლეთი ქართულ ხალხურ ზღაპრებში: ზეპირი და ლიტერატურული ტრადიციები“, რომელიც ხორციელდება შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ხელშეწყობით [FR 217488].

2 „შაჰ-ნამეს“ ქართული თარგმანებისა და ხალხური ვერსიების შესახებ სხვადასხვა დროს მოსაზრებები გამოთქვეს ვს. მილერმა, ნ. მარმა, ალ. ხახანაშვილმა, ექვ. თაყაიშვილმა, ი. აბულაძემ, ალ. ბარამიძემ, ა. შანიძემ, თ. ბეგიაშვილმა, გ. წერეთელმა, დ. კობიძემ, ვ. მაცაბერიძემ, მ. ჩიქოვანმა, ალ. ლლონტმა. კავკასიაში გავრცელებული თქმულებები როსტომზე „შაჰ-ნამედან“ მომდინარეობენ, მაგრამ ამასთან, ზოგიერთი მოტივი მითოლოგიური გადმოცემებიდან იღებს სათავეს.

## ხალხურ სიუჟეტთა ინტერტექსტუალური შესწავლა

თხრობით ტრადიციაში ყოველი ზღაპარი წარმოადგენს შემაერთებელ რგოლს სხვა სხვა უამრავ ვერსიასთან. ვლადიმერ პროპის ცნობილი სქემაც თავისთავად ატარებს ინტერტექსტუალობის კონცეპტს. ფოლკლორულ ტექსტებში შესამჩნევია ინტერტექსტუალობის ნიშნები, თუმცა ეს საკითხი მხოლოდ ახლახანს დაისვა. უახლესი კვლევები ფოლკლორისტიკაში ადასტურებს, რომ ფოლკლორშიც შეიძლება გამოყენებულ იქნას ინტერტექსტუალობის ცნება. თელ-ავივის უნივერსიტეტის პროფესორი ელი იასიფი ინტერტექსტუალობად მოიაზრებს ტექსტის სირთულეს, რომელსაც ქმნიან მეორადი ტექსტუალური ელემენტები. ისინი ჩართული არიან ტექსტში, ოღონდ ისე, რომ არ აბრკოლებენ ტექსტის იდეოლოგიურ და ესთეტიკურ დამოუკიდებლობას და ქმნიან ძლიერ ეფექტს მრავალშრიანობისა და აზრის მრავალფეროვნებისა (იასიფი 2009: 71).

ინტერტექსტუალობის ცნების გამოყენებისთვის მნიშვნელოვანია მისი შეთანხმება ფოლკლორულ მოტივებთან და სიუჟეტურ ტიპებთან.

ხალხური ზღაპრის ინტერტექსტუალური კვლევისთვის მეთოდოლოგიურ საფუძველს უპირველეს ყოვლისა სიუჟეტურ ტიპთა საერთაშორისო კატალოგი წარმოადგენს. 2004 წელს ჰანს-იორგ უთერის მიერ გამოცემული ზღაპრის ტიპთა ახალი საერთაშორისო კატალოგი (*The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki 2004) შევსებული გამოცემა ანტი აარნეს მიერ დაწყებული (Aarne, A., *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki 1910) და შემდგომ სტიტ თომპსონის მიერ გავრცობილი „ზღაპართა ტიპების საძიებლისა“ (Aarne, A., Thompson, St., *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Second Revision*, Helsinki 1961). ბოლო გამოცემაში შესწორებულია ნაკლოვანებები, რაც წინა საძიებლებს ახლდა თან და ამავე დროს არ არის შეცვლილი ტრადიციული პრინციპები სიუჟეტთა ტიპების აღწერისათვის.

ერთი სიუჟეტური ტიპის, როგორც დასრულებული მოქმედების ან ერთი სიუჟეტური მოტივის, როგორც უმცირესი თხრობითი ერთეულის განსაზღვრება შეიძლება ყოველთვის ზუსტი არ იყოს, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი ის არის, რომ კატალოგი საინტეგრაციო ბაზის ქმნის სხვადასხვა ეთნიკური, დროითი და ჟანრობრივი ჯგუფების ფუნქციონალურად და ფორმალურად განსხვავებული მოთხრობებისა.

მოტივს საფუძველად უდევს დინამიკა, რადგან ის სხვა მოტივთა ელემენტებთან კომბინირებადია. აქედან გამომდინარე, მოტივები ელემენტარულ საშენ მასალას ქმნიან მოთხრობისათვის. მკვეთრი საზღვარი მოტივსა და ტიპს შორის არ არსებობს: საზღვარი გარდამავალია. ეს შესაძლებლობას იძლევა, ერთი მხრივ შინაარსებსა და თემებს შორის მოხდეს დიფერენციაცია, მეორე მხრივ კი გათვალისწინებულ იქნეს ფორმა და ფუნქცია, როგორც არსებითი ელემენტი ჟანრის კონსტრუქციისათვის.

ჟანრთა დანვრილებითი განმარტებები შესაძლებლობას იძლევა მსგავსი თემები და სიუჟეტები საბოლოოდ იქნას აღწერილი. თუმცა მათ შეიძლება განსხვავებული ფუნქციები ჰქონდეთ თავისი წარმოშობისა და არსებობის ისტორიის მანძილზე. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ამით მულტიკულტურული ჰომოგენურობა დადგინდეს. აარნე-

თომპსონ-უთერის კატალოგი არის ბიბლიოგრაფიული ცნობარი ფოლკლორული ჟანრების მრავალფეროვნების შესახებ.

კატალოგი ტიპებად ჰყოფს და აღწუსხავს სხვადასხვა დროისა და ეთნიკური წარმომობის სიუჟეტებს, წარმოადგენს მათ ტექსტებისა და ლიტერატურის მითითებით და ამზადებს შემდგომი კვლევისათვის. პარადოქსად რჩება: ტიპების აღწერილობები მოიცავს სხვადასხვა და ცვალებად სტრუქტურულ ელემენტებს, მაგრამ ამით არ ხდება განმარტება ამ ელემენტთა და მოტივთა ფუნქციებისა, რაც ისევ და ისევ სვამს საკითხს კონტექსტის შესახებ (ტიქსტების ასაკი, გადმოცემის ტრადიცია და გავრცელება).

„ზეპირსიტყვიერებასა და მნიგნობრობას შორის კონტრასტის კვლევა დაუსრულებელი საქმეა“, წერს ვალტერ ონგი თავის მონოგრაფიაში „ზეპირსიტყვიერება და მნიგნობრობა“ (ონგი 2002: 153). პოლ ზუმტორი შეუძლებლად მიიჩნევს ზეპირსიტყვიერების ნიმუშების მხოლოდ ზეპირი გზით შექმნასა და გავრცელებას. მას მაგალითად ვეროპული და ჩრდილოეთ ამერიკული ტექსტები მოჰყავს, რომელთა ლიტერატურული წარმომობა დადასტურებულია და მათი გადმოცემა როგორც წერილობით, ისე ზეპირი გზით მიმდინარეობს (ზუმტორი 1989: 23)

აქვე ისმის კითხვა, რა შეიძლება ეწოდოს ლიტერატურული ნაწარმოების იმ ვერსიებს, რომელიც ხალხში ვრცელდება? და პირიქით, რამდენი ლექსი, ლიტერატურული ზღაპარია ნასესხები ხალხური ტრადიციიდან? „ლიტერატურული“ და „არალიტერატურული“ ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული.

### **ზეპირსიტყვიერება როგორც „ჩაძირული კულტურა“**

XX საუკუნის დასაწყისში გამოითქვა მოსაზრება, რომ ხალხში გავრცელებული სიმღერები უმეტესწილად „ხელოვნური ხალხური სიმღერები“ იყო. ამის საფუძველზე წარმოიშვა ჰანს ნაუმანის „ორი ფენის თეორია“: ხალხური სიბრძნე საზოგადოების ზედა ფენაში შეიქმნა და მთელი ხალხური შემოქმედება მხოლოდ და მხოლოდ „ჩაძირული კულტურა“ (ნაუმანი 1922: 5). ნაუმანი თვით იმ სიმღერებსაც კი, რომელთა დაბალ ფენებში წარმომობა ეჭვს არ იწვევდა, ჰოხკულტურის სტილის მიბაძვად მიიჩნევდა: „რაც ამა თუ იმ ხალხის ღმერთების სახეებში ცოცხლობს, ყოველთვის არის ფორმირება იმისა, რაც ნაციონალურმა სულმა შექმნა, იქნებოდა ეს სასულიერო პირი თუ ხელოვანი, პოეტი თუ წინასწარმეტყველი. რა არის იმაზე უფრო გერმანული, ვიდრე დიურერი, ან იმაზე უფრო ბერძნული, ვიდრე ჰომეროსი, ან, ჩვენ თემას რაც შეეხება: უფრო გერმანიკული, ვიდრე ედა? ხალხურობა (Volkstum), როგორც ჩვენ მას დღეს სიღრმისეულად ვაცნობიერებთ, არ არის ქვედა ფენის უპირატესობა“ (ნაუმანი 1934: 10).

ამ თეორიით, ხალხის მეხსიერებას შეუძლია შეასრულოს გარკვეული ფუნქცია შენახვისა, რაც ფაქტიურად ფოლკლორის არსს შეადგენს. მაგრამ ის სრულიად უძლეურია შექმნას რაიმე. ნაუმანის მიხედვით, ჰოხკულტურა განტოტებას პოულობს პრიმიტიულ საზოგადოებაში, სახეზეა ცირკულაცია, რომელშიც ქვემოდან

ზემოთ მოძრაობაც საყურადღებოა. დაბოლოს, არსებობს პრიმიტიული საზოგადოების შემოქმედებაც, რომელიც დიფერენცირებულად არის განლაგებული ცალკეულ კულტურებში. ეს განსხვავება ნაუმანს თქმულებისა და ზლაპრის მაგალითზე აქვს ნაჩვენები. თქმულება „უფრო პრიმიტიულია“, ის არ მოდის „მაღალი კულტურის“ რომელიმე ინსტანციიდან. ზლაპარშიც არსებობს „პრიმიტიული საზოგადოების შემოქმედება“, სახელდობრ, ზლაპრის მოტივები, რომლებიც მსგავსი აზროვნებიდან, რწმენიდან, წეს-ჩვეულებიდან, სიზმრიდან, ფანტაზიიდან და პრიმიტიული ცხოვრების ბუნებრივი მდგომარეობიდან წარმოიშვება. ამ მოსაზრებით ნაუმანი უპირისპირდება ზლაპრისა და თქმულების მითოლოგიურ თეორიას. ნაუმანი მიიჩნევს, რომ ხალხური გადმოცემა და მისი მოტივები მითოსის ნამსხვრევი კი არ არის, არამედ მითოსი უფრო პრიმიტიული შეთავაზებაა თქმულებისა და ზლაპრის მოტივებისთვის.

„ჩაძირული კულტურული განძის“ ცნებამ უდიდესი გავლენა მოახდინა XX საუკუნის 20-30-იანი წლების გერმანულ და ავსტრიულ ფოლკლორისტულ კვლევებზე. ნაუმანის თეზა გადაიქცა ელიტარულ „დიდებულთა თეორიად“ (Herrenmentheorie). ნაუმანის „ხალხურობა“ მომდინარეობს დემოკრატიიდან და მიდის განათლებული არისტოკრატიის და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის აღიარებამდე, რომელსაც ხელში კულტურის განვითარების სადავეები უჭირავს: „ყველა განათლებული ადამიანი შეიძლება არ იყოს ხალხური ძალის (völkische Urkraft) მქონე და არ ქმნიდეს ტრადიციულს, მაგრამ ძველი პოეტები სწორედ ამ ხალხური ძალით არიან სავსე. სწორედ ისინი არიან მისი სხეულის ნაწილები, განძიცა და მცველებიც. ედაზე არ შეიძლება ითქვას: ცარიელი პოეზია და არა რელიგია! [...] სისხლბორცეული და ორგანული პოეტური ნაწარმოები როგორც ედაა, ყველა შემთხვევაში ეროვნული სულის გამოხატულებაა. პოეტის „გამონაგონს“ მანამდე არა აქვს წონა, სანამ გამონაგონი სისხლიდან და ხორციდან არ წამოვა, სანამ პოეტი ხალხურობის (Volkstums) ხმა, მატარებელი და წინამძღოლი არ გახდება. ამის შემდეგ ხდება ჩვენთვის მათი ქმნილებები ძვირფასი როგორც ჭეშმარიტი წყაროდან მომდინარე“ (ნაუმანი 1934: 10-11).

„პრიმიტიულის“ ნაუმანისეული გააზრება ემიჯნება არქეტიპის ცნებას. პრიმიტიულს ერთის მხრივ „ბავშვური სისადავე“ მიეწერება, მეორეს მხრივ კი დომინირებული სოციალური ფენისადმი პატივისცემას ადასტურებს.<sup>1</sup> ნაუმანის ყველაზე აქტიური კრიტიკა მარქსისტულად განწყობილი ფოლკლორისტიკის მხრიდან დაიწყო (შტრობახი 1973: 45-91). საზოგადოდ, ევროპულ მეცნიერთა ნარკვევებში ჰანს ნაუმანი გაუკრიტიკებლად არ მოიხსენიება (იხ. ემერიხი 1971, ბაუზინგერი 1987). ნაუმანის თეორია ისეთ ელემენტებს შეიცავდა, რაც საშუალებას იძლეოდა მბრძანებლობისა და წინამძღოლობის მოთხოვნილებების ლეგიტიმაციისთვის და, შესაბამისად, ახლად დაკანონებისთვის (ასიონი 1994: 44). იგი ნაციონალ-სოციალისტების ერთ-

1 კულტურული განვითარების ნაუმანისეული გააზრება იდეალისტურ საფუძვლებს ემყარება: „ყოველივე ხალხური (volkstümliche), როგორი ლამაზი და ახლობელიც არ უნდა იყოს, განეკუთვნება დამარცხებულს (überwunden) და ჩაძირულს (versunken); მაგრამ პრიმიტიული საზოგადოების კულტურის საგანძურიდან მოდის საოცრად ახალი (köstlich-frische), ბუნებრივად ახალგაზრდა, მარადმზარდი ძალა. სული მასაზე მაღლა დგას და საზოგადოებასთან წინააღმდეგობაში წარმატებას აღწევს მხოლოდ პიროვნულობა, სინდისი და სული, რომლებიც ზედა ფენის პროდუქტია და მათაც ზედა ფენად აქცევენ. პიროვნული წარმოადგენს ზედა ფენის არსებას, მაგრამ მისი ფესვები უეჭველად პრიმიტიულ საზოგადოებაში ძევს, რომლებიც მისი მარადიული, ღრმა და ძლიერი საყრდენია“ (ნაუმანი 1922: 6).

ერთი ფავორიტი მეცნიერი იყო, მაგრამ მოგვიანებით მის წიგნებს განადგურების განაჩენი გამოუტანეს.

ნაუმანის თეორიის თანახმად, კულტურული განვითარების მამოძრავებელ ძალებს მხოლოდ პიროვნულობა, სინდისი და სული წარმოადგენენ. სამეცნიერო წრეებში აღიარებულია, რომ ნაუმანის თეორია ისტორიულ-დიალექტიკურად მცდარია, მაგრამ ამავე დროს მისი საწყისი არსებითია და მის საფუძველზე წარმოიშვება თეზა, რომ ხალხური საუნჯე ე.წ. ზედა ფენაშია შექმნილი. ამას შედეგად მოჰყვება წარმოდგენა კულტურულ ურთიერთობაზე გაბატონებულ კლასებსა და დაქვემდებარებულ კლასებსა და ფენებს შორის. თუ როგორია ეს ურთიერთობა და რა როლს თამაშობს ის კლასთა დაპირისპირებაში, მნიშვნელოვანი კითხვებია.

ნაუმანმა თავისი თეორიით ხალხური გადმოცემა ფოლკლორიდან გათიშა – ფაქტობრივად ამოაგდო ტრადიციულობის კონტექსტიდან. სამაგიეროდ, მისივე თეორიამ გზა გაკვალა ზღაპრისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების შესწავლისათვის.

ფოლკლორი მჭიდროდ უკავშირდება „კოლექტიური არაცნობიერის“, „კოლექტიური მეხსიერების“ ცნებებს. თუ ჩვენ „ჩაძირული კულტურის“ თეორიიდან ამოვალთ, ფოლკლორი და ტრადიცია ერთმანეთისგან მკვეთრად გაიმიჯნება. რენე გენონი სწორედ ფოლკლორს მიიჩნევს ტრადიციების გადაგვარებული მდგომარეობის ამსახველად, მაგრამ, ამასთანავე იმ ერთადერთ საშუალებად, რომლის წყალობითაც შესაძლებელი ხდება რაიმეს გადარჩენა: „თავად ცნება ფოლკლორისა (Folk-Lore), როგორც ეს ჩვეულებრივ ესმით, დამყარებულია საფუძველშივე მცდარ წარმოდგენაზე, თითქოს არსებობდეს „ხალხური ქმნილებანი“, ხალხის მასების სპონტანური ნაწარმოებნი. ადვილი შესამჩნევია მჭიდრო კავშირი ამგვარი თვალსაზრისისა „დემოკრატიულ“ შეხედულებებთან. ნამდვილად კი, როგორც სწორად არის ერთგან აღნიშნული, „ღრმა ინტერესი ხალხურად წოდებულ ყველა ტრადიციისადმი გამონვეულია სწორედ იმ ფაქტით, რომ ეს ტრადიციები ხალხური არ არის თავისი წარმოშობით“. ჩვენი მხრივ ამ ნათქვამს დავუმატებთ, რომ ტრადიციული ელემენტები ამ სიტყვის ყველაზე მარტივ აზრით, თუნდაც დამახინჯებულად, დაკნინებულად და დაქუცმაცებულად მოღწეულნი, და ყველაფერი, რასაც რეალური სიმბოლური ღირებულება აქვს, საკმაოდ შორს არის არათუ ხალხური წარმოშობისგან, არამედ ადამიანური წარმოშობისაც კი არ არის. ხალხური შეიძლება იყოს მხოლოდ და მხოლოდ ფაქტი შემონახვისა, როცა ლაპარაკია გამქრალი ტრადიციული ფორმების ელემენტებზე“ (გენონი 1997: 138-139).

რენე გენონის აზრით, ტერმინი „ფოლკლორი“ ძალიან ახლოს დგას „პაგანიზმთან“. ხალხი ინახავს ძველი ტრადიციების ნაშთებს, რომლებიც ხშირად პრეისტორიიდან მომდინარეობს. ფოლკლორი ამ საქმეში ასრულებს გარკვეული კოლექტიური მეხსიერების ფუნქციას, რომლის შინაარსი სრულიად სხვა მხრიდან არის შემოსული. გენონი ამ შინაარსში ხედავს ეზოთერული სფეროს მონაცემთა მნიშვნელოვან ერთობლიობას, ანუ იმას, რაც ყველაზე ნაკლებად არის ხალხური თავისი არსით:

„როდესაც რომელიმე ტრადიციული ფორმა გაქრობამდეა მისული, ამ ტრადიციის უკანასკნელი წარმომადგენლები ნებაყოფლობით მიანდობენ კოლექტიურ

მეხსიერებას იმას, რაც სხვაგვარად უკვალოდ გაქრებოდა. ეს არის ერთადერთი საშუალება იმის გადასარჩენად, რასაც რაღაც სახით მაინც შეუძლია არსებობის განგრძობა. ამასთანავე, ხალხის ბუნებრივი მიუმხვედრობა საკმარისი გარანტიაა იმისა, რომ მინაბარები ეზოთერული შინაარსისგან არ გაიძარცვოს და დარჩეს წარსულის ერთგვარ მონომობად იმათთვის, ვისაც სხვა რანგში შეეძლება მისი გაცემა“ (გენონი 1997: 139).

„ჩაძირული კულტურის“ თეორია, თუ მას კვლევის შესაბამის სფეროებში გამოვ-იყენებთ, მნიშვნელოვან მეთოდოლოგიურ საფუძველს შეიძლება წარმოადგენდეს, განსაკუთრებით, თუ კვლევა ლიტერატურიდან ზეპირსიტყვიერებაში გადასულ ნაწარმოებებს შეეხება. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რაც არ უნდა მართებული ჩანდეს „ჩაძირული კულტურის“ ცნება, თუკი ფოლკლორის ჟანრული თავისებურე-ბები არ იქნა გათვალისწინებული, კვლევა ცალმხრივ და დიდი ალბათობით, მცდარ შედეგებამდე მივა.

ლიტერატურულ სიუჟეტთა, კერძოდ, ნათარგმნი ლიტერატურის, გავრცელება ზეპირ თხრობით ტრადიციაში თავის მხრივ აკულტურაციის ნიშნებსაც შეიცავს, რამდენადაც ლიტერატურისა და ფოლკლორის ურთიერთმიმართება კულტურული ღირებულებების ცვლილებების საერთო პროცესის ნაწილია.

## აკულტურაცია და დიფუზია

ტერმინი „აკულტურაცია“ კულტურულ ანთროპოლოგიაში გამოყენებულია როგორც სინონიმი დიფუზიისა, კულტურული კონტაქტისა, კულტურული ცვლილებებისა, ადაპტაციისა, ასიმილაციისა.<sup>1</sup> მე-20 საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოყოლებული, აკულტურაცია განსაკუთრებული შესწავლის საგნად იქცა და ეს ცნება ფართოდ დაინერგა ინტერდისციპლინურ კვლევებში.

აკულტურაცია მოიცავს განსხვავებული კულტურის წარმომადგენელ ინდივიდ-თა ხანგრძლივ უშუალო კონტაქტს, რომლის დროსაც საბოლოოდ ერთ-ერთი ან ორივე ჯგუფის უძველესი კულტურული მემკვიდრეობის ცვლილება ხდება (რედფილ-დი 1936: 149). აკულტურაციის ცნებას სხვადასხვა კონტექსტი შეიძლება ჰქონდეს. აკულტურაცია შეიძლება ნიშნავდეს ადგილობრივ მოსახლეობაში შემოსული კულ-ტურის გავრცელებას (მაგალითად, ამერიკის კონტინენტზე), და ასევე მოიცავდეს ინტერეთნიკურობას და კულტურულ ურთიერთობას პოლიეთნიკურ თანამედროვე ერებში.

დიფუზია (ლათ. diffundere, გავრცელება) აღნიშნავს კულტურის ელემენტთა გავ-რცელებას სესხების ან ხეტიალის გზით ერთი რეგიონიდან მეორეში ან ერთი რე-გიონის შიგნით ერთი ჯგუფიდან მეორეში. ეს ცნება პირველად ედვარდ ტაილორმა

1 თავდაპირველად აკულტურაცია ნიშნავდა კულტურის სესხებას. მოგვიანებით, ამერიკელი ანთროპო-ლოგები ამ ცნებით აღნიშნავდნენ ევროპელი ემიგრანტების გავლენას ამერიკის ძირძველ მოსახლეობაზე. გერმანელი და ავსტრიელი ეთნოლოგები, რომელთა კვლევაც მიმართული იყო კულტურის ელემენტების დიფუზიასა და წარსულში კულტურული ნასესხობების რეკონსტრუქციაზე, სიტყვა აკულტურაციას იყე-ნებდნენ „კულტურული მსგავსების“ მნიშვნელობით.

შემოიტანა თავის ნაშრომში „პირველყოფილი კულტურა“ (ტაილორი 1871). დიფუზია იყო ევოლუციის იდეის ალტერნატივა. ის განმარტების როლს ასრულებდა კულტურული ნიშნების გავრცელებისათვის: მონოგენეზი და დიფუზია საპირისპიროდ პოლიგენეზისა და ევოლუციისა.

ფოლკლორისტიკაში დიდი ხანია დამტკიცებულია, რომ ზღაპრის შესწავლას მნიშვნელოვანი წვლილი შეუძლია შეიტანოს აკულტურაციის კვლევაში. რადგანაც ზღაპარში განსხვავდება კომპონენტები – ფიგურები, მოტივები და სიუჟეტი, და რადგანაც ხალხის ლიტერატურული საუნჯე თავისი ყოფის საფუძველს აჩვენებს, ეს კულტურული ასპექტები ზუსტ ინსტრუმენტს წარმოადგენენ, რომ კულტურული ცვლილებების პროცესი შევისწავლოთ. ფოლკლორისტების მიერ აკულტურაციის კონცეპტი სასარგებლო ინსტრუმენტად შეიძლება იქნას გამოყენებული, რათა ლიტერატურული კალეიდოსკოპის მოქმედების რაგვარობა შეიცნოს და გაიგოს, თუ საიდან მომდინარეობს ვარიაციათა ასეთი რაოდენობა (დეგი 1977: 234-239).

ფოლკლორისტიკაში გეოგრაფიულ-ისტორიული მეთოდი თავისი ბუნებით დიფუზიონისტურია.<sup>1</sup> ცნება „დიფუზია“ ხშირ შემთხვევაში გამოიყენება იმ მნიშვნელობით, რომ კულტურის ელემენტები მოძრაობენ საზოგადოებებსა და კულტურებს შორის. ფინელი ფოლკლორისტი იუჰა პენტიტიენენი უპირატესობას ანიჭებს ტერმინს „ტრადიციათა გაცვლა“ (traditional exchange), როცა საქმე გადმოცემების გავრცელებას ეხება საზოგადოების შიგნით, რადგან ეს გამოთქმა „ტრადიციათა გაცვლა“ პროცესის ურთიერთობითი დინამიკისთვის უფრო შესაფერისია (პენტიტიენენი 1981: 665-670).

გეოგრაფიულ-ისტორიული მეთოდით დამუშავებული ზღაპრის ტიპთა მონოგრაფიები შეესაბამებოდა დიფუზიონისტური აკულტურაციის კონცეპტს. „კულტურული წრის“ თეორიის მნიშვნელობით სტით თომპსონმა ევრაზიული ზღაპრის რეგიონები აღწერა და ზღაპრებს მიჰყვა მათი ცვლილებების კვალზე ინდონეზიაში, აფრიკასა და ჩრდილოამერიკაში. მისი მოტივთა საერთაშორისო საძიებელი ამის თვალსაჩინო დადასტურებაა. თომპსონის ხალხური ლიტერატურის მოტივთა საძიებელი შეიცავს თხრობით ელემენტთა კლასიფიკაციას ზღაპრებში, ბალადებში, მითებში, იგავ-არაკებში, შუა საუკუნეების რომანებში, ექსემპლარში, ფაბლიოებსა და ლეგენდებში (თომპსონი 1975). რიჩარდ დორსონმა პირიქით, ერთმანეთისგან განასხვავა დიფუზია ანუ ცალკეულ მოთხრობათა ხეტიალი, და აკულტურაცია, როცა არა მოთხრობები, არამედ ხალხთა ჯგუფები მოგზაურობენ თავიანთი თხრობითი საუნჯით (დორსონი 1974: 466). დორსონის ნაშრომები ამერიკის კონტინენტის ფოლკლორს ეხება, მისი თეორია ემიგრანტების ზეპირსიტყვიერებასთან მიმართებაში მართებულია, მაგრამ ევროპისა და აღმოსავლეთის ფოლკლორის კონტექსტში მისი მეთოდი არ არის შესაფერისი.

აკულტურაცია არსებითად ზღაპრის ორი მიმართულებით შესწავლით ვლინდება: 1) ცალკეულ ზღაპართა ცვლილებაზე დაკვირვება ეთნიკური გავლენის შედეგად; 2) ჯგუფების თხრობითი რეპერტუარის ანალიზი სპეციფიკურ ეთნიკურ და

<sup>1</sup> ამ მეთოდის პიონერად კარლ კრონი (1935-1888) შეიძლება მივიჩნიოთ, გეოგრაფიულ-ისტორიული სკოლის ფუძემდებელი ფოლკლორისტიკაში.

სოციალურ კავშირში. ორივე მიმართულებას შეუძლია აკულტურაციის პროცესის მნიშვნელოვანი ელემენტების გამომჟღავნება.

ფოლკლორისტიკა დღევანდელ დღეს ცდილობს გათავისუფლდეს რომელიმე ერთ თეორეტიკულ საფუძვლებზე დამყარებული კვლევისგან და კულტურული მოვლენები განვითარების ყველა სფეროში თავისი ფუნქციებით შეისწავლოს, იმ სახით, რაც მათ აქვთ კულტურასთან დამოკიდებულ სისტემაში და რომელშიც ისინი ერთმანეთის გვერდით არსებობენ.

ლიტერატურულ და ფოლკლორულ სიუჟეტთა ურთიერთმიმართების ფილოლოგიური და ეთნოლოგიური მეთოდები პარალელურად გამოიყენება. ეპიკური გმირების თავგადასავლის გაზღაპრებული ვარიანტების შესწავლისას ყურადღება უნდა მივაქციოთ ინტერტექსტუალურ ასპექტებს.

### **ინტერტექსტუალობა და ფოლკლორი**

სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში ინტერტექსტუალობა ფართო გაგებით მოიცავს ერთი ლიტერატურული ტექსტის მეორე ლიტერატურულ ან არალიტერატურულ (პრე-)ტექსტთან ყოველგვარი დამოკიდებულების საკითხს. ინტერტექსტუალობა უმთავრესად ვინრო მნიშვნელობით გამოიყენება და მონათესავე ცნება „იმიტაციას“ უპირისპირდება, რომელიც ანტიკურ, შუასაუკუნეებისა და ახალი დროის პოეტიკაში ცენტრალურ პოზიციას იკავებს.

„იმიტაციის“ ავტორი აღიარებს პრეტექსტის არსებობას, რომელსაც ბაძავს, ანდა გაპაექრებას ცდილობს. ყველა შემთხვევაში პრეტექსტისა და მომდევნო ტექსტის შედარებითობა აბსოლუტურად დაკანონებული პოეტოლოგიური ნორმებით განიხილება. გადმოცემული კანონი მაგალითის როლს ასრულებს, მომდევნო ტექსტის განსჯის მიზანი კი ავტორის პიროვნებაზეა დამოკიდებული, რომლის განათლება და ოსტატობა მისივე ტექსტში ვლინდება.

ინტერტექსტუალობა, პირიქით, ხაზს უსვამს ორიგინალურ მიდგომას ახალი ტექსტისა ტრადიციასთან. კანონიკურ ნაწარმოებებს აღარ უჭირავთ სხვა პრეტექსტებზე უფრო პრივილეგირებული როლი და დამოკიდებული არიან უფრო ტექსტზე, ვიდრე ავტორის პიროვნებაზე.<sup>1</sup>

ლიტერატურული ტექსტები გამოყენებული იყო პაროდებში, ადაპტაციებში, ტრავესტებში, ციტატებსა და სიტყვათა თამაშში. ყველა ამ სახეს ინტერტექსტუალობის „წინაპრებს“ უწოდებენ. ყოველ მათგანში ინტერტექსტუალობის განსაზღვრული სახეობები დომინირებენ, რომლებშიც ტექსტი ღია, მკითხველისთვის ცნობილ სათამაშო სივრცეს წარმოადგენს ინტერტექსტუალური ურთიერთობისა

1 მიხაილ ბახტინი თავისი „დიאלოგის თეორიით“ ინტერტექსტუალობის თეორიის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი გახდა, რომელმაც 60-იანი წლების ბოლოდან მოყოლებული დიდი გავლენა მოახდინა ლიტერატურათმცოდნეებზე (ბახტინი 2010). იულია კრისტევას მიერ შემოღებულმა ტერმინმა „ინტერტექსტუალობამ“ – ბახტინის „დიאלოგის“ სხვაგვარმა ფორმულირებამ პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიათა სივრცეში გადაინაცვლა. ინტერტექსტუალობა აქ ტექსტების ზოგადი ნიშანია. კრისტევას მიხედვით, ყოველი ტექსტი ციტატებისგან აიგება მოზაიკის მსგავსად, ყოველი ტექსტი სხვა ტექსტის აბსორბცია (შთანთქმა) და ტრანსფორმაციაა (მარტინესი 1997: 152).



და ასოციაციებისთვის, განსაკუთრებით ლიტერატურული მოდერნისა და პოსტ-მოდერნის ტექსტებში (მარტინესი 1997: 150-153).

რადგანაც ტექსტის ცნება ძალზე ფართოა და ლიტერატურა კულტურის ზოგადი ტექსტის ნაწილს შეადგენს, ინტერტექსტუალობა ისევე, როგორც ბახტინის დიალოგი ლიტერატურის სფეროთი არ შემოიფარგლება. ტექსტს როგორც პროდუქტიულ მექანიზმს თავისთავადობა მიენერება, რომელიც ავტორის ოსტატობას, ჩაკეტილი ნაწარმოების კონცეპტს და სუბიექტებს შორის დიალოგური კომუნიკაციის იდეას ერთმანეთისგან განაცალკევებს. ავტორი იქცევა დისკურსის გადაკვეთის პუნქტად, შექმნილი ნაწარმოები – ამბივალენტურ ტექსტად, ინტერსუბიექტივობა კი ინტერტექსტუალობად. ამ გაგებით ინტერტექსტუალობა დეკონსტრუქტივიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის ძირითადი ცნებაა.

ფოლკლორისტიკა, განსხვავებით ლიტერატურათმცოდნეობისგან, არ არის თეორიების შემქმნელი მეცნიერება, მაგრამ იყენებს თითქმის ყველა თეორიას, რაც კი შექმნილა ჰუმანიტარულ, სოციალურ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში. ინტერტექსტუალობასთან დაკავშირებით ჯერჯერობით არ არსებობს ფოლკლორისტიკის მიერ გაკეთებული იმგვარივე კლასიფიკაცია, როგორც მაგალითად ჟერარ ჟენეტის „ტრანსტექსტუალობის“ ხუთი ტიპი, მაგრამ განსხვავებანი ინტერტექსტუალურ ნიშნებს, ცალკეულ ტექსტურ მითითებებს და სისტემურ მითითებებს შორის ფოლკლორისტთა ნაშრომებშიც ვხვდებით.

აფროამერიკული ლიტერატურის უახლეს ანთროპოლოგიურ კვლევებში ტერმინი „ინტერტექსტუალური“ და „ტრანსნაციონალური“ ერთმანეთის სინონიმებია (ბონი 2018: 53-77).

ელი იასიფი XVI-XVIII საუკუნეებში ჩანერილ ებრაულ ზღაპრებს ინტერტექსტუალური მეთოდოლოგიით განიხილავს ნარკვევში „ინტერტექსტუალობა ფოლკლორში: წარმართული თემები ახალი ეპოქის ებრაულ ზღაპრებში“.

ეპიკური გმირების გაზღაპრებული ამბები, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ზღაპრის ჟანრში გადასული ეპიკური ისტორიები, თავისთავად ინტერტექსტუალური ნიშნებით ხასიათდება.

### **„როსტომიანის“ ინტერტექსტუალური ასპექტები**

მამა-შვილის ორთაბრძოლის სცენის ასახვა საერთაშორისო სიუჟეტებში გვხვდება, გეოგრაფიულად და ქრონოლოგიურად ურთიერთდამორებულ სივრცეებში. XX საუკუნის დასაწყისიდანვე ევროპელი მკვლევრები მამა-შვილის ორთაბრძოლის მოტივს საყოველთაოდ გავრცელებით ხსნიდნენ და მის სამშობლოდ ან ირანს მიიჩნევდნენ, ან საერთო ინდოევროპულ ძირებს უძებნიდნენ. მამა-შვილის ბრძოლის ამსახველი უძველესი ტექსტი ფიქსირებულია VIII საუკუნის არაბულ ისტორიულ თხზულებაში: მეომარი უცხოეთში მოგზაურობისას გაიცნობს ქალს, რომელიც მისგან დაორსულდება. მეომარი ქალს უტოვებს ბეჭედსა და ტანსაცმელს, რათა ამით შვილის ცნობა შეძლოს. მამა-შვილი ერთმანეთს ორთაბრძოლაში ხვდება და ვაჟი იღუ-

პება. ეს თქმულება არაბულ ზეპირსიტყვიერებაშიც არის ცნობილი და ისტორიული სახე აქვს (შპისი 1977: 685-718). ევროპაში პირველი წერილობითი ძეგლი მამისა და შვილის საბედისწერო შეხვედრაზე არის „სიმღერა ჰილდებრანდზე“ (IX ს.). მსგავსი მოტივის შემცველი თქმულებები ფიქსირებულია XIII-XV საუკუნეების ხელნაწერებში, ძველ ისლანდიურ საგებში, რუსულ ბილინებში (ჩესნატი 2010: 1348-1354).

ერთი-ერთი მნიშვნელოვანი მითოლოგიური მოტივი, რომელიც ქართულ ხალხურ „როსტომიანში“ გვხვდება, არის ლეგენდა მუსიკალური საკრავის წარმოშობაზე. რამდენიმე ვარიანტის მიხედვით, როსტომი შვილის გასაცოცხლებლად ჩადის ორმოში შვილთან ერთად ხანგრძლივი დროით. ამ ხნის მანძილზე გაეზრდება წვერი, ამას სიმებად გააბამს შვილის მკლავზე, გააკეთებს ჭიანურს და თავის უბედურებას დასტირის. სვანური ვარიანტის მიხედვით, როსტომმა შვილის სხეულზე გააბა საკუთარი წვერი, თავიდან საკრავის კორპუსი გააკეთა, ძვლებიდან ტარი, გვერდის ძვლებიდან ხემი. ეთნოლოგ მანანა შილაკაძის კვლევის თანახმად, ის ფაქტი, რომ საკრავის გაკეთების მოტივი არ გვხვდება არც ლიტერატურულ წყაროში, ხალხური ეპოსის არც ყველა ვარიანტში, გვაფიქრებინებს, რომ საკრავის წარმოშობის შესახებ გადმოცემა „როსტომიანისგან“ დამოუკიდებლად არსებობდა და რომ იგი მოგვიანებით შეერწყა „როსტომიანს“ (შილაკაძე 2007: 249).

„შაჰ-ნამესა“ და ხალხური ზღაპრების საერთო მოტივებზე ჯერ კიდევ ალექსანდრე ხახანაშვილმა მიუთითა ერთ-ერთ წერილში, რომელიც ეხებოდა საზღაპრო მოტივს – ქმარი ცოლის ქორწილში: „ეს საერთაშორისო გავრცელების სიუჟეტია. ამ მოთხრობებისა და სიმღერების შესწავლას ლიტერატურის ისტორიკოსისა და ეთნოგრაფისათვის ფართო სურათს შლის ხალხთა ლიტერატურულ ურთიერთობათა სურათისთვის, ნათელს ხდის მნიშვნობრული ლიტერატურისა და ხალხური სიტყვიერების ურთიერთგავლენას. ბეჭდით ამოცნობა – გავრცელებული საზღაპრო სიუჟეტია არა მხოლოდ რუსულ (ბილინა დობრინია ნიკიტინზე), მალორუსულ, ბოშათა, ინგლისურ და სხვათა ფოლკლორში, ასევე ცნობილი მოტივია ქართულ ლიტერატურაში. სუმცოვის სტატიის შესავსებად მკითხველს შევახსენებთ პოემა „ბეჟანიანს“, „როსტომიანის“ („შაჰ-ნამეს“ ქართული თარგმანი, XVII ს.) გავრცობილ ვარიანტს, რომელშიც როსტომი დატყვევებულ ბეჟანს ნეკა თითის ბეჭედს შეუგზავნის და ამ საშუალებით ატყობინებს, რომ მის დასახსნელად სახელოვანი გმირი ჩამოვიდა“ (ხახანოვი 1894).

როსტომი იმდენად პოპულარული გმირია ქართულ ხალხურ გადმოცემებში, რომ არა მარტო „როსტომიანში“, იმ ხალხურ ტექსტებშიც კი ჩნდება, რომლებიც სხვა ლიტერატურული წყაროდან მომდინარეობენ: როსტომი მთავარ პერსონაჟად ჩნდება „ვეფხისტყაოსნის“ ხალხურ ვერსიებშიც კი.

საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში დაცულია 1936 წლის ჩანაწერი (ზ/8 2616), რომელშიც სიუჟეტს ასეთი სახე აქვს: პირველ ნაწილში მოთხრობილია როსტომის და მისი ვაჟის ორთაბრძოლის ამბავი, ზურაბის სიკვდილი და ველად გაჭრა. შემდეგ მოხეტიალე როსტომი შემთხვევით ნაანყდება ტარიელს და

აქედან იწყება უკვე ტარიელის თავგადასავალი, რომელშიც როსტომი ავთანდილობას უწევს მას.<sup>1</sup>

ტარიელისა და როსტომის შეხვედრა ზღაპარში იშვიათი მოვლენა არ არის ქართულ ზეპირ თხრობით ტრადიციაში. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორულ არქივში ინახება პეტრე უმიკაშვილის მიერ 1871 წელს ჩანერილი არასრული სახით შემორჩენილი ტექსტი (ID 19593, ფაუგ002.), რომელშიც როსტომი, ტარიელი და ამირანი ერთმანეთს უამბობენ საკვირველ ამბებს.

მსგავსი შინაარსის ტექსტი, კომპოზიციურად უფრო შეკრული, დაცულია საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში (1/2370), ფიქსირებულია 1937 წელს. ზღაპარში მოთხრობილია, თუ როგორ დაძმობდნენ ამირანი, როსტომი და ტარიელი. გმირები დასხდნენ და ამბების მოყოლა დაიწყეს, ვის უფრო უცნაური რამ გადახდენოდა თავს. როსტომის ნაამბობიდან ვიგებთ, რომ ერთხელ ერთი უზარმაზარი კაცის ჩონჩხს ნააწყდა, რომლის გაცოცხლებაც ღმერთს შესთხოვა და ჩონჩხიც გაცოცხლდა. გოლიათმა როსტომს პურის გატეხა სთხოვა. პურიდან სისხლი წამოვიდა. მერე გოლიათმა როსტომს თავისი პური აჩვენა, რომლიდანაც რძე გადმოდიოდა და უთხრა: ხედავ, ჩემს დროს რძის პურის ჭამა ყოფილა და შენს დროს კი სისხლის, აღარ ღირებულა ახლა სიცოცხლე და გთხოვ, როგორც ვიყავ, ისეთადვე გადამაქციეო. როსტომმა ილოცა და გოლიათი ისევე ჩონჩხად იქცა.<sup>2</sup> ტარიელი ჰყვება ამბავს, თუ როგორ გაათია ღამე თავისი ჯვრით გოლიათის თავის ქალაში. ამირანის თავგადასავალი კი ასეთია: სისხლისფერ მდინარეს სათავემდე აუყვია და მდინარე დევი დაინახა, რომელიც ნიკაპით შუბის წვერზე დაყრდნობილი მეორე დევს ელოდებოდა. ამირანმა მისგან შეიტყო, რომ დევების ორთაბრძოლის მიზეზი ღამაზი დევქალი იყო. მართლაც, ამირანი მომსწრე გახდა იმისა, თუ როგორ დახოცეს დევებმა ერთმანეთი. ამის შემდეგ ამირანმა დევქალთან გაათია ღამე. მეორე დღეს კი, როცა დევების დამარხვა დააპირა, მათ გვამებს ვერ მოერია. ქალმა კი ერთი ფეხის დაკვრით ჩაყარა დევები საფლავში.<sup>3</sup>

ამირანის მონათხრობი ამბავი „როსტომიანის“ საწყისი ეპიზოდის ვარიაციაა, ტარიელისა და როსტომის ამბები კი ახალი დამატებებს წარმოადგენენ, რომლებიც უცხოა ლიტერატურული ტექსტებისთვის.

„როსტომიანის“ გაზღაპრებულ ვარიანტს წარმოადგენს მეგრული ზღაპარი „ხრისტაგანი და ბელთაგანი გმირების არიკი“ (დანელია 1991: 57-65), რომელშიც ლიტერატურული პირველწყარო ადვილი ამოსაცნობია.

ყველა ზემოთმოყვანილ ტექსტში ლიტერატურ წარმომავლობასთან ერთად ზეპირ ტრადიციაში გავრცელებული საზღაპრო მოტივებიც გვხვდება.

1 ტექსტი ჩანერილია სოფ. მუკუზანში გიორგი ჩუგიაშვილისგან. ჩამწერის ვინაობა ფიქსირებული არ არის, თუმცა ცნობილია, რომ ეს საარქივო მასალები ვახტანგ კოტეტიშვილს ეკუთვნოდა, რომელიც 1936-37 წლებში ხალხური შემოქმედების სახლის (ამჟამად საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის) კონსულტანტი იყო.

2 საერთაშორისო სიუჟეტურ კატალოგში ეს მოტივი ნაწილობრივ შეესაბამება ზღაპრის ტიპს ATU1960 [დიდი ზომის ცხოველი ან ნივთი] (უთერი 2004).

3 ეს მოტივები სტით თომპსონის საერთაშორისო მოტივთა საძიებელში შემდეგ ნომრებს შეესაბამება: Mot.F531.1.0.1.1 [ღამაზი გოლიათი ქალი], Mot.F302.4 [კაცი იმორჩილებს ფერიას], Mot.F531.6.8.3.3 [გოლიათების შერკინება], Mot.F531 [უზარმაზარი ადამიანი] (თომპსონი 1975).

ხალხური ტრადიციით, როსტომს ეკუთვნის შემდეგი გამონათქვამები:

როსტომ სთქვა: ესე სოფელი კაცს ხელში გაუქანდება,  
ვინცა თქვა, ახლა მე დამრჩა, არც იმას გაუთავდება.

როსტომ სთქვა: მიწა გრილია, მტერსა არ უნდა რბილობა,  
კარგია ვაჟკაცისათვის ომშია გამოცდილობა.

როსტომ სთქვა: ერთი არა სჯობს ამ ჩემსა მოგონებასა,  
ერთხელ სჯობია სიკვდილი სულ მუდამ დაღონებასა.

(კოტეტიშვილი 1961: 225-226)

ეპიკური თქმულებების გაზღაპრებული ვერსიების მთხრობელებმა კარგად იციან „ვეფხისტყაოსანიცა“ და „შაჰნამეც“, და, სრულიად შესაძლებელია, არა მხოლოდ ხალხური, არამედ ლიტერატურული წყაროებიდანაც. ჩვენ ხელთ გვაქვს გადმოცემები, რომელთა მიზანიც ძირითადად დიდაქტიკას ემსახურება. მთხრობელი იყენებს სხვადასხვა წყაროს: შუა საუკუნეების ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, ეპიზოდებს როგორც ქართული, ისე ნათარგმნი თხზულებებიდან. ეს წყაროები მხოლოდ თხრობითი მასალა კი არ არის, არამედ მინიშნებები ტექსტის იდეურ მხარეზე.

ყოველ ახალ ვერსიაში შესაძლებელია ზღაპრის წინა ვერსიების ამოკითხვაც. როცა მთხრობელი მსმენელთა წინაშე ამბავს ჰყვება, ის ახალ ვარიაციას სთავაზობს და იმავდროულად ეყრდნობა ამბის ადრინდელ ვერსიას, ითვალისწინებს ძველ თხრობით ტრადიციას, რომელიც ყველასთვის ახლობელია. ამბის ყოველი ახალი ვერსია შეიცავს თხრობით სიუჟეტებსა და მოტივებს წინამორბედი ვერსიებიდან, შეაქვს რა ცვლილებები, რომლებიც თანამედროვეობასთან, გარემოსთან თუ იდეოლოგიასთან შესაბამისია. ეს უკვე ინტერტექსტუალური სისტემაა, რომელშიც ახალი ტექსტი ადრინდელ ტექსტუალურ ელემენტებსა და ახალ ელემენტებს შორის ურთიერთკავშირით იქმნება კონფლიქტისა და ადაპტაციის დინამიკაში.

#### **დამონებანი:**

**ასიონი ...1994:** Assion, P. und Reinhard S. “Von der Weimarer Republik ins „Dritte Reich“. Befunde zur Volkskunde der 1920er und 1930er Jahre.” *Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Herausgegeben von W. Jacobei, H. Lixfeld, O. Bockhorn. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 1994: 33-85.

**ბაუზინგერი 1987:** Hermann B. “Gesunkenes Kulturgut.” *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 5. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1987: 1214-1217.

**ბახტინი 2010:** Бахтин, М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Языки славянских культур, 2010.

**ბონი 2018:** Bone, M. *Where the New World Is: Literature about the U.S. South at Global Scales*. Athens: University of Georgia Press, 2018. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1pwt5p4>.

**გენონი 1997:** გენონი, რ. „ტრადიცია და არაცნობიერი“. *აფრა* 1(1997): 137-140.

**დანელია ... 1991:** დანელია კ., ცანავა ა. (რედ.). *მეგრული ტექსტები*, II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1991.

**დეგი 1977:** Dégh, L. “Akkulturation.” *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 1. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1977: 234-239.

**დორსონი 1974:** Dorson, R. M. “Diffusion and Acculturation of Folklore.” *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 15 (1974): 466.

**ემერიხი 1971:** Emmerich, W. *Zur Kritik der Volkstumsideologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

**ზუმტორი 1990:** Zumthor, P. *Einführung in die mündliche Dichtung*. Berlin: Akademie-Verlag, 1990.

**თომპსონი 1975:** Thompson, S. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Reprint ed. Bloomington: Indiana University Press, 1975.

**იასიფი 2009:** Yassif, E. “Intertextuality in Folklore: Pagan Themes in Jewish Folktales from the Early Modern Era.” *European Journal of Jewish Studies* 3(1), 2009: 57-80.

**კოტეტიშვილი 1961:** კოტეტიშვილი, ვ. *ხალხური პოეზია*. თბილისი: საბჭოთა მწერალი, 1961.

**მარი 1891:** მარი, ნ. „როსტომიანი. *ორიოდე სიტყვა შაჰ-ნამე-ს ქართული თარგმანის შესახებ*.“ ივერია 132-135 (1891).

**მარტინესი 1997:** Martínez, M. “Intertextualität.” *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Herausgegeben von H. Brunner, R. Moritz. Berlin: Schmidt, 1997: 150-153.

**მაცაბერიძე 1958:** მაცაბერიძე, ვ. „ქართული ხალხური როსტომიანი“. *ლიტერატურული ძიებანი* XI(1958): 418-445.

**ნაუმანი 1922:** Naumann, H. “Grundzüge der deutsche Volkskunde.” *Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens*, Bd. 181. Leipzig: Quelle & Meyer, 1922.

**ნაუმანი 1934:** Naumann, H. *Germanischer Schicksalsglaube*. Jena: Diederichs, 1934.

**ონგი 2002:** Ong, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London/New York: Routledge Taylor&Francis Group, 2002.

**პენტიტინენი 1981:** Penttinen, J. “Diffusion.” *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 3, Berlin/New York 1981: 665-670.

**რედფილდი ... 1936:** Redfield, R., Linton, R. and Melville J. H. “Memorandum on the Study of Acculturation.” *American Anthropologist* 38 (1936): 149-152.

**შილაკაძე 2007:** შილაკაძე, მ. *ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური თონოკულტურული ურთიერთობანი*. თბილისი: კავკასიური სახლი, 2007.

**შპისი 1977:** Spies, Otto. “Arabisch-islamische Erzählstoffe.” *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 1. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1977: S. 685-718.

**შტრობახი 1973:** Strohbach, H. “Positionen und Grenzen der ‚kritischen Volkskunde‘ in der BRD. Bemerkungen zu Wolfgang Emmerichs Faschismuskritik.” *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 16 (1973): 45-91.

**ჩესნუტი 2010:** Chesnutt, M. “Vater-Sohn-Motiv”. *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 13. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010: 1348-1354.

**ტაილორი 1871:** Tylor, E. B. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. Vol. 1, 2. London: Murray, 1871.

**უთერი 2004:** Uther, H.-J. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Part 1. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004.

**ხახანოვი 1894:** Хаканов, А. “Этнографическое обозрение”, XIX. Новое обозрение 3529 (1894).

*Elene GogiaShvili*  
(Georgia, Tbilisi)

## **Intertextual Aspects of Folklore: The Cycle of Tales on Rostom in Georgian Oral Narrative Traditions**

### **Summary**

**Key words:** folktale, epic, literature, oral tradition, motif.

In Georgian folklore, there are many examples of oral versions of the literary works: the adaptations of national literature as well as translated literature. The interaction between literacy and orality is one of the most difficult problems in the study of folklore, literary theory and medieval researches as well. This article is a part of the research project “Orient and Occident in Georgian Folktales: Oral and Literary Traditions”, supported by the Shota Rustaveli National Science Foundation, Georgia [FR 217488]. In the folktale study there are some important aspects to be considered, including intertextual aspects of the folktale.

From this point of view, the tale of Rostom is worthy of note. Georgian epic “Rostomiani” is a folkloric version of the Georgian translation of Ferdowsi’s poem “Shahnamah”. The motif about the fight between a father and his son represents the fight between two generations. This motif is very common in medieval literary and oral traditions. The father and the son face each other and prepare for the imminent battle. They met in the neither knowing the true name of his opponent. After a very long and heavy bout of wrestling, the father kills his son. In Europe and in the Middle East there are numerous literary and oral stories of the tragic encounter in battle between a son and his unrecognized father. This motif and its variants are well-known in all regions of Caucasus.

The motif of the father-son fight is one of the international motifs in Georgian folklore, which relatively could be called as “eternal recognized tale type”. However, Rostom’s intertextual links go quite far. In Georgian folklore, the figure of Rostom switches between the genres: legends, mythological tales, magic tales, didactic tales. Moreover, in Georgian oral narrative traditions, Rostom is an author of several philosophical aphorisms. Some of these aphorisms have literary origins, but some of them are folkloric.

For the clarification of methodological backgrounds, the intertextual nature of folklore is to define. Every folktale in a narrative tradition is a link, appearing in any number of versions. Even the famous scheme by Vladimir Propp bear the germs of intertextuality. The features indicated by the theory of intertextuality have already been there in different folk texts, but those features were not categorized as intertextuality then. Recent researches confirm that folklore can be said to be intertextual by definition. As Eli Yassif sees it, “the true importance of intertextuality lies in its contribution to the complexity of the text. The presence of secondary textual elements that are incorporated into the primary text but do not interfere with its ideological and aesthetic independence creates the powerful effect of multiple layers and meanings” (Yassif 2009: 71).

This article examines the archival material of the folkloric versions of the medieval epic, recorded in the late nineteenth to twentieth centuries in Georgia: the unpublished texts are found in the Folklore Archive of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature and in the Archive of the Folklore State Centre of Georgia.

These stories have folkloric origins, related with the motifs Mot.F531.1.0.1.1 [Beautiful giantess], Mot.F302.4 [Man obtains power over fairy mistress], Mot.F531.6.8.3.3. [Giants wrestle with each other], Mot.F531 [A person of enormous size] etc.

The narrators of fairy-tale-versions of the epic tales know these epics perfectly, possibly both literary and oral versions of *The Knight in the Panther's Skin* and *Shahname* too. The stories of the epic heroes with the fairy-tale elements could be regarded as intertextual. The purpose of these stories purpose are usually didactic. The storyteller uses the earlier sources – medieval literature, both national and translated. These sources are not only narrative materials, but they are references too, which can bring various meaning to his text. This is a an intertextual system in which a new text is created through the interaction between earlier textual and new elements.

---

# თეორიული კვლევა

---

კონსტანტინე ბრეგაძე

(საქართველო, თბილისი)

## ილია ჭავჭავაძე – განმანათლებელი და ევროპეისტი

(ნარკვევი ქართული ოქციდენტოცენტრიზმის ისტორიისათვის)

### შესავალი

საქართველოში ევროპული განმანათლებლობის, როგორც ემანსიპატორული და სეკულარული პარადიგმიც, თანმიმდევრული განვითარება, უპირველეს ყოვლისა, ილია ჭავჭავაძის (1837-1907) სახელს უნდა დაფუძვნიროთ, ვინაიდან სწორედ განმანათლებლურ ღირებულებებზე ორიენტაციაში ჭვრეტდა იგი, ერთი მხრივ, საქართველოს კოლონიური ყოფიდან გამოყვანის, მეორე მხრივ, საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების „ევროპული რადიუსით“ (ტ. ტაბიძე) განახლების შესაძლებლობას.

ამიტომაც, ილიასეული განმანათლებლური მოღვაწეობა იმთავითვე გულისხმობდა ერის ცნების სეკულარული გაგების დაფუძნებას და ეროვნული კონსოლიდაციისათვის ბრძოლას ერთიანი ეროვნული სახელმწიფოს, ე. წ. **Nationalstaat**-ის დაარსების მიზნით, რასაც, ერთი მხრივ, საფუძვლად დაედებოდა ევროპული კლასიკური ლიბერალიზმის იდეები – პარლამენტარიზმი, რესპუბლიკანიზმი, კონსტიტუციონალიზმი, მეორე მხრივ, განმანათლებლობის ნიაღშივე შემუშავებული კრიტიკული სული (კანტიანური ნაკადი) და აღმზრდელობითი მუშაობა. ბუნებრივია, რომ ახალი განმანათლებლური და აღმზრდელობითი საქმიანობის გასაშლელად ილია იმთავითვე დაეყრდნო ევროპულ განმანათლებლობაშივე აპრობირებულ საკომუნიკაციო არხებს – ერთი მხრივ, პუბლიცისტურ-კრიტიკულ შემოქმედებას (პრესას), მეორე მხრივ, მხატვრულ შემოქმედებას (ლიტერატურას).

### 1. მოძრაობის, შრომისა და კაცობის „კონცეპტები“

ილიას განმანათლებლურ პროგრამაში მნიშვნელოვანია *შრომისა* და *მოძრაობის* კონცეპტები, რაც უშუალოდ უკავშირდება *ბიურგერობის*, როგორც ახალი სოციალური კლასისა და ცნობიერების, საქართველოს მე-19 საუკუნის კოლონიურ ყოფაში ჩამოყალიბებისა და განვითარების აუცილებლობას: ილიას მიხედვით, „ახალი“ ქართველი ერი მოცემულ ისტორიულ პირობებში უნდა ჩამოყალიბებულიყო *ბიურ-*



გერული მენტალობისა და სათნოებების მატარებელ ერად, მას უნდა ჰქონოდა ის სოციალურ-პოლიტიკური უნარები, რაც საკუთრივ ბიურგერობისთვისაა დამახასიათებელი – კერძოდ, უნდა მიეღო კონკრეტული პროფესიული განათლება და ჰქონოდა ახალი ტექნოლოგიების მართვის უნარი, ჰქონოდა კრიტიკისა და განსჯის უნარი, მუდმივად ჰქონოდა რეაქცია მისთვის მტკივნეულ პოლიტიკურ და სოციალურ პრობლემებზე, ამგვარად, ყოფილიყო სოციალურად და პოლიტიკურად მუდმივად აქტიური, „მოდრავი“, პროცესში ჩართული, ანუ, ყოველი ცალკეული ქართველი უნდა ჩამოყალიბებულიყო სოციალურ პიროვნებად.

ილიას *მოდრაობის* კონცეპტი სწორედ სოციალურ-პოლიტიკურ აქტივობასა და სოციალურ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში, *პროცესში* ერის მუდმივ ჩართულობას გულისხმობს, გამომდინარე იქიდან, რომ სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრება თავადაა *პროცესი, მოძრაობა*. ამგვარად, ქართველი ერი უნდა იქცეს *ბიურგერ ნაციად*, რომლის მენტალობაშიც, ერთი მხრივ, მომნიჭდება პოლიტიკური მზაობა რუსული კოლონიური მდგომარეობიდან გამოსვლისა და ეროვნული სახელმწიფოს, ე. წ. **Nationalstaat**-ის დაფუძნებისათვის, მეორე მხრივ, მომნიჭდება *ბიურგერული ცნობიერება*. ფაქტიურად, რუსეთის მპყრობელობისაგან გათავისუფლება და ახალი ტიპის ქართველი ერის, როგორც *ბიურგერი ნაციის*, დაბადება, ილიასათვის თანმხლები პროცესია.

*შრომისა და მოძრაობის* კონცეპტები ილიასთან, ამავდროულად, გულისხმობს ერის (აქ: „ნაციის“) მზაობას ახალი ეკონომიკურ-ტექნოლოგიური გამოწვევების წინაშე და მზაობას ახალ კაპიტალისტურ ეკონომიკურ ურთიერთობებში ჩართვისათვის, რისი წინაპირობაცაა *სპეციალიზაცია*, ანუ ახალი დროის მიერ მოტანილი ახალი პროფესიების ათვისება და ახალი ტექნოლოგიების დაუფლება.

ეს მონახაზი კარგად იკვეთება ილიას საპროგრამო ტექსტში „მგზავრის წერილები“ (1861/71), რომლის პერსონაჟები თავისებური *პერსონაჟი-კოდები, პერსონაჟი-იკონები არიან – რუსი იამშიკი, რუსი ოფიცერი, ფრანგი მოგზაური და ქართველი ლელთ ლუნია*. ეს პერსონაჟები კონკრეტულ მენტალურ და მსოფლმხედველობრივ პოზიციათა პარადიგმატული განსახიერებანი არიან, რომელთა ჰაბიტუსისა და საუბრის ფონზე მოთხრობაში ზედმეტი ორაზროვნების გარეშეა გაცხადებული, რომელი პოლიტიკური და მენტალური ორიენტაცია უნდა აიღოს ქართველმა ერმა მოცემულ ისტორიულ მომენტში (მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში): კერძოდ, *რუსი იამშიკი/რუსი ოფიცერი* სიმბოლური სახეა რუსეთის ჩამორჩენილი სოციალურ-პოლიტიკური დეჰუმანიზებული იმპერიული სისტემისა, რომლის ფარგლებშიც ქართველი ერი იმთავითვე განწირულია მენტალური და სოციო-კულტურული ჩამორჩენისათვის.

შესაბამისად, დგება ამ „აზიატური“ სივრციდან საქართველოს გამოყვანის საკითხი, რაც *ლელთ ლუნიას* ცნობილ სიტყვებშია გაცხადებული – „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნეს“. მაგრამ *ლელთ ლუნიას*, როგორც პერსონაჟის, ღირებულება ძირითადად ამ პროგრამატული დებულებით ამოინურება, სხვა მხრივ, იგი მკითხველს არ სთავაზობს მომავალზე ორიენტირებულ კონკრეტულ სამოქმედო გეგმას და ვერც შესთავაზებს, ვინაიდან ის რეტროგრადია, წარსულ ტრადიციებსა და

მენტალობაზეა ორიენტირებული, იგი /პრე-/არამოდერნული ქართული კულტურის წარმომადგენელია და მისი იკონური სახე, რომლის კულტურაცა და მენტალობაც, ილიას რწმენით, უნდა დაიძლიოს. ამიტომაცაა მისგან ილიას მთხრობელი პერსონაჟი პრინციპულად დისტანცირებული და იგი ბოლომდე არც გაეხსნა და არც აჰყვა ლელთ ღუნისას არამოდერნულ, „ტრადიციონალისტურ“ დისკურსს. მათ შორის დისტანცია კი იმითაც გამოიხატა, რომ ილიას მთხრობელი პერსონაჟის ევროპული ტანისამოსი, როგორც მოდერნულობის ნიშანი, ლელთ ღუნისას იმთავითვე ეუცხოვა.

ამიტომ, ილიას თანახმად, პოლიტიკური თავისუფლებისაკენ მსწრაფველმა საქართველომ და შემდგომ უკვე გათავისუფლებულმა, „საკუთარ თავზე დაყუდნებულმა“ ქვეყანამ ორიენტაცია ლელთ ღუნისას ჩამორჩენილ ტრადიციონალიზმზე, პრემოდერნულ მენტალობაზე კი არ უნდა აიღოს, არამედ პრინციპულად დასავლეთზე, ევროპაზე, რომელიც ილიასთვის არის მენტალურად, სოციალურ-პოლიტიკურად, ეკონომიკურად და ტექნოლოგიურად განვითარებული სივრცე. ფრანგი მოგზაური პერსონაჟი („ფრანსიელი“) სწორედ ამ მოწინავე ლიბერალური ევროპული სოციალურ-პოლიტიკური კულტურის/სივრცის იკონური სახეა. მისი ირონიული სიტყვებით – „მაგით დადის“ – ილია, ერთი მხრივ, მიანიშნებს რუსეთის იმპერიისა და მისი კოლონიების აპრიორულ სოციალურ, პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და ტექნოლოგიურ ჩამორჩენაზე, მეორე მხრივ, მიანიშნებულობა რუსული კოლონიური სივრციდან საქართველოს გამოსვლისა და ევროპული არჩევანის აუცილებლობაც, რომ რუსეთთან ერთად სიარული საქართველოსთვის სამუდამო მენტალური, აქსიოლოგიური, პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური, კულტურული, ტექნოლოგიური ჩამორჩენის („ტვინის გალაცხვის“) განაჩენია:

*„მივუბრუნდი ჩემს ახლად გაცნობილს ფრანსიელს გამოსასაღებლად.*

*– ეგ ეტლი ვისი მოგონილია? – მკითხა მან და მიმიშვირა ხელი ფოშტის პოვოსკაზედ, რომელზედაც ჯერ არ გამოფხიზლებული „იამშიკი“ უგემურად სთვლემდა.*

*– რუსისა, – ვუპასუხე მე.*

*– მგონი, არა ხალხი მაგამი არ შეეცილოს. მებრალებით, რომ თქვენ იძულებული ხართ მაგას გააღაყებინოთ ტვინი და გაადღვებინოთ გულ-მუცელი.*

*– არა უშავს-რა. მთელი რუსეთი მაგით დადის, და მე რა ღმერთი გამიწყრება, რომ დამიშავდეს რამე.*

*– მაგით დადის?! იმიტომაც არის შორს წასული!..“ (ჭავჭავაძე 2007: 161).*

ილია, როგორც განმანათლებელი და ევროპეისტი, სწორედ განმანათლებლობის ნიაღში შემუშავებული კრიტიკული დისკურსის გათვალისწინებით თავადვე ავითარებს როგორც საკუთარ პუბლიცისტიკაში, ისე მხატვრულ შემოქმედებაში კრიტიკულ დისკურსს, რომელიც მიემართება ქართველი ერის უფუნქციო სოციალურ-პოლიტიკურ მდგომარეობასა და ასევე მის სოციალურ-პოლიტიკურად ჩამორჩენილ „აზიატურ“ მენტალობას, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გამონვეული და გამძაფრებულია რუსეთის იმპერიაში კოლონიური ყოფით, რომლის ფარგლებშიც უსახელმწიფოდ დრჩენილი ქართველი ერი ვერც პოლიტიკურად, ვერც ეკონომიკურად, ვერც სოციალურად და ვერც მენტალურად ვერ ვითარდება.

ამ კრიტიკული დისკურსის პარადიგმატული გამოხატულებაა ილიას პოემა „აჩრდილი“ (1859/72), რომელშიც, ერთი მხრივ, მხილებულია ქართველების პოლიტიკური და სოციალური უფუნქციობა და დაცემულობა, მეორე მხრივ, განვითარებულია ის ორიენტირები, რომლებიც სასიცოცხლოდ გადამწყვეტია ქართველების „ახალ ერად“/“ბიურგერ ნაციად ჩამოყალიბებისათვის:

ფუჭია იგი მისი (ე. ი. ქართველების – კ. ბ.) ცხოვრება,  
უფერულია და ცარიელი,  
არც სიცოცხლეა, არც გემოვნება,  
არცა საგანი გულწარმტაცველი!  
იქ დღე ჰრბის დღესა, ვით რბოდა გუშინ,  
ერთნაირად და უფერულადა.

.....  
ყველასთვის იქმნეს იგი (შრომის – კ. ბ.) სუფევა,  
თანასწორადა ნიჭთა მფენელი;  
მის მაღლით წარწყმდეს ძარცვა და რბევა  
და ერთგან სძოვდეს ცხვარი და მგელი.  
მაშინ უქმ სიტყვად არ იქნებიან  
ძმობა, ერთობა, თავისუფლება,  
ეკლის გვირგვინით აღარ ივლიან  
კაცთმოყვარება და სათნოება.

(ჭავჭავაძე 2007: 80, 82).<sup>1</sup>

1 ამ კონტექსტში ასევე აღსანიშნავია ილიას ლექსი „1871 წელი, 23 მაისი (კომუნის დაცემის დღე)“, რომელიც პარიზის კომუნის დაცემას ეძღვნება. აქ საინტერესოა ისიც, რომ ილია უმაღლესად გამოხემაურა აღნიშნულ მოვლენას (ლექსი დაწერილია 29 მაისს), რითაც ცხადი ხდება, რომ მისთვისაც ასევე ღირებული და ძვირფასი იყო კომუნის იდეალები. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ლექსის ლირიკული გმირი მტკივნეულად განიცდის აღნიშნული იდეალების მარცხს:

კვლავ შეფერხდა ისტორია,  
განახლების შესდგნენ ძალნი,  
და კვლავ დღესასწაულობენ  
გამარჯვებულნი მტარვალნი.  
(ჭავჭავაძე 2007: 42)

აქ ნათლად ჩანს ისტორიის ილიასეული გაგება, მისი „ისტორიის ფილოსოფიის“ თავისებურება: კერძოდ, ისტორიული პროცესი ილიას ესმის, როგორც აქსიოლოგიური, მენტალური და ჰუმანისტური განვითარების აღმავალი პროცესი („განახლება“), რაც კულმინირდება ე. წ. გონებითი/გონების სახელმწიფოს (გერმ. **“Vernunftstaat”**) (ფრ. შილერი) დაფუძნებაში, სადაც ზეობს გონება, როგორც ადამიანის ჰუმანურ-ეთიკური აღზრდა-ჩამოყალიბებისა (გერმ. **Bildung**) და საზოგადოებრივი ცხოვრების რაციონალური მოწყობის საფუძველი, სადაც ზეობს ადამიანი, როგორც უმაღლესი ღირებულება, სადაც ზეობს ახალი მოქალაქე (“ბიურგერი”), აღჭურვილი პოლიტიკური, სოციალური და ეკონომიკური თავისუფლებებით, სამოქალაქო უფლებებითა და მოვალეობებით. თუმცა ისტორიის მსვლელობაში ილია ჰეგელიანურად უშვებს, რომ ამ პროცესის თანმდევი მოვლენაა „შეფერხება“, ანუ ისტორიული განვითარების მაგისტრალური ხაზიდან დროებითი გადახვევა, თანაც არაერთხელ („კვლავ“). ვფიქრობ, აშკარაა, რომ ისტორიული პროცესის ილიასეული გაგება ჰეგელის დიალექტიკასა და აბსოლუტური გონის კონცეპტს ეყრდნობა. ეს საკითხი, ე. ი. ისტორიის ილიასეული გაგება და მისი მიმართება ჰეგელის ისტორიის ფილოსოფიისადმი, უკვე ცალკე კვლევის თემაა და აქ მასზე აღარ გავამახვილებ ყურადღებას.

ამგვარად, ილია შრომას აცხადებს ერის – აქ: ბიურგერი ნაციის – უმთავრეს სათნოებად, ერის ბიურგერ ნაციად ჩამოყალიბების შესაძლებლობის უმთავრეს წინაპირობად. სწორედ შრომამ უნდა შეამზადოს და გარდაქმნას კოლონიურ კრიზისში მყოფი ქართველი ერი, როგორც კულტურის ერის (გერმ. Kulturnation), სახელმწიფო ერად (გერმ. Staatsnation), ანუ სეკულარული სახელმწიფოებრიობის მქონე ერთიან ნაციად. თავად შრომის კონცეპტი, როგორც ბიურგერობის მთავარი სათნოება და ეთოსი, პოემაში მეტაფორული ბუნებისაა და მრავალი სემის შემცველია: კერძოდ, შრომა, როგორც საყოველთაო და მასშტაბური პროცესი, განფენილია ერის სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების ყველა სფეროში და გულისხმობს საზოგადოებრივ ღვაწლს, მოღვაწეობას, აღმშენებლობას, საყოველთაო საზოგადოებრივი ეროვნული პროდუქტის შექმნას, სამეურნეო დოვლათის შექმნას ყველა მიმართულებით – საინჟინრო, ტექნოლოგიური მართვის, სასოფლო-სამეურნეო, ქარხნულ-მანუფაქტურული, სამეცნიერო-ინტელექტუალური და ა. შ.

ამასთანავე, აქ ცხადად ჩანს, რომ ილიასთვის, როგორც განმანათლებლისათვის, უმთავრესი ღირებულებაა ადამიანი – მისი ღირსებანი და უფლებანი, ხოლო ორიენტაციის საგანია განმანათლებლური ცნებები – ძმობა, ერთობა, თანასწორობა და თავისუფლება – თავისუფლება პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ სოციალური.

ილიას ეს პოემა ასევე საყურადღებოა იმიტაც, რომ ქართული ლიტერატურის ფარგლებში პირველად დაისვა საკითხი ქართულ სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ სივრცეში ურბანიზმის დეფინიციისა და მისი განვითარების აუცილებლობის შესახებ, ვინაიდან ბიურგერული მენტალობისა და „ახალი“ ქართველი „ბიურგერი“ ნაციის ჩამოყალიბებისა და განვითარების აპრიორული სოციოკულტურული სივრცე სწორედ ქალაქია. შესაბამისად, პოემაში თბ(ტფ)ილისისა და მცხეთის დაკნინებული და უფუნქციო მდგომარეობის მხილება და კრიტიკა სწორედ მოდერნული ურბანიზმის აუცილებლობითაა ნაკარნახევი:

აგერ ტფილისიცი!.. ყრმასაც და ბერსაც,  
ქალსა – მახინჯსაც და მშვენიერსაც  
დიდსა, პატარას, თავადსა, გლეხსა,  
მე უხილავი ყურსა ვუგდებდი,  
მაგრამ კი, ვფიცავ ქართველის სახელსა,  
მათს აზრში აზრსა მე ვერ ვპოვებდი.

.....  
ან აღარა სჩქევს წყარო ცხოველი,  
ხე ცხოვრებისაც იგი დამჭკნარა  
და იგი დედა-ქალაქი (აქ: მცხეთა – კ. ბ.) ვრცელი  
ან სამიკიტნო დაბად გამხდარა.  
ნგრეულან მისნი დიდნი პალატნი,  
დიდი ცხოვრება მის დაცემულა,  
დღეს იმ ცხოვრების წმინდა ალაგნი  
პირუტყვთ ქელვითა შეგინებულა.

(ჭავჭავაძე 2007: 82, 83)

პოემის ამ სტრიქონებში ნათლად ჩანს ქართული ქალაქური ცხოვრების ანმყოფუნქციო („შეგინებული“) ყოფა და ისტორიასთან კავშირის ორმაგი წყვეტა: ერთი მხრივ, თბ(ტფ)ილისს და მცხეთას კავშირი განწყვეტილი აქვთ დიად *წარსულთან*, ხოლო, მეორე მხრივ, დეგრადირებული პოლიტიკური და სოციალური *ანმყოს* გამოკავშირი განწყვეტილია *მომავალთანაც*. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ მოცემულ ვითარებაში ეს მთავარი ქართული ისტორიული ქალაქები, რომლებზეც იდგა და თანმიმდევრულად, უწყვეტად და *შეუფერხებლად* ვითარდებოდა ორიათასწლოვანი ქართული ისტორია (ყოველ შემთხვევაში, პოემის ტექსტის მიხედვით ასე ჩანს), აღარ არიან მზად არც მენტალურად და არც სოციოკულტურულად, რათა დაფუძნდნენ კლასიკური ურბანიზმის სივრცედ, ან უკვე *მოდერნული* ურბანიზმის სივრცედ, საიდანაც უნდა დაიწყოს ქართველი ერის *ბიურგერ* ნაციად ჩამოყალიბება და დასავლეთზე ორიენტირება, საიდანაც უნდა ამოიზარდოს მომავალი ახალი ქართული *ბიურგერული* მენტალობა და ამ მენტალობასთან აპრიორულად დაკავშირებული საქართველოს პოლიტიკური დამოუკიდებლობა.

„აჩრდილისეული“ კრიტიკული პათოსია განვითარებული მოთხრობაში „კაცია-ადამიანი?!“ (1863), რომელშიც ილია გამოკვეთს *კაცის/კაცობის* კონცეპტს, რასაც მხოლოდ საკრალურ-თეოლოგიური შინაარსი კი არა აქვს, არამედ სეკულარულ-განმანათლებლურიც: კერძოდ, მოთხრობაში წარმოჩენილია ქართულ კოლონიურ ყოფაში ახალი, *ბიურგერის* ტიპის აქტიური, „მოდრავი“, „მშრომელი“ *კაცის* დეფიციტის პრობლემა. ხოლო ასეთი ახალი *კაცის* მონახაზი და ვიზიონია ოთარაანთ ქვრივი – **დედა-კაცი**, სოციალურად აქტიური და გონებით მოქმედი *ბიურგერი*, პრაქტიკოსი, კერძო და საზოგადოებრივი დოვლათის შექმნაზე ორიენტირებული *სოციალური პიროვნება*.

აქვე იკვეთება გენდერული საკითხიც, რაც ასევე აქტუალური ხდება განმანათლებლური დისკურსის ფარგლებში, კერძოდ, *ქალსა* და *კაცს* შორის სოციალური თანასწორობისა და *ქალის* სოციალური ემანსიპაციის საკითხები, რაც გულისხმობს ქალის საზოგადოებრივად აქტიური როლის წინ წამოწევას. ოთარაანთ ქვრივი სწორედ ასეთი აქტიური და ემანსიპირებული *ქალის* წინასახეა და მსგავსი პერსონაჟის ლიტერატურულ სივრცეში შემოყვანით ილიამ ხაზი გაუსვა, რომ სოციალურ საკითხებში არა მხოლოდ *კაცი* უნდა იყოს აქტიური, არამედ *ქალიც*, რომ *ქალსაც* *კაცზე* არანაკლები წვლილის შეტანა შეუძლია საზოგადოებრივი დოვლათის შექმნაში, ეკონომიკის რაციონალურად დაგეგმვისა და სოციალური ცხოვრების რაციონალურად მოწყობის საქმეში. კონცეპტით **დედა-კაცი** ილიამ სწორედ *ქალის* სოციალური როლის წინა პლანზე წამოწევა და *კაცისა* და *ქალის* სოციალური და სამოქალაქო უფლებების *თანასწორობა* დაშიფრა და ეს ცნება **მამა-კაცის** ცნების საპირწონედ დაამკვიდრა ქართულ ენასა და ქართველის ცნობიერებაში. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ *კაცობა*, ანუ სრულფასოვანი *ადამიანობა* და *მოქალაქეობა* („ბიურგერობა“) ორივეს უფლებება – *მამისაც* და *დედისაც*, ე. ი. *კაცისაც* და *ქალისაც*, და რომ *კაცობა*, ამავედროულად, ორივეს მოეთხოვება.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> აქვე შევნიშნავ, რომ ფსიქონალიტიკური და დეკონსტრუქცივისტული მეთოდების მომარჯვებით გენდერული კრიტიკის პერსპექტივიდან ილიას აღნიშნულ მოთხრობაში გენდერული პრობლემატიკის კულტუროლოგიური ასპექტი განიხილა პროფ. დ. კიზირიამ სტატიაში „ოთარაანთ ქვრივი – ქართველი ქალის

ამგვარად, ილიას განმანათლებლური კონცეფციის მიხედვით, *კაცობა* უკვე ახალი სტანდარტია ახალი დროის მოთხოვნების შესაბამისი: *კაცი* და *კაცობა*, ანუ *ბიურგერობა*, შრომის, ახალი ტექნოლოგიური ცოდნის, მოქალაქეობრივი აქტივობის შემძლე ახალი დროის ადამიანის ტიპი და სოციალური კლასია, *კაცობა*, ანუ *ბიურგერობა*, საყოველთაო ეკონომიკური დოვლათის დაფუძნების წინაპირობაა. წერილში „რა გითხრათ? რით გაგახაროთ?“ სწორედ *კაცობის*, ანუ *ბიურგერული* მენტალობისა და *ბიურგერული* აქტივობის დეფიციტისა და მათი განვითარების აუცილებლობაზეა მითითებული:

„ღმერთმა, რაც წყალობა იყო, უკვე მოიღო ჩვენზე. დანარჩენი თქვენ იცით და თქვენმა **კაცობამო** (ხაზი ჩემია – კ. ბ.). რა *კაცობა* გამოვიჩინეთ?.. რა გითხრათ? რით გაგახაროთ? [...] ეხლა ან ადლი უნდა გვეჭიროს ხელში, ან გუთანი, ან ჩარხი ქარხნისა, ან მართულები მანქანისა. ეხლა ვაჟკაცობა ომისა კი არ უნდა, რომ სისხლსა ჰღვრიდეს, ვაჟკაცობა უნდა **შრომისა** (ხაზი ჩემია – კ. ბ.), რომ ოფლი ჰღვაროს. კიდე ვიტყვი, ქვეყანა ეხლა იმისია, ვინც ირჯება და ვინც იცის წესი და ხერხი გარჯისა, ვინც უფრო უფროთხილდება ნაშრომს, ვინც იზოგავს ნაღვანს. გვჭირს კი დღეს რომელიმე ეს დროთა შესაფერი სიკეთე?.. რა გითხრათ? რით გაგახაროთ?“ (ჭავჭავაძე 2007: 534).

## 2. ილია და ენის რეფორმა

ილია თავის განმანათლებლურ მოღვაწეობას საფუძვლად უდებს ევროპული განმანათლებლობის სტრატეგიულ პარადიგმას: *აღმზრდელობით* დისკურსს, *კრიტიკულ*ობასა და *ენის* სტანდარტიზაციას.

აქ ხაზგასმით უნდა მივუთითოთ, რომ ილიას განმანათლებლური სტრატეგია, პირველ რიგში, *ენის რეფორმას* დაეფუძნა, როგორც ეს თავის დროზე საკუთრივ ევროპულ განმანათლებლობაში შემუშავდა: ილია ქმნის და თავის შემოქმედებაშივე ავითარებს ისეთ უნივერსალურ ლინგვო-ვერბალურ დისკურსს, რომელიც გათვლილია ყველა სოციალური წრის წარმომადგენელზე იმ მიზნით, რომ ამ სტანდარ-

---

ზნეობრივი იდეალი” (კიზირია [www...](http://www...)). სტატიაში გაანალიზებული და წარმორჩენილია, თუ როგორ შეავიწროვა და ჩაკლა ოთარაანთ ქვრივის *ქალურობა* და დაარღვია მისი გენდერული და პიროვნული იდენტობა, ერთი მხრივ, მყარმა კულტურულმა კლიშეებმა და საზოგადოებრივმა მორალურმა სტერეოტიპებმა, მეორე მხრივ, მასზე (თვით)დაკისრებულმა სოციალურმა როლმა, კერძოდ, გადაჭარბებულმა ოჯახური მოვალეობის გრძნობამ, რაც გამოიხატა ახალგაზრდა ქალის ნაადრევად გარდაცვლილი ქმრისადმი სიკვდილამდე ერთგულებასა და სამარადისო გაუთხოვრობაში. ამ ფონზე კი ოთარაანთ ქვრივის პერსონალური დომინანტობა მოჩვენებითია და მისი სოციალური ანგაჟირებულობა მას გადააქცევს *როლურ პერსონაჟად*, ანუ ის ირგებს სოციალურ ნიღაბს, სოციალურ როლს, რაც მას დააკისრა კულტურულმა და მორალურმა ტრადიციამ და რაც, საბოლოო ჯამში, მისთვის არაორგანულია – იყოს გარდაცვლილი ქმრის სიკვდილამდე ერთგული და ასე შეინარჩუნოს და დაამტკიცოს ოჯახური რეპუტაცია, ბოლომდე გაუძღვეს ოჯახის სამეურნეო და შვილის აღზრდის საქმეებს. ამ ვითარებაში კი სრულიად დესტრუირდება მისი ქალურობა და მისი პიროვნება, ის იდენტობადაკარგული ქალია, მას არ გააჩნია პირადი ცხოვრება და სურვილები, არ გააჩნია საკუთარი სულიერი და ხორციელი მოთხოვნილებები. იგი საზოგადოების მიერ მისთვის თავსმოხვეულ ერთგული და გამრჯე ცოლისა და დედის როლს ენირება მსხვერპლად. ამგვარად, უკმეხი და დომინანტი დედაკაცის ნიღბის მიღმა იმალება მშობლიური მასკულანური კულტურის მიერ ჩაგრული და განადგურებული ქალი. მ. ფუკოს ენაზე რომ ვთქვათ, ოთარაანთ ქვრივი აღმოჩნდა კულტურული ტრადიციის დისკურსის ფარული მოქმედების მსხვერპლი.

ტიზებულმა ენამ ქართული საზოგადოების ყველა წევრი, ყველა კლასი, ყველა კუთხის წარმომადგენელი, ერთი მხრივ, აზიაროს ახალ განმანათლებლურ-ბიურგერულ იდეებს და გააერთიანოს ამ იდეების გარშემო, მეორე მხრივ, აამაღლოს ნაციისა და მამულის იდეამდე – ანუ, ბიურგერულ-ნაციონალური სახელმწიფოს იდეამდე. ილიას რწმენით, სტანდარტიზებული ქართული ენა ქმნის წინაპირობას ქართველი ერის „ბიურგერ ნაციად“ ჩამოყალიბებისათვის.

ამავდროულად, ილიასთან ენის რეფორმა და სტანდარტიზაცია გულისხმობს მასებთან „მშობლიურ“, გასაგებ ენაზე მეტყველებას, რის საფუძველზეც მასისთვის გასაგები და შინაგანად ახლობელი უნდა გამხდარიყო ახალი ლიბერალურ-განმანათლებლური იდეები (ენის ილიასეულ რეფორმაზე დანვრ. იხ. ანდრონიკაშვილი 2007: 157-173).

თუმცა, აქვე უნდა შევნიშნო, რომ ენის ილიასეული კონცეფცია და რეფორმა, – ვიმეორებ, რითაც იგი ასევე უკავშირდება ევროპულ განმანათლებლობას, – ამავდროულად გულისხმობდა ენის ენერგეისტულ გაგებასაც, კერძოდ, ენის იმ ენერგეისტულ გაგებას, რომელიც შეიმუშავა ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტმა: ენის ილიასეულ კონცეფციაში (ისევე როგორც თავის დროზე ჰუმბოლდტის ენის ფილოსოფიასა და ნეოჰუმბოლდტიანურ ენერგეისტულ ენის თეორიაშია, სადაც ენა (დედა-ენა) გააზრებულია ერის ისტორიის, ეროვნული კულტურისა და ერთიანი ეროვნული თვითცნობიერების დამაფუძნებელ და ამგებ აპრიორული გონითი ძალად) ენა ასევე გაგებულია იმ გაისტურ-გონით ძალად, რომელიც საუკუნეების მანძილზე აფუძნებდა და მოცემულ კოლონიურ ვითარებაშიც უნდა დააფუძოს ქართველი ერის ნაციო-ნალური კონსოლიდაცია ერთიან კულტურულ და ისტორიულ სივრცეში დააფუძნოს ქართველი ერის ეროვნული თვითშეგნება:

„რადგანაც არსებითი ნიშანი ეროვნებისა (ე. ი. ეროვნული თვითშეგნებისა – კ. ბ.), მისი გული და სული – ენაა (შესაბამისად, დედაენაა – კ. ბ.), ამიტომაც ტლანქი ხელი უმეცარის მოხელეობისა (აქ ილია, ზოგადად, რუსეთის იმპერიის რუსიფიკატორულ პოლიტიკასა და კერძოდ, ცარისტ რუს მოხელეებს გულისხმობს – კ. ბ.) ყველაზე უწინარეს მას მისწვდა“ (ჭავჭავაძე 1955: 80).<sup>1</sup>

ამიტომაც, ილიას ენის კონცეფციაში უნდა ვისაუბროთ ენის ორ ასპექტსა და ფუნქციაზე: ერთი მხრივ, სოციალურ და გაისტურ-ენერგეისტულ ასპექტებსა და, მეორე მხრივ, ეროვნული და სოციალური თვალსაზრისით მაკონსოლიდირებელ ფუნქციებზე.

<sup>1</sup> შდრ.: „ენა არ არის მარტოოდენ ანარექლი ან რეგისტრატორი ისტორიული პროცესისა, არამედ იგი კულტურის ფაქტის აგებაში მონაწილე ფაქტორია და, ამდენად, ისტორიულ პროცესში ჩართული. საქართველო თავის ისტორიულ განვითარებაში იმ ფაქტორის გამუდმებულ ძიებაში იყო, რაც პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, ეთნოგრაფიულ თუ სხვა ცვლილებათა მიმართ უნდა ყოფილიყო პერმანენტული მთელი ამ ისტორიის მანძილზე და თანაც მისი თავისთავადობის წარმომჩენი გარემომცველი ქვეყნების მეზობლობაში. ამიტომ, ქართული ენის, როგორც ქართველი ერის დედაენის, ყოველი „აღმოჩენის“ ფაქტი, მისი ძალის შეგრძნება, ამავე დროს, არის ამ ენის მატარებელი საკრებულოს, ე. ი. ქართულენოვანი საზოგადოების, შინაგანი ერთიანობის კვლავშეგრძნებისა და გაცნობიერების ფაქტიც. [...] ქართულენოვან საზოგადოებას ურღვევი და ღრმა კავშირით სწორედ ენობრივი მსოფლზედვა აერთიანებს, რითაც იგი ამგვარი მსოფლაგების (ასევე შეგვიძლია ვთქვათ – „მსოფლაგების“, გერმ. „Weltbildend“) – კ. ბ.) მქონე ყოველ ქართველს მყარ ადგილს განუშტკიცებს ისტორიაში“ (რამიშვილი 2000: 154, 164).

ქართული ენის, როგორც დედაენის, ეროვნული იდენტობის დამამყარებელ და ერის მაკონსოლიდირებელ გონით ფუნქციებზე ასევე დანვრ. იხ. ბრეგაძე 2013: 293-312.

## დასკვნის მაგიერ

მნიშვნელოვანია ილიას, როგორც განმანათლებლისა და ევროპეისტი ბიჰევიორი, მისი ქცევის წესი: იგი არის საქმის კაცი, აქტიური ნატურა და, ამავდროულად, უნივერსალური ბიურგერი, რომელიც თავის თავში აერთიანებდა კოლონიური საქართველოსთვის სრულიად ახალ განმანათლებლურ და სოციალურ აქტივობებს: ილია – სამოქალაქო/ბიურგერი მწერალი და პუბლიცისტი, ქართული ჟურნალ-გაზეთების რედაქტორ-გამომცემელი, ქართული თეატრის მენეჯერი და მეურვე, ფინანსისტი და ბანკირი. ხოლო განმანათლებლური იდეების პროპაგანდის მედია-არხად, ისევე როგორც ეს განმანათლებლობის პარადიგმაშია, მის მიერ გამოყენებულია პრესა, ლიტერატურა, თეატრი და ე. წ. საგანმანათლებლო წრეები (ნ. კ. გ. ს.).

განმანათლებლობა, როგორც ევრო-დასავლური პროექტი, რომელიც თავისი მოღვაწეობის ცენტრში აყენებს ადამიანს, როგორც უმთავრეს ღირებულებას, რომელიც ავითარებს კრიტიკულ სულს, აფუძნებს გონების პრიმატს და ავითარებს თავისუფლებას პოლიტიკურ, სოციალურ და ეკონომიკურ სფეროებში, რომელიც ნამოყვანებს ნაციის იდეას და რომელსაც ბიურგერობის სახით სოციოპოლიტიკურ სივრცეში შემოჰყავს ახალი და უმთავრესი სოციალური მოთამაშე, ეს ყველაფერი ილიას მოღვაწეობის უმთავრესი ორიენტირებია და მისი განმანათლებლური კონცეფცია და მოღვაწეობა მოიცავდა განმანათლებლობას სრული სახით – მის კრიტიკულ, ლიბერალურ, ემანსიპატორულ, ბიურგერულ სულს. ამდენად, ილია, როგორც განმანათლებელი, იმთავითვე ორიენტირებულია ევროპასა და დასავლეთზე, მისი ჰაბიტუსი და ბიჰევიორი ცალსახად ევროპეისტულია.<sup>1</sup>

შესაბამისად, ის ანტიკოლონიური და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი დისკურსი, რომელიც ილია ჭავჭავაძემ განავითარა როგორც თავის მხატვრულ შემოქმედებასა თუ პუბლიცისტიკაში, ისე პრაქტიკულ მოღვაწეობაში, უპირველეს ყოვლისა, დაეფუძნა სწორედ ევროპული (განსაკუთრებით, გერმანული) განმანათლებლობის იდეებს (და ცხადია, აქ იმთავითვე გამოირიცხება ვოლტერინული ანტირელიგიურობა, სკეპსისი და ცინიზმი), რაც მის შემოქმედებაში გამოიხატა პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური თავისუფლებისა და თანასწორობის ქადაგებაში (მდრ., პოემა „აჩრდილი“), ვინაიდან ილიას სწორედ ევროპულ-დასავლური აქტივიზ-

<sup>1</sup> აღსანიშნავია, რომ ილიას მიერ განვითარებული ევროპული არჩევანის აუცილებლობაზე, აპრიორულობასა და მუდმივ აქტუალობაზე დაახლოებით ამ ასოიდე წლის წინ მიუთითა კონსტანტინე გამსახურდიამ ესეში „ილია ჭავჭავაძე“ [1922]. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ კ. გამსახურდიამ სწორედ ილიას მიიჩნევს პირველ ევროპული ყაიდის პიროვნებად და მოღვაწედ, ვინც ქართულ კოლონიურ და ჩამორჩენილ ყოფაში პირველმა შემოიტანა ევროპული პაროლები და ორიენტირები, რითაც იგი დაუპირისპირდა როგორც იმ პერიოდის ქართულ „აზიატურ“ და კომფორმისტულ მენტალობასა და ყოფას, ისე რუსულ აზიატურ იმპერიალიზმს: „მე მგონია, საქართველოს სულს დიდხანს, კიდევ დიდხანს დასჭირდება სისტემატიური განწმენდა იმ საშინელი ბალასტისაგან, რომელიც შემოიჭრა ჩვენს სხეულში და სულში აღმოსავლეთის პასიურობისა და აზიური ინერტულობის სახით. [...] განახლებულ საქართველოს ახალ ისტორიაში ილია ჭავჭავაძით იწყება ახალი აქტივიზაციის ხასიათისა. ახალი დინამიური ძალის შემოჭრას ნიშნავდა ილია ჭავჭავაძის გამოსვლა ჩვენი უახლოესი წარსულის ასპარეზზე. „მოდრაობა“ გამოაცხადა მან მსოფლიო განვითარების იმპულსად. ეს იყო უდიდესი პოსტულატი მის გეგმებში. [...] მის ნაწერებში საქართველო გროტესკული კარიკატურებით გამოიხატა. ეს იყო საქართველო აზიური პასიურობის, უფიცობის, სიბინძურისა; საქართველო თათქარობის, დარეჯანის და სუტკენინების“ (გამსახურდია 1983: 390, 392).



მი („მოძრაობა“) და დასავლეთზე ორიენტაცია ესახებოდა როგორც საქართველოს მომავალი თავისუფალი სოციალურ-პოლიტიკური განვითარების, ისე ქართველი ერის ბიურგერ ნაციად ჩამოყალიბების უცილობელ წინაპირობად.

#### **დამოწმებანი:**

**ანდრონიკაშვილი 2007:** ანდრონიკაშვილი, ზ. „მამულის დაბადება ლიტერატურის სულიდან (ენის რეფორმა, როგორც სეკულარიზაციული პროექტი)“. კრებულში: *ილია ჭავჭავაძე – 170*. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა. 2007, გვ. 157-173.

**ბრეგაძე 2013:** ბრეგაძე, კ. დედაენა, როგორც ეროვნული იდენტობის საფუძველი პროფ. გურამ რამიშვილის ენერგეტიკულ ენის თეორიაში. კადმოსი. ჰუმანიტარულ კვლევათა ჟურნალი, №5. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2013, გვ. 293-312.

**გამსახურდია 1983:** გამსახურდია, კ. „ილია ჭავჭავაძე“. *თხზულებათა კრებული ათ ტომად*. ტ. VII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭ. საქართველო“, 1983, გვ. 388-394.

**კიზირია** www...: კიზირია, დ. *ოთარაანთ ქვრივი – ქართველი ქალის ზნეობრივი იდეალი*. ინტ. მის.: <https://www.scribd.com/doc/287676229/dodona-kiziria>

**რამიშვილი 2000:** რამიშვილი, გ. დედაენის თეორია. დედაენა, მისი ფუნქციები და მისი სწავლება. თბილისი: გამომცემლობა „ქრონოგრაფი“, 2000.

**ჭავჭავაძე 1955:** ჭავჭავაძე, ი. „შინაური მიმოხილვა, მარტი, 1881“. *თხზულებათა სრული კრებული 10 ტომად*, ტ. V. პ. ინგოროყვას რედაქტორობით. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1955, გვ. 79-86.

**ჭავჭავაძე 2007:** ჭავჭავაძე, ი. „აჩრდილი“. *ქართული მწერლობა*. ტ. 11. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 2007.

**Konstantine Bregadze**  
(Georgia, Tbilisi)

**Ilia Chavchavadze – Enlightener and Europeanist**  
(Study of the History of Georgian *Occidental Centrim*)

**Summary**

**Key words:** European Enlightenment, Occidental Centrim, Ilia Chavchavadze.

In Georgia European Enlightenment, as an emancipatory and secular discourse (which includes political, economic and social liberties), European cohesiveness, consistent development, first of all, must be linked to the name of Ilia Chavchavadze (1837-1907), because it was based on this orientation that on the one hand he saw freedom of Georgia from the colonial state, and on the other hand, the possibility of renewing the social-political life of Georgia with “European Radius”.

Thus, Ilia’s educational work aimed at establishing the secular understanding of the nation and the national consolidation, resulting into the so-called **Nationalstaat**, which on the one hand would be based on the ideas of European classical liberalism – parliamentarism, republicanism, constitutionalism, on the other hand, the critical spirit (Kantian Approach) and educative work. That is why it is not accidental that Ilia relied on the communicational channels existing in the European system – on the one hand, the publicist-critical works (press) and on the other, artistic creativity (literature).

Enlightenment, as a Euro-Western project puts the main emphasis on people, as a major value, who is in charge of developing a critical spirit, establishing the primacy of the mind and developing freedom in political, social and economic fields that brings forward the idea of the Nation and which through the notion of **Bürger** brings into the socio-political space not only new but the main social player as well. These issues are dominant in Ilia’s work and his enlightened work and concept included enlightenment in its full form – critical, liberal, **Bürger** soul. Thus, Ilia was not only oriented towards Europe and to the West, but by his Habitus and Behavior was fully Europeanist.

Accordingly, the anti-colonial and national liberation discourse, which Ilia Chavchavadze developed in his artistic creations and publicist letters, as well as practical activities, first of all is based on the European Enlightenment ideas, which in his works became some kind of a sermon of political, economic and social freedom and equality (Poem “The Phantom”), because Ilia’s saw European-Western activism and the orientation towards the West as a precondition for the future socio-political development of Georgia as state (compare the concept of “motion” in the short story “Notes of a Traveller” to the French character of the story, who is an iconic face of the whole European socio-political culture.)

## პოსტსიმბოლიზმი, ფუტურიზმი და დადაიზმი საქართველოში

ძველო თბილისო! ჩემი მიზნები  
აღარ მაქვს, გულში რომ გინახავდი...  
გადაწყდა, უნდა შევცვალო გზები...  
ძველო თბილისო... გტოვებ... ნახვამდის...  
(ოსებ გრიშაშვილი)

1914 წელს პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისისთანავე, როდესაც ეკონომიკური მდგომარეობა რუსეთში აუტანელი გახდა, მრავალი რუსი ავანგარდისტი საქართველოში ჩამოვიდა, რომელიც 1801 წლიდან რუსეთის იმპერიის სამხრეთ პროვინციად ითვლებოდა. მათი უმრავლესობა თბილისში აღმოჩნდა, სადაც სიმშვიდე სუფევდა და საჭმელ-სასმელიც საკმარისად იყო, როგორც ამაზე წერდა დამშეული ყირიმიდან ჩამოსული ოსიპ მანდელშტამი: «Над Курюю есть духаны, / Где вино и милый плов» (მანდელშტამი 1974: 119).

1915 წელს კავკასიაში, სარიკამიშში, ჩავიდა აგრეთვე კუბოფუტურისტი ალექსეი კრუჩინიხი, რომელიც, ველიმირ ხლებნიკოვთან ერთად, ზაუმის ენის შემქმნელად ითვლება. და მაინც, მაშინ, როდესაც ხლებნიკოვისათვის ზაუმი სემანტიკაზე დამყარებული და ამდენად პოტენციურად ლოგიკურიც და განსჯისათვის ვარგისი ენაა, კრუჩინიხისათვის ის არის შემეცნებისათვის სრულიად შეუსაბამო და ირაციონალურ-ემოციური ნიშნით აღბეჭდილი ენა, რომელიც მკითხველისათვის გარკვეული ტექსტის დაწერის დროს ავტორის სულიერი თუ ქვეცნობიერი მდგომარეობის გადმოცემის ამოცანას ისახავდა მიზნად (სახნო 1999: 28-31). მოგვიანებით ეს ნიშანთვისება საფრანგეთში სურრეალიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი დებულება გახდება.

1916 წელს კრუჩინიხი თბილისში გადმოდის, უაღრესად მრავალმხრივი და ბოხოქარი კულტურული ცხოვრების ქალაქში, სადაც ბრწყინვალე და თვითმყოფადი პოეტებისა და მწერალთა მთელი პლედა მოღვაწეობდა. გავიხსენოთ სახელები: გრიგოლ რობაქიძე, ტიცინ ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ივანე ყიფიანი, სანდრო ცირეკიძე, გიორგი ლეონიძე, რომლებიც ავანგარდისტულ დაჯგუფებაში – „ცისფერი ყანნები“ – შედიოდნენ. პაოლო იაშვილის მიერ დაწერილ და 1916 წელს გამოქვეყნებულ მანიფესტში *პირველთქმა* წარმოჩენილია ამ დაჯგუფებისათვის დამახასიათებელი ისეთი ძირითადი ნიშან-თვისებები, როგორებიცაა ექსცენტრიზმი, დენდიზმი, ექსიბიციონიზმი (ნონკონფორიზმი), ანტაგონიზმი, დემაგოგია, სკანდალურობა და ანტიკონსერვატიზმი, მანქანის პატივისცემა, თვითრეკლამა, სისასტიკე და სხვ., რომელთა გამო იგი შეგვიძლია ევროპულ ავანგარდისტულ დინებათა რიგს მივაკუთვნოთ. ახალი იდეების შექმნისა და ნორმატიული ქცევის ვიწრო მიჯნაზე ბალანსირებით ცისფერყანნელები წარმოად-

გენენ შურისმაძიებლებს, ჯალათებს, გმირებს, იმ რჩეულებს, რომელთაც ეყოთ სი-  
მამაცე, ტრადიციის მძიმე ხუნდები დაემსხვრიათ და ახალი სავალი გზა დაესახათ.  
ისინი თავიანთ თავს ინტელექტუალური ელიტის ვინრო წრეს მიაკუთვნებენ, სიმ-  
ბოლიზმის საუკეთესო ტრადიციას მიჰყვებიან და მალარმეს კვალობაზე მიაჩნიათ,  
რომ პოეტს სპილოს ძვლის ტახტი უპყრია. შემდგომ ამ ტრადიციას მარად მარტო-  
სულნი, მედიდურნი, ქედმაღალნი ავანგარდისტები აიტაცებენ და გააგრძელებენ.  
ამ მანიფესტის ჩანაფიქრი და ხორცშესხმა უდავოდ იტალიელი და რუსი ფუტუ-  
რისტების მონოდებებითაა შთაგონებული. და მაინც, მანიფესტში გამოყენებული ენა  
არსებითად განსხვავდება მათი ენისაგან; იგი იერატიკული, რჩეულთათვის განკუთ-  
ვნილი ენაა, რომელშიც ცხადად ჩანს სიმბოლიზმის მიბაძვა.

ამ ენის გამოყენება 1916 წელს მიზანდასახულ ეპიგონურობაზე მეტყველებს,  
მეტიც, შესაძლოა მას თვითირონიის პრეტენზიაც აქვს. ასეა თუ ისე, როდესაც  
ცისფერყანწელები აცხადებენ, რომ ადიდებენ „სიტყვას ახალს, მკაცრს და ისეთ  
გაბედულს, როგორც მეფური ხელის გაფრენა გაგიჟებულ დირიჟორისა“, ამით იმა-  
ვე მიზანს ისახავენ, რასაც რუსი და იტალიელი ფუტურისტები, და შორს არიან  
სიმბოლისტი შემოქმედის ამოცანებისაგან, რომელიც, ვიარქესლავ ივანოვის თქმით,  
მონოდებულია, „სათუთი თითებით მოხსნას სიტყვის დაბადების დამბინდავი  
საბურველები“.

ცისფერყანწელები ამაყოფენ იმით, რომ ისინი, „სიამაყის ცეცხლით ანთებულე-  
ბი“, „დამსხვრევის მშვენიერებას“ განადიდებენ, უარყოფენ წარსულს, დასცინიან  
„მთვარის სინაზით გაშუქებულ მშვენიერებას“ და „მღელვარებას, ხმიერობას და  
სიჩქარეს“ ასხამენ ხოტბას.

სხვაგვარად: ისინი ავანგარდისტები არიან, ცეცხლის გამჩალებლები და ამ-  
ფეთქებლები, რომლებსაც მიაჩნიათ, რომ მათი სათავეები ევროპული სიმბოლიზმის  
ვრცელ დინებაში უნდა ვეძიოთ, და, ამასთანავე, აცხადებენ, რომ განზრახული აქვთ  
თავიანთ პოეტურ შემოქმედებაში მძლავრი პოსტსიმბოლისტური შეტევა განახორ-  
ციელონ ტრადიციებზე.

თბილისში ჩამოსვლისთანავე რუსი ნოვატორები იმთავითვე შეუდგნენ შემოქ-  
მედებითი ლიტერატურული ჯგუფების დაარსებას, გაზეთების გამოცემას, დის-  
კუსიებისა და გამოფენების მოწყობას, ლიტერატურული კაფეების გახსნას, სპექ-  
ტაკლების დადგმას, მოკლედ, განაგრძეს ის შინაარსიანი კულტურული ცხოვრე-  
ბა, რომელსაც პეტერბურგსა და მოსკოვში ენეოდნენ, ნაყოფიერად და ჰარმონი-  
ულად თანამშრომლობდნენ ქართველ პოეტებთან, მწერლებთან, მსახიობებთან,  
მუსიკოსებთან და ინტელექტუალურ ელიტასთან. ამგვარად, 1916-1921 წლებს  
შორის თბილისი მშფოთვარე და მდიდარი ინტელექტუალურ და კულტურულ  
ცხოვრებაში იყო ჩართული, და ეს წლები რუსული და ქართული ავანგარდიზმის  
ერთ-ერთ ყველაზე ნაყოფიერ ხანად უნდა მივიჩნიოთ.

საერთაშორისო დონეზე ამ ქმედითი შემოქმედებითი ურთიერთობის ერთ-ერთ  
ყველაზე მკაფიო ნიმუშად შეგვიძლია დავასახელოთ კრებული Софии Георгиевне  
Мельниковой. Фантастический кабачок [„სოფია გეორგიევნა მელნიკოვას. ფანტას-  
ტიკური დუქანი“], რომელიც 1919 წელს გამოიცა თბილისში და, როგორც ეს სათა-

ურიდანაც ჩანს, აქტრისა სოფია მელნიკოვას ეძღვნება. კრებულში წარმოდგენილია ილუსტრაციები ალექსანდრ ბაჟბუუკ-მელიქოვის, სიგიზმუნდ ვალიშევსკის, ნატალია გონჩაროვას, ლადო გუდიაშვილის, კირილ ზდანევიჩის, მიხაილ კალაშნიკოვის, იგორ ტერენტიევის, და ტექსტები – ნინა ვასილიევასი, ტატიანა ვეროკასი, დიმიტრი გორდეევის, ილია ზდანევიჩის, კარა-დარვიშის (აკოფ გენჯანის), ვასილი კატანიანის, ალექსეი კრუჩონიხის, გრიგოლ რობაქიძის, ტიცვიან ტაბიძის, იგორ ტერენტიევის, ალექსანდრ ჩიჩიკოვის, ნიკოლაი (კოლაუ) ჩერნიავსკის, გრიგორი შაიკევიჩის და პაოლო იაშვილისა. 1918 წელს იური დეგენმა, დიმიტრი გორდეევმა, ბორის კორნეევმა შეადგინეს პოეტური ალმანახი *Фантастический кабачок* [„ფანტასტიკური დუქანი“], რომელიც სტამბას გადაეცა, მაგრამ არ დაბეჭდილა, ვინაიდან გამომცემლებს არ ეყოთ საამისოდ საჭირო თანხა. შემორჩენილია მხოლოდ ცალკე ნაწილებად აკინძული რამდენიმე უყდო ეგზემპლარი.

საქართველოს დედაქალაქში რუსული შემოქმედებითი სამყარო აკმეისტებად, კუზმინისტებად და ფუტურისტებად იყო დაყოფილი. აკმეისტები პოეტ სერგეი გოროდეცკისა და მის «Тифлисский цех поэтов» [„პოეტების თბილისის საამქრო“]-ს ირგვლივ იყვნენ გაერთიანებულნი. რამდენიმე თვის შემდეგ პოეტმა იური დეგენმა დაარსა მიხეილ კუზმინზე ორიენტირებული «Цех поэтов “Кольчуга”» [„პოეტების საამქრო აბჯარი“]. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მის მიერ 1917 წელს სანდრო კორონასთან ერთად გახსნილი «Фантастический кабачок», თბილისის ცნობილი ლიტერატურული კაფე, რომელშიც ყოველ საღამოს ინტელექტუალები და სხვადასხვა მიმდინარეობათა შემოქმედნი იკრიბებოდნენ და მჭევრმეტყველებდნენ.

1917 წლის დამლევს რესტორან «იმედი»-სთან ა. კრუჩონიხის, ს. ვალიშევსკის, ძმები ზდანევიჩების, ლ. გუდიაშვილის, ნ. ჩერნიავსკისა და კარა-დარვიშის თაოსნობით შეიქმნა «Синдикат футуристов» [„ფუტურისტების სინდიკატი“], სადაც მსჯელობის მთავარი საგანი ზაუმი იყო. 1918 წლის გაზაფხულზე «Синдикат футуристов»-ის ჯგუფმა შეწყვიტა თავისი არსებობა, მაგრამ ა. კრუჩონიხმა, ი. ზდანევიჩმა და ი. ტერენტიევმა, ამ დაულალავმა ადამიანებმა, შექმნეს «Футурвсеучище» (ეს ვ.ხლებნიკოვიდან ნასესხები ტერმინი *უნივერსიტეტს* ნიშნავდა) (ნიკოლსკაია 2000: 45-62). «Футурвсеучище»-ის არსებობის ორი წლის მანძილზე დამაარსებლებმა ორმოცდაათამდე ლექცია წაიკითხეს (პოეზიაზე, თეატრზე, ფუტურისტულ მხატვრობაზე, მონინალმდევე სიმბოლისტებსა და ეგოფუტურისტებზე და განსაკუთრებით – ზაუმზე) და ამ დისკუსიებში, რომელთაც ყოველთვის თან ახლდა ლექცია, მონაწილეობას ლებულობდნენ ისეთი არაორდინარული პიროვნებები და შემოქმედნი, როგორებიც იყვნენ გ. რობაქიძე, გეორგი ხარაზოვი, ალექსანდრ სელიხანოვიჩი, ტ.ტაბიძე, პ. იაშვილი, ი. დეგენი და სხვანი (კრუჩონიხი 1919: 19-21).

მრავალ მხატვარს, მუსიკოსსა და მსახიობს ურთიერთობა ჰქონდა ლიტერატორებთან. თავიანთ პირველ გამოფენებს აწყობდნენ ახალგაზრდა ავანგარდისტი მხატვრები. ასეთი იყო, მაგალითად, „ორკესტრული ფერწერით“ შთაგონებული და საკუთარი სტილის მქონე კირილე ზდანევიჩის ნახატების გამოფენა 1917 წლის ნოემბერში. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ 1912 წლის ზაფხულში ძმებმა ზდანევიჩებმა მხატვარ მიხაილ ლე დანტიუსთან ერთად აღმოაჩინეს ერთი შეხედვით „მიამიტი“

და „გაუნათლებელი“, მაგრამ არსებითად თვითმყოფადი და ნოვატორი შემოქმედის – ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობა. 1916 წელს მათ თავიანთ სახლში მოაწყვეს მისი ნახატების გამოფენა, რომელმაც მხოლოდ ერთ დღეს გასტანა.

არაერთი ავანგარდისტი მხატვარი ნახატებით ამკობდა ცნობილი კაფეების კედლებს, სადაც თვითონვე ატარებდნენ საღამოს ცხარე სჯა-კამათში. ასე, მაგალითად, სერგეი სუდეიკინმა და საველი სორინმა «Ладья аргонатов» [„არგონავტების ნავი“] მოხატეს, კ. ზდანევიჩმა და ს. ვალიშევსკიმ – «Павлиний хвост» [„ფარშევანგის კუდი“], ხოლო «ქიმერიონი», რომლის სახელი ერთდროულად ფანტასტიკურ ქიმერებსა და მითოსურ კიმერიულ ცივილიზაციას გვახსენებს, უხვად იყო შემკობილი ლ. გუდი-აშვილის, კ. ზდანევიჩის, დ. კაკაბაძის და ს. სუდეიკინის მხატვრული ფანტაზიით (ტაბიძე 1919: 3-149); ამ მხატვრობის მხოლოდ ცალკეული კვალა შემორჩენილი. თბილისის ლიტერატურულ საღამოებში იყო ჩაფლული, რომლებშიც ათასგვარ შემოქმედებითსა თუ ეზოთერულ თეორიებს განიხილავდნენ.

თბილისში ჩამოსულმა კრუჩინონიხმა ი. ზდანევიჩისა და ი. ტერენტიევის სახით მასავით თვითმყოფადი და ექსტრავაგანტური თანამოძმე იპოვა, რომელთან ერთად უკვე ხსენებულ «Синдикат футуристов»-სა და «Футурвсеучбища»-ს გარდა ჯგუფი «Компания 41°», ან უბრალოდ – «41°», დაარსა. ეს სახელწოდება ალბათ იმ გეოგრაფიული პარალელის ნომრიდან მომდინარეობს, რომელზეც თბილისი იმყოფება, თუმცა მოგვიანებით ი. ზდანევიჩი ამ სახელწოდების სხვა ვერსიებზე ლაპარაკობდა, კერძოდ, რომ 41 ერთი გრადუსით აღემატება სპირტის რაოდენობას არაყში ან რომ 41 ის ტემპერატურაა, როდესაც ადამიანი ბოდვას იწყებს. მათთვის «41°» ის სივრცე იყო, რომელშიც ადამიანს შეუძლია იყოს თავისუფალი პირობითობებისაგან, შეუძლია უგონოდ და თავის ნებაზე იყოს. ჯგუფი «41°» სხვა პროექტებთან ერთად, ამავე სახელწოდების ყოველკვირეული გაზეთის გამოცემას აპირებდა, თუმცაღა მხოლოდ ერთი ნომერი გამოიცა 1919 წლის 14 ივლისის თარიღით. თავის მანიფესტში ჯგუფი აცხადებდა, რომ მარცხენა ნაპირის ფუტურიზმს, ანუ მის ყველაზე რადიკალურ, ალოგიკურ ფრთას წარმოადგენდა და რომ „ზაუმის“ ხელოვნების დამკვიდრების აუცილებელ ფორმად მიაჩნდა<sup>1</sup>.

თბილისში ა. კრუჩინონიხი, ი. ზდანევიჩი და ი. ტერენტიევი ერთად გადაერთნენ ფუტურისტული ექსპერიმენტებიდან დადაისტურ ნიჰილიზმზე (დავაზუსტებთ: სრულიად დამოუკიდებლად მსგავსი მოვლენებისაგან მათ თანადროულ შვეიცარულ დადაიზმში), რასაც ცხადყოფს «ფანტასტიკური დუქანის» საღამოები და ჯგუფ «41°»-ის წევრების მიერ შექმნილი პოეზია.

ამგვარად, შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ამ წლებში რუსული ფუტურიზმის ორი ფრთა – რაციონალურ-კონსტრუქციული (ძირითადად ვლადიმირ მაიაკოვსკის მიერ ხორცშესხმული) და არარაციონალური, ალოგიკური და აბსტრაქტული (უპირველესად ა. კრუჩინონიხისა და მისი თანამოკალმეების – ი. ზდანევიჩისა და ი. ტერენტიევის შემოქმედების სახით) ერთად აღარ არსებობს. „მასხარის ამ საჟღარუნოს“, რომელსაც ვ. მაიაკოვსკიმ თავი დაანება და „ხუროთმოძღვრის ნახაზზე“

<sup>1</sup> «41° Еженедельная газета». 1919, № 1 (14-20 июля), с. 1.

გაცვალა, «41°»-ის ზაუმელები აიტაცებენ და რამდენიმე წელი კიდევ ააჟღარუნებენ (მაიაკოვსკი 1958: 351).

როგორც უკვე ვთქვით, სწორედ თბილისში, «41°»-ის ჯგუფის შემოქმედების ჩარჩოებში, ზაუმი განსაკუთრებულად აბსტრაქტულ და აბსურდულ სახეს იძენს. მათ შემოქმედებაში ამგვარი გამომწვევი და ჰულიგნური ტონის წარმოშობას ზ. ფრეიდის კითხვამაც შეუწყო ხელი, კერძოდ, მისმა ლაფსუსების თეორიამ, რომელიც სხვა არა არის რა, თუ არა ვერბალური გადაწვევები. ამ თეორიიდან გამომდინარე, «41°»-ის ზაუმელებმა რუს კლასიკოსებთან უამრავი ზმა, ორაზროვანი გამოთქმა და სიტყვებით თამაშის მაგალითი აღმოაჩინეს. ტერმინი *сдвиг* [გადაწვევა] კუბისტურ მხატვრობაში აღნიშნავდა სიბრტყეზე საგნის ან მისი ნაწილის ჩვეულებრივისაგან განსხვავებულ წარმოჩენას, ანუ საგნის ან მისი ნაწილის, როგორც ასეთის, რამდენიმე რაკურსიდან ჩვენებას უჩვეულო თანაფარდობათა აღმოჩენის ანდა დაუკავშირებელ ელემენტთა დაკავშირების მიზნით. ამგვარი ხერხი დამახასიათებელი გახდება მთელი ავანგარდისტული შემოქმედებისათვის და თანაც არა მხოლოდ მხატვრობაში; ძველი და ჩვეული კონტექსტიდან სრულიად განსხვავებულ და განუმეორებელ გარემოცვაში გადაადგილებით მას საგნებისათვის ახალი მნიშვნელობის მისანიჭებლად გამოიყენებენ და ამგვარად შეიქმნება *сдвиг*-ის თეორიაზე დამყარებული მთელი დისციპლინა – *сдвигология*. და მაინც, საკითხავია: თუ ზაუმიც გრამატიკული წესებისა და სინტაქსისის დარღვევის გზით საგნის განსხვავებულად დანახვას ისახავდა მიზნად, სადაა ზღვარი ზაუმსა და *сдвиг*-ს შორის? ეს ზღვარი უდავოდ იმდენად შეუმჩნეველია, რომ მაგალითად, ა. კრუჩინის ზაუმი ახალ ენად მიაჩნდა, ხოლო *сдвиг* – ამ ენის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხერხად.

მარცხო მარცაღური აღნიშნავს, რომ «41°»-ის ენობრივი მანიპულაციები „ტერენტიევის კანონების“ ორ რიხიანად გაცხადებულ პრინციპს ემყარებოდა (მარცაღური 1984: 30-31). ამ კანონთაგან პირველი ასე ჟღერდა: „ბგერობრივად მსგავს სიტყვებს პოეზიაში მსგავსი მნიშვნელობა აქვთ“ (ტერენტიევი 1919: 7) და ამგვარად, სიტყვები *творчество* [შემოქმედება] და *творог* [ხაჭო] ამ სისტემაში სინონიმიზია. მეორე კანონი შემთხვევითობის კანონი იყო. შემთხვევითობამ მოულოდნელ მნიშვნელობათა გამოთავისუფლებით, უაზრო ფიგურების შექმნით, აბსურდული ფრაზების წარმოქმნით სიტყვათა შერჩევა და კომბინაცია უნდა განაპირობოს (მარცაღური 1984: 30).

გრამატიკული კონფორმიზმის, სინტაქსისის ინერციის, ლოგიკური თანამიმდევრობის დასაძლევად ი. ტერენტიევა 17 წესი ჩამოაყალიბა, ანუ უკეთ – 17 *ерундовыхорудий* [17 აბდაუბდა იარაღი] (ასე ეწოდებოდა ნიგნაკს, რომელშიც მან თავისი პრინციპები ჩამოაყალიბა). ამ წესების გამოყენება უზრუნველყოფდა წერის ავტომატიზმს, ანუ ფორმათა უპირატესობას და მნიშვნელობათა და ჟღერადობათა უთავბოლო მომრავლებას, რაც სრული აბსურდულობის პირობას ქმნის.

ჯგუფ «41°»-ში კრუჩინისა და ტერენტიევის მიერ ზაუმიზე შემუშავებულ თვალსაზრისზე მსჯელობისას შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ავანგარდის სწრაფვა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ტრადიციულ ფორმათა რღვევისაკენ ახალი ენის შექმნას ისახავდა მიზნად, მართალია, აბსტრაქტული, მაგრამ მაინც ისეთი უტო-

პიური ჰარმონიისაკენ მიმართული და გონებით გასაგები ენით, როგორც ეს თავს იჩინს ავანგარდისტების მხატვრობაში (ლიპოვეტსკი 1999: 29).

რაც შეეხება ზაუმელების მიერ შემოთავაზებულ ენას, იგი, პირიქით, მიზნად ისახავდა არა იმდენად ქაოსისა და კოსმოსის ბინარული ოპოზიციის დაძლევას, რამდენადაც ლოგიკამდელ, პირვანდელ, ხშირად ყოველგვარ აზრს მოკლებული ქაოსის დონეზე ყოფნის შენარჩუნებას, ქაოსისა და კოსმოსის შეთავსებას, რაც მოცემულია ჯოისისეულ ტერმინში *chaosmos* (*ქაოსმოსი*), ქაოსსა და კოსმოსს შორის მდებარე ენის ონტოლოგიური კომპრომისისაკენ მიყვავართ; სწორედ ამის გამო ხდება შესაძლებელი ქაოსის შეცნობა (ეკო 2002: 5-173); ასეთი კომპრომისი, სხვათა შორის, პოსტმოდერნიზმისათვისაც გახდება დამახასიათებელი (ლიპოვეტსკი 1999: 28-31). ამას ვერ ვიტყვით კრუჩინონისა და ტერენტიევის პოეტური შემოქმედების უდიდეს ნაწილზე, რომელიც თავისი რადიკალიზმით ვერ სცდება პროტოენისა თუ პროტობგერის ბუნდოვანებას.

ილია ზდანევიჩი, მესამე „იდიოტი“ (მათივე განსაზღვრებით) ჯგუფიდან «41°», თბილისში დაიბადა 1894 წელს; დედამისი ქართველი იყო, მამა – პოლონელი. 1911 წლამდე თბილისში ცხოვრობდა, ხოლო შემდეგ, მისი ძმის, კირილეს კვალად, რომელიც მეცადინეობებს ესწრებოდა პეტერბურგის ხელოვნებათა აკადემიაში, პეტერბურგში ჩავიდა და იურიდიულ ფაკულტეტზე მოეწყო; 1917 წელს კვლავ თბილისში დაბრუნდა. აქვე გავიხსენოთ, რომ 1911 წელს თბილისში პარიზიდან დაბრუნდა მხატვარი ბორის ლოპატინსკი, ზდანევიჩების ოჯახის დიდი მეგობარი, რომელმაც თან ჩამოიტანა მარინეტის მანიფესტები და იტალიური ფუტურიზმის ზოგი სხვა პუბლიკაცია, რომლებიც ახალგაზრდა ილიას მისცა წასაკითხად. „ჩემთვის, სიმბოლიზმის მიმბაძველისათვის, ეს მოქცევის ტოლფასი რამ იყო“, იგონებდა მრავალი წლის შემდეგ პარიზში ილია ზდანევიჩი<sup>1</sup>.

ჯგუფ «41°»-ის ფარგლებში მან საკუთარი ზაუმი შექმნა თავის დრამატულ პენტოლოგიაში სახელად *аслаанлИчья* [„ვირასპექტები“], რომელიც შეიცავდა *драებს* [„დრა“-ებს] (ზდანევიჩი სიტყვა *დრამის* შეკვეცილ ფორმას იყენებდა) *Янкокр УльалнАнскай* [„ალბანეთის მეფე იანკო“], *асЕлнапракАт* [„დაქირავებული ვირი“], *ОстрафпАсхи* [„ადგომის კუნძული“] და *згАЯкабн* [„თითქოს, ზგააო“]; ეს ოთხივე დრა თბილისში გამოქვეყნდა 1918 და 1920 წლის სექტემბრის შუალედში, ხოლო მეხუთე – *лидантЮфАрам* [„ლიდანტიუ ფარის“] 1923 წელს პირველად პარიზში გამოქვეყნდა, სადაც იმ დროს ი. ზდანევიჩი ემიგრაციაში იყო წასული და სადაც მიიღო ფსევდონიმი *ილია ზდ.*

ყველა ეს დრა, მათი სტილისტური ორაზროვნების გამო, ისეთი ნაწარმოებებია, რომლებიც სხვადასხვაგვარ დადგმას ითვალისწინებს; შეიძლება მათი წაკითხვა, დეკლამირება, სიმღერად შესრულება და ცეკვად წარმოდგენა თოჯინების თეატრში. შესაძლოა, თოჯინების თეატრი ყველაზე შესაფერისი ადგილია მათი დადგმისათვის, ვინაიდან მათი შექმნის დროს ზდანევიჩი, მისივე აღიარებით, უკრაინული თოჯინების თეატრის ერთ-ერთი სახეობით, ვერტეპით, იყო გატაცებული. ვერტეპის

<sup>1</sup> Iliadz. *Lettre à Ardengo Soffici. Cinquante années de futurisme russe* [წერილი არდენგო სოფიჩის. რუსული ფუტურიზმის ორმოცდამეათე წლისთავი], édition établie par R. Gayraud. // *Carnet de l'Iliadz Club*. Vol. 2. Paris MCMXCII, p. 26.



წარმოდგენები ჩვეულებრივ ორ სივრცედ გაყოფილ სცენაზე იმართებოდა. ქვემო, ანუ „ადამიანურ“ სივრცეზე, დედამიწაზე მომხდარ ამბავს წარმოადგენდნენ, ხოლო ზემო, „ღვთაებრივ“ სივრცეზე, ამქვეყნიურ ამბებთან ერთად ბიბლიური პერსონაჟების მონაწილეობით საუფლო გარემოს მოვლენები ვითარდებოდა. თითქმის ყოველთვის მოქმედება ზენა სოფლის მოვლენებში ქვემო სოფლის ჩარევით მთავრდებოდა (პაჩლოვსკა 1998 : 467). ვერტეპის წარმოდგენათა ეს ბიპოლარული კონცეფცია გვხვდება *лидантиЮф.Арам*-ში და პენტოლოგიის სხვა დრამებში (გეირო 1995 : 109), თუმცა ზდანიევიჩთან „ზენა“ და „ქვენა“ არა სიუჟეტით, არამედ გამოყენებული ენის თვისებრიობით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. „ზენა“ პლანში გვხვდება ზაუმის გამოყენება, ხოლო „ქვენა“ დონეზე გამოთქმასთან მაქსიმალურად მიახლოებული, ოღონდ ორთოგრაფიული წესების გარეშე, ფონეტიკური წერის მანერაა გამოყენებული, თანაც ნიმუშად მოსკოვური გამოთქმა აღებული (ხმოვანი ე ხდება ი, ხმოვანი ო ჩანაცვლებულია ა-თი, მჟღერი თანხმოვნები სიტყვის ბოლოს დაწერილია როგორც ყრუ თანხმოვნები და ა. შ.). რეჟის გეიროს აზრით, „დაბალი“ დონის ეს დამახინჯებული რუსული ენა არ უნდა მივიჩნიოთ „ზენა“ პლანში გამოყენებულ ზაუმად. ზაუმი „ქვენა“ დონისაგან დამოუკიდებელ და თვითკმარ ენად რჩება (გეირო 1995: 109-114). ზდანიევიჩს რიტმი თავისი შემოქმედების უმთავრეს ელემენტად მიიჩნდა და ამიტომ მახვილს სვამს ყოველ სიტყვაზე, რომლებსაც მთავრული ასოებით გამოყოფდა (*Янко*-ში მუქი შრიფტია გამოყენებული), რათა მისი ტექსტის ყოველ მკითხველს შესაძლებლობა ჰქონდეს, შეინარჩუნოს ავტორისეული ინტონაცია. ასეა თუ ისე, ზდანიევიჩის მიერ შექმნილი ორმაგი ენის სისტემა მრავალ სუსტ ადგილს, შეუსაბამობასა და წინააღმდეგობას შეიცავს და უნდა შეფასდეს არა იმდენად მეცნიერული თვალსაზრისით (რომელიც მას არ გააჩნია), არამედ იმის მიხედვით, თუ რამდენად იძლევა ტექსტის ეკლექტიკურ სიტყვაკაზმულ ლიტერატურულ ნაწარმოებად შექმნის შესაძლებლობას.

1921 წელს წითელმა არმიამ დაიკავა საქართველო და იქ კომუნისტური წყობილება დაამყარა. ცარიზმის დაცემის შემდეგ საქართველო 1918 წელს დამოუკიდებელი სახელმწიფო გახდა არჩეული სოციალ-დემოკრატიული მენშევიკური ხელისუფლებით. ოსიპ მანდელშტამის სიტყვებით, „სხვის მიერ დაღვრილ სისხლზე აღმოცენებულ ამ პატარა დამოუკიდებელ სახელმწიფოს უნდოდა უსისხლო ყოფილიყო. მრისხანე ძალებით გარემოცულს იმედი ჰქონდა, რომ შეუბღალავად და მშვიდობიანად შევიდოდა ისტორიაში, ერთგვარი ახალი შვეიცარია გახდებოდა, ნეიტრალური და უბინო ქვეყანა იქნებოდა“ (მანდელშტამი 1971: 198).

საქართველოში კომუნისტური რეჟიმის ძალადობრივ დამკვიდრებასთან ერთად რუსმა ავანგარდისტებმა დატოვეს თბილისი, ხოლო ქართველ ავანგარდისტებს რამდენიმე წელი ჯერ კიდევ ჰქონდათ საშუალება, გამოეხატათ თავიანთი იდეები, ვიდრე ქვეყანა საბოლოოდ მოექცეოდა ჯერ შიშის, ხოლო შემდეგ ტერორის მარნუხებში.

ჩვენი ტფილისი კი თანდათან ძირს იწევს  
 გრიგოლ რობაქიძემ ხერხემალი გადაუტეხა  
 მაგრამ მიწის ძვრა მაინც იგვიანებს.

(ტიციან ტაბიძე)

1922 წლის 22 აპრილს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში გამართულ ლიტერატურულ საღამოზე რამდენიმე პოეტმა და მწერალმა საქართველოში ფუტურისტების ჯგუფის შექმნა გამოაცხადა, რასაც დამსწრეთა დაცინვა და ყიჟინა მოჰყვა. ამ ჯგუფში შედიოდნენ: ნიკოლოზ (ნიოგოლ) ჩაჩავა, პავლე (პავლო) ნოზაძე, ჟანგო ღოღობერიძე, აკაკი ბელიაშვილი, შალვა აღხაზიშვილი, ბიძინა აბულაძე, სიმონ ჩიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია (მომავალში კინორეჟისორი, იმჟამად – პოეტი), ბესარიონ ჟღენტი, ბენო გორდეზიანი, ირაკლი გამრეკელი (რომელიც, ლ. გუდიაშვილის თქმით, „ახალი ქართული თეატრალური მხატვრობის სკოლის დამაარსებელია. მან პირველმა მოიტანა ქართულ თეატრში ის სპეციფიკა“ (გუდიაშვილი 1979: 79) და სხვები<sup>1</sup>. პარალელურად ფუტურისტების ჯგუფი (ს. ჩიქოვანი და ბ. ჟღენტი) ქუთაისშიც შეიქმნა.

იმავე წლის 5 მაისს თბილისში გამართულ კიდევ ერთ ლიტერატურულ საღამოზე ფუტურისტებმა წაიკითხეს მანიფესტი „ფენიქსი“; კითხვას წამდაუნუმ აწყვეტინებდნენ და მას თან ახლდა გამაყრუებელი ხმაური. თავის მანიფესტში ჯგუფი ადრეული რუსული და იტალიური ფუტურიზმის თემატიკას მიმართავდა, რამდენიმე წლით ადრე აბსტრაქტულობასა და აბსურდულობის საკითხში ჯგუფ «41°»-ის მიღწევების ყოველგვარი გათვალისწინების გარეშე. მათი სახელგანთქმული რუსი და იტალიელი დამრიგებლების მსგავსად, ქართველი ფუტურისტები უარყოფენ წარსულს, „რადგან იგი არის სამლოცველო ბერების და მომაკვდავების“, აცხადებენ, რომ „ქართული პოეზიის დამახასიათებელი თვისება იქნება გაქანება, სითამამე და ამბოხება“ და რომ „ელექტრონის შუქმა ჩააქრო მთვარე და მეოცე საუკუნე აღარ იცრემლება სენტიმენტალობით“ და ბოლოს დასძენენ: „აღტაცებით შევცქერით ცამდე ამართულ სახლებს და ლოკომოტივის კვილით ვაბნევთ მუსიკას საქართველოს მიდამოებში“. ჯგუფ «41°»-ის აბსურდულობის თეორიებთან შედარებით ყოველივე ეს უკან გადადგმული ნაბიჯი იყო. და მაინც, საქართველოში ნაგვიანევი ფუტურიზმი გამალბული ტემპით განვითარდა და უკვე ფუტურისტების პირველივე ბეჭდვითი ორგანო უჩვეულო სახელწოდებით, გოგირდმჟავის ფორმულით H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>, იმ დადასტური ნიჰილიზმის მძლავრ ზეგავლენას განიცდის, რომელთანაც მანამდე ჯგუფ «41°»-ის წევრები მივიდნენ.

H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>-ის ერთადერთი ნომერი 1924 წელს გამოიცა. ერთი მხრივ, იგი აღბეჭდილია ოქტომბრის რევოლუციით, რომელმაც თავდაყირა დააყენა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების პერსპექტივა და აუცილებელი გახადა შემოქმედებითი სამყაროს ახლებური ხედვა, ხოლო, მეორე მხრივ, იმ ზოგიერთი ავანგარდისტული ჯგუფის თეორიათა ზეგავლენას განიცდის, რომლებთანაც ბრძოლის განზრახვა გაცხადებულია ჟურნალში. ამგვარად, იტალიელი ფუტურისტებისაგან, შვეიცარელი და ფრანგი დადასტურებისაგან და “Лед” („ლეფ“)-ის ჯგუფის თეორიებისაგან განდგომილი H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>-ის ჯგუფის წევრები თავიანთ თავს ზუსტად ასე – ფუტურისტებად,

1 ი. ტერენტიევი იგონებს, რომ ქართველი ფუტურისტები მიმართავდნენ მას „როგორც ძველკაცს“. მეკითხებიან: „ჩვენი ამოცანები? ვის შევუტიოთ? როგორ ვლანძლოთ? რა ვაკეთოთ?“. ტერენტიევმა როგორც გამოუსწვრებელმა ზაუმელმა ასე მიუგო: „არაფერია საჭირო, პოეტური ინტერნაციონალის გარდა. საჭიროა ენების კომბინირება ზაუმის საფუძველზე. ეს იქნება ყველაზე საჭირო და ყველაზე სახიფათო საქმე“. Терентьев И. Лед Закавказья. (Компания 41°). // «Лед». 1923, № 2, с. 177.

დადაისტებად, კონსტრუქტივისტებად და ლეფისტებად მიიჩნევენ. საუბარია ამბიციურ, მაგრამ განუხორციელებელ მცდელობაზე ერთად შეეკრიბათ ამ მოძრაობათა შემადგენელი ელემენტები, მათი შემოქმედებითი ენერგია, მათი დიდებული უტოპიურობა, განენმინდათ ისინი ბურჟუაზიული ხელისუფლების იმ დანალექებისაგან, რომლებმაც თავი იჩინეს იტალიაში, საფრანგეთსა და რუსეთში და ჩაეყენებინათ ეს მოძრაობები ახალი სოციალური წყობის სამსახურში კომუნისტური აღმშენებლობისათვის. ზოგადად, ეს არის მოძრაობა ვ. მაიაკოვსკისა და მისი „ლეფ“-ის მიერ დასახული მიმართულებით.

ამ ჯგუფის მეთაურად სიმონ ჩიქოვანი უნდა მივიჩნიოთ; მართალია, მას არ ეკავა მასში რაიმე ხელმძღვანელი თანამდებობა, მაგრამ საყოველთაო პატივისცემით სარგებლობდა. ევფონიური ასოციაციების, ალიტერაციების, ასონანსებისა და რითმების უსასრულო რიგის საშუალებით თავის ფუტურისტულ ლექსებში იგი უმთავრესად მუსიკალურობაზე დაფუძნებული ახალი ენის შექმნას ისახავს მიზნად.

ამ ხანის მისი ლექსების ყველაზე ცნობილ ციკლს მეტყველი სათაური აქვს – „ორკესტრული ლექსალობა“ და ნებისმიერი პოეტური ნაწარმოებისათვის ნიშანდობლივ მოცილეობას სემანტიკასა და ფონეტიკას შორის ჟღერადობის სასარგებლოდ წყვეტს, რომელიც სრულფასოვან და უნიკალურ მნიშვნელობას და ამდენად აზრის განმასხვავებელ ფუნქციას იძენს.

იმ ენთროპიისაგან თავის დასაღწევად, რომელიც დამახასიათებელია პოსტ-რომანტიკული გამოსახვის საშუალებებისათვის, პოეტი გარკვეულწილად რუსი კუბოფუტურისტების „სიტყვა როგორც ასეთი“-სა და „ფონეტიკური მახასიათებლის“ და ჯგუფ «41°»-ის აბსურდულობის თეორეტიკოსთა გზით მიდის. ამასთანავე, ის ენობრივი ქსოვილი, რომელსაც პოეტი იყენებს, მისი ლექსების რიტმული კადენცია და მისი უმთავრესი მამოძრავებელი მიზნები ხალხურ კულტურაში, კერძოდ, მისი მშობლიური სამეგრელოს ზეპირსიტყვიერ პოეზიაში იღებენ სათავეს. თვით ბგერითი რიგი ნაკარნახევია როგორც ქართული პოლიფონიური სიმღერებით, ასევე საქართველოში საუკუნეთა მანძილზე მყოფი სპარსი და აზერბაიჯანული წარმომავლობის მოლექსებისა და მომღერლების – აშულების პოეტური შემოქმედებითა და ტრადიციით.

ახალი ენის შექმნის მიზანს, რომლის მიღწევასაც რუსი ფუტურისტები და ჯგუფ «41°»-ის წევრები გონიერების მიღმა გაღწევითა და ზაუმის ენის შექმნით ცდილობდნენ, ჩიქოვანი მუსიკის საოცარი არსის საშუალებით აღწევს და პოეზიის შემადგენელი ტონური საწყისის კრიზისსაც თავს აღწევს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჩიქოვანმა ზაუმის ენის გონებრივი ხერხებიც მოსინჯა, მაგალითად, საფუძვლად აიღო ერთი ფუძე (ჩვენს შემთხვევაში – გული), რომელსაც უამრავი პრეფიქსი, სუფიქსი და ზმნების დაბოლოებანი დაურთო, სხვა ლექსიკურ ერთეულებთან შეერთებანი გამოიყენა და ამ გზით მთელი პოეტური ნაწარმოები შექმნა სათაურით „გული-საგულე და გადაგულიანება“ (ჩიქოვანი 1925: 1).

თავისთავად ნამოიჭრება კითხვა, აქვს თუ არა ყოველივე ამას რამე საერთო მსგავს ძიებებთან ხლენიკოვის შემოქმედებაში, მაგალითად, ლექსში *Заклятие смехом* [„სიცილით შელოცვა“] (1908). მიგვაჩნია, რომ ამ შემთხვევაშიც ჩიქოვან-

მა შეიძლო ქართულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში ეპოვა ნიმუშები და მასალა თავისი ექსპერიმენტებისათვის. მართლაც, უკვე XVIII საუკუნეში ქართველი პოეტი ბესიკი ალიტერაციის, ევფონიური და რიტმული ვარიაციების შესანიშნავ ნიმუშებს გვთავაზობს და შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ ამ მხრივ იგი, მაგალითად, ლექსში „ტანო, ტატანო“, ფუტურისტული სდვიგოლოგიის წინამორბედად გვევლინება. ამგვარად, შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ფუტურისტ ჩიქოვანის პოეტური გამოცდილება ქართულ კლასიკურ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში იღებს სათავეს, განსაკუთრებით – ლეგენდებში, ზღაპრებში, წარმართული ხანის შელოცვებში, რომლებითაც ეგზომ მდიდარია ქართული ზეპირსიტყვიერება.

1924 წლის დამლევს ქართველმა ფუტურისტებმა გამოსცეს ჟურნალ „ლიტერატურა და სხვა“-ს ერთადერთი ნომერი, რომლის გრაფიკა კ. ზდანევიჩის ეკუთვნის. დაახლოებით ერთი წლის შემდეგ, 1925 წლის დეკემბერში, ფუტურისტებმა დაიწყეს ერთკვირეული „დროულის“ გამოცემა, რომლის შემდგომი ორი ნომერი 1926 წელს გამოიცა.

ამ ორი ჟურნალის ლიტერატურული პროგრამა ჯერ კიდევ ნეგატიურ გასაღებშია შესრულებული. ჟურნალის შემქმნელები ინარჩუნებენ ადრინდელი ფუტურიზმის ნიჰილისტურ ლოზუნგს „უნდა დაინგრეს, რომ აშენდეს“<sup>1</sup> და კვლავ მწვავედ აკრიტიკებენ სხვა ჯგუფების, განსაკუთრებით ცისფერყანწელების<sup>2</sup>, ლიტერატურულ შემოქმედებას, და კარგად ცნობილი ავანგარდისტული ტრაფარეტის შესაბამისად, თავიანთ თავს იმ ერთადერთ ძალად აცხადებენ, რომელსაც ძალუძს აამაღლოს და სრულყოს ქართული კულტურის დონე, იმდენადად, რამდენადაც მსოფლიო ლიტერატურის ყველზე თანამედროვე გამოვლინებას წარმოადგენენ (აქედან ჟურნალის სახელწოდებაც – „დროული“).

1926 წელს ქართული ფუტურიზმი არსებითად იცვლის გეზს თავის თეორიულ მიმართულებაში. გააცნობიერეს რა, რომ პოლიტიკური ვითარება შეიცვალა და საპროტესტო და ნეგატიური განწყობები სრულიად მიუღებელი იყო იმჟამინდელი წყობილებისათვის, ქართველი ფუტურისტები გაემიჯნენ თავინთ არცთუ შორეულ წარსულს მაიაკოვსკის „ლეფ“-ის პროექტის მისათვისებლად, რომელიც მიზნად ისა- ხავდა ხელოვნებაში იმგვარივე რევოლუციის მოხდენას, როგორც პოლიტიკის სფერო-ში მოხდა. ახალგაზრდა ქართველ ფუტურისტებს საშუალებაც კი მიეცათ უშუალოდ მაიაკოვსკისთან ემსჯელათ „ლეფ“-ს პროექტზე, როდესაც 1924 წელს პოეტი თბილისში ჩამოვიდა. ს. ჩიქოვანი იხსენებს თავის მოგონებებში, რომ როდესაც 1924 წლის 29 აგვისტოს კ. ზდანევიჩმა მაიაკოვსკის იგი წარუდგინა როგორც ფუტურისტული მიმდინარეობის პოეტი, მაიაკოვსკიმ თავისი მკვეთრი ბანით დაიგრგვინა: „ფუტურიზმი მოძველდა. ახლა მხოლოდ «ლეფი» არსებობს!“ (ჩიქოვანი 1968: 53).

1926 წელს ქართველმა ფუტურისტებმა მაიაკოვსკის «Левый Фронт Искусств»-ის [„ხელოვნებათა მემარცხენე ფრონტის“] მიზაძვით “მემარცხენე ფრონტი” დააფ-

1 ტფილისი, 5 დეკემბერი 1925 წ./„დროული“. 1925, №1, გვ.1.

2 ახალგაზრდა ფუტურისტებსა და ცისფერყანწელებს შორის სიტყვიერი შეხლა-შემოხლისა და კამათის შესახებ იხ. Никольская Т. Л. «Грузия-Феникс». // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб. 2002, с. 120-126.

უძნეს და „დროული“-ს მეორე ნომერი უკვე მისი ბეჭდვითი ორგანოს სახით გამოიცა. მაგრამ ის ჟურნალი, რომელშიც სრული სახით გამოვლინდა ქართული ფუტურისტიკის ახალი დებულებები, „მემარცხენეობა“ იყო, რომლის პირველი ნომერი 1927 წელს გამოვიდა, ხოლო მეორე – 1928 წელს. ამასთანავე, ქართველი ფუტურისტების ეს ახალი ლეფისტური მოძრაობაც, „ხელოვნებათა ახალ ფრონტთან“ შედარებით, მნიშვნელოვანი დაგვიანებით ხასიათდება. მოხდა ისე, რომ მათ „ლეფის“ ხანის პროექტის ზეგავლენა განიცადეს, რომლის უტოპიური იდეები მაიაკოვსკიმ უკან მოიტოვა და შემოქმედისათვის კომუნისტური პარტიის კულტურულ და ესთეტიკურ ღირებულებათა აუცილებლობის შესახებ პოლიტიკური და შემოქმედებითი მსჯელობებით გაჯერებული და სოცილოგიური მიზნებისაკენ მიმართული „Новый Лед“ („ახალი ლეფი“) გამოაქვეყნა. ქართველ ფუტურისტებს მიაჩნდათ, რომ საჭირო იყო „ხელოვნებისა და ოსტატობის იგივეობის განმტკიცება და ხელოვნების საზოგადოებრივი ფუნქციის ძიება“,<sup>1</sup> მაგრამ არ იზიარებდნენ 1918 წელს რუსი ფუტურისტების მიერ ჟურნალ „Искусство Коммуны“-ში გამოთქმულ აზრს შემოქმედისა და პროლეტარის თანასწორობის შესახებ.

შემოქმედის შრომის თავისებურების აღიარებასთან, მისი შრომის, როგორც თავისი საქმის სპეციალისტად მიჩნევასთან ერთად ავანგარდისტების უკანასკნელი ქართული ფგუფი საბჭოთა კავშირში კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით დაძრულ ინდუსტრიალიზაციის ტალღას აჰყვა და ბოლოს მთლიანად შთაინთქა მასში.

(დედანი: Манаширова И., Каменская Е. (сост.). Грузинский Авангард 1900-1930-е. Пиромани, Гудиашвили, Какабадзе и другие художники. Из музеев и частных собраний. Москва 2016).

რუსულიდან თარგმნა ირაკლი კენჭოშვილმა.

## დამოწმებანი:

**ეკო 2002:** Eco, U. *Le poetiche di Joyce* [ჯოისის პოეტიკები]. Milano: 2002.

**გეირო 1995:** Gayraud, R. *Promenade autour de Ledentu le phare* [prominada „lidantiu faris“ garSemo]. Iliazd. *Ledentu le phare*. Paris: 1995.

**გუდიაშვილი 1979:** გუდიაშვილი, ლ. *მოგონებათა წიგნი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1979.

**იაშვილი 1916:** იაშვილი, პ. *პირველთქმა*. „ცისფერიყანები“, 1916, № 1.

**ივანოვი 1974:** Иванов, В. „Две стихии в современном символизме“. Иванов В. *Собрание Сочинений*. Т. 2. Брюссель: 1974.

**კრუჩონიხი 1919:** Крученых, А. *Фантастический кабачок*. «Куранты». 1919, № 2, с. 19-21.

**ლიპოვეტსკი 1999:** Lipovetsky M. *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos*. Armonk-New York: 1999.

<sup>1</sup> 1928 წელი – ზაფხული // „მემარცხენეობა“. 1928, № 2, გვ. 1-2.

**მაიაკოვსკი 1958:** Маяковский, В. Капля дегтя. Маяковский В. *Полное Собрание Сочинений*. Т.1. Москва: 1958.

**მანდელშტამი 1974:** Мандельштам, О. «Мне Тифлис горбатый снится». Мандельштам О. Стихотворения. Ленинград: 1974.

**მანდელშტამი 1971:** Мандельштам, О. Меньшевики в Грузии. Очерк. Мандельштам О. *Собрание Сочинений в трех томах*. Т. 2. New York: 1971.

**მარცადური 1984:** Marzaduri, M. *Dada Russo. L'avanguardia fuori della Rivoluzione* [რუსული დადაიზმი. ავანგარდი რევოლუციის საზღვრებს მიღმა]. Bologna: 1984.

**ნიკოლსკაია 2000:** Никольская, Т. «Фантастический город». *Русская жизнь в Тбилиси (1917-1921)*. Москва: 2000.

**პაჩლოვსკა 1998:** Pachlovska O. *Civiltà letteraria ucraina* [უკრაინული ლიტერატურული კულტურა]. Roma: 1998.

**სახნო 1999:** Сахно, И. Русский Авангард. Живописная теория и поэтическая практика. Москва: 1999.

**ტაბიძე 2011:** ტაბიძე, ტ. *არტისტული კაფე ქიმერიონი და მისი მოხატულობა. ტფილისი, 1919 წელი*. თბილისი: 2011.

**ტერენტიევი 1919:** Терентьев, И. *17 ерундовыхорудий*. Тифлис: 1919.

**ჩიქოვანი 1925:** ჩიქოვანი ს. გული-საგულე და გადაგულიანება. „დროული“, 1925, № 1.

**ჩიქოვანი 1968:** Чиковани, С. *Мысли. Впечатления. Воспоминания*. Москва: 1968.

*Luigi Magaroto*  
(Italy, Padua)

## Post Symbolism, Futurizm and Dadaizm in Georgia

### Summary

**Key words:** Blue Horns poets, Grigol Robakidze, futurism, dadaizm, Aleksei Kruchonykh, Ilia Zdanevich, Simon Chikovani.

The Georgian Blue Horns manifesto, published in 1916 by poet Paolo Iashvili and entitled “Pirveltkma” (The First Word), has elements reminiscent of the Italian futurist manifesto (written in 1909 by Filippo Tommaso Marinetti); these include eccentricity, dandyism, exhibitionism (nonconformism), antagonism, demagoguery, scandalmongering, anti-traditionalism, machine idolatry and violence. In other words, Blue Horns poets were typical incendiaries, who extolled the beauty of destruction. Their poetry was still imbued with symbolist elements, but they promised to carry out a powerful post-symbolist operation against tradition.

After the outbreak of the First World War, many Russian artists and writers fled to Georgia's capital, where food was plentiful. In Tbilisi the Russian literary world was divided into symbolists, acmeists and futurists. In the second half of the first decade of the twentieth century, thanks to the presence of Russian intellectuals and the activism of the indigenous poets of the Blue Horns,

together with eccentric and leading personalities such as Grigol Robakidze, Aleksei Kruchonykh and Ilia Zdanevich, Tbilisi became a very lively city: cabarets were opened, many newspapers and magazines were published and every evening the city was filled with debates on art, poetry, novels, philosophy, music, ballet.

In February 1921 the Red Army entered Tbilisi and established Soviet power. In 1922, some young people such Simon Chikovani, Irakli Gamrekeli and Beno Gordeziani founded a futurist group. In keeping with the avant-garde stereotype, their programme was nihilistic, but in 1926 they understood that times had changed and made an enormous turning point in their theory. Copying the Left Front of the Arts, organized by Mayakovsky in Moscow, they founded the Left Front. The following year, publishing magazine “Memartsxeneoba” (Leftism), they agreed with the Communist party’s demands for industrialization of the country, and, ultimately, this group too was swallowed up by the party.

## **მკითხველის შექმნა – მოდელები და პარადიგმები**

საუკუნეების განმავლობაში, ლიტერატურული პროცესების კვალდაკვალ, მკითხველიც თავისებურად ტრანსფორმირდება, იცვლება მისი გემოვნება, მხატვრული ნაწარმოების აღქმის პრინციპები და შეფასების კრიტერიუმები. თვითონ მწერალთა დამოკიდებულებაც სავარაუდო მკითხველთა მიმართ განსხვავებულია. მაგალითად, რეალისტი მწერალი უფრო მეტად ითვალისწინებს მკითხველთა ფართო წრის ინტერესებს, ვიდრე მოდერნისტი. პოსტმოდერნისტი ავტორისთვის კი მკითხველი არა მხოლოდ თანამოთამაშეა, არამედ მისი „პროდუქტის“ მყიდველიც, შესაბამისად, თანაბარ ყურადღებას აქცევს იმგვარად „შეფუთვას“, რომელიც მას მატერიალურ სარგებელს მოუტანს.

„რიტმი, სუნთქვა, განწმენდა... ვისთვის, ჩემთვის? არა, რა თქმა უნდა, მკითხველისთვის. წერისას ავტორი მკითხველზე ფიქრობს ისევე, როგორც მხატვარი – მაყურებელზე“, – წერს უმბერტო ეკო. მისი აზრით, შეიძლება ავტორი წერისას გარკვეული ტიპის, წარმოსახვით მკითხველზე ფიქრობდეს, როგორც, მაგალითად, თანამედროვე რომანის ფუძემდებლები: რიჩარდსონი, ფილდინგი, დეფო, რომლებიც ვაჭრებისა და მათი ცოლებისთვის წერდნენ. თუმცა მკითხველისთვის წერს ჯოისიც, რომელიც იდეალური უძილობით შეპყრობილი იდეალური მკითხველითაა შთაგონებული. ორივე შემთხვევაში – მნიშვნელობა არ აქვს, იქვე, ახლოს მყოფ, საფულემომარჯვებულ მკითხველზე ფიქრობს ავტორი თუ მომავალ მკითხველზე – წერა ნიშნავს, ტექსტის საშუალებით **შექმნა მკითხველის საკუთარი მოდელი**. რაც ნიშნავს, იფიქრო მკითხველზე, რომელსაც შეუძლია, გადალახოს პირველი ასი გვერდის „განწმენდი“ ზღურბლი. დაწერო ასი გვერდი იმ მიზნით, რომ **შექმნა მკითხველი**, რომელიც მომდევნო გვერდებს ნაიკითხავს“ (ეკო 2016: 195).

არსებობს თუ არა მწერალი, რომელიც მხოლოდ მომავალი მკითხველისთვის წერს? – უმბერტო ეკო ამ და სხვა საინტერესო კითხვებს ასე უპასუხებს: „არა, თუნდაც თავად დაჟინებით ამტკიცებდეს ამას. მწერალი ნოსტრადამუსი არ არის, ვერაფრით წარმოიდგენს მომავალ თაობებს იმის მიხედვით, რაც თანამედროვეთა შესახებ იცის.

– არსებობს ავტორი, რომელიც მკითხველთა ვიწრო წრისთვის წერს?

– დიახ, თუ ავტორი იმას გულისხმობს, რომ მკითხველის მის მიერ წარმოდგენილ მოდელთან ბევრი ვერ გაიგივდება. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც მწერალი იმ იმედით წერს (და ეს იმედი საკმაოდ ნათელია), რომ სწორედ მისი წიგნი შექმნის ბევრ ისეთ სასურველ მკითხველს, რომელსაც ის ასე გულმოდგინედ ეძებს და ამხნეებს თავისი ტექსტით“ (ეკო 2016: 198).

უმბერტო ეკო მთავარ განსხვავებას იმაში ხედავს, რომ „ზოგ მწერალს სურს ახალი მკითხველი შექმნას, მეორეს კი – უკვე არსებული მკითხველის მოთხოვნებს უპასუხო“ (ეკო 2016: 199).



რა თქმა უნდა, ბევრად იოლია წერო უკვე არსებული მკითხველის ნაცნობი გემოვნების მიხედვით, მაგრამ კარგი მწერალი სხვა გზას ირჩევს. სწორედ ამაზე მსჯელობს უმბერტო ეკო: „ავტორი ბაზრის ერთგვარ კვლევას ატარებს და მას ერგება. ერთი შეხედვითაც ჩანს, რომ მას ყველაფერი გათვლილი აქვს: ასეთი ავტორის სხვადასხვა რომანს თუ გავანალიზებთ, შევამჩნევთ, რომ ისინი, სახელების, ადგილების, სახეების ცვლილებით, ერთსა და იმავე ამბავს გვიყვებიან, იმას, რასაც მკითხველი წინასწარვე ითხოვდა. მაგრამ როცა მწერალი სიახლეს გეგმავს და განსხვავებული მკითხველის შექმნას აპირებს, სურს, ბაზრის ანალიტიკოსი კი არ იყოს, რომელიც წინასწარ ცნობილი მოთხოვნების ჩამონათვალს ადგენს, არამედ იყოს ფილოსოფოსი, რომელიც ინტუიციით გრძნობს. სურს, თავის მკითხველს ის გაუმხილოს, რაც მკითხველს უნდა უნდოდეს, თუმცა თავადაც არ იცის ეს. ასეთ ავტორს სურს, საკუთარი თავი აღმოაჩინოს მკითხველს“. მისი აზრით, „ავტორი უნდა მოკვდეს ნაწარმოების დასრულების შემდეგ, ტექსტის სვლა რომ არ დააბრკოლოს“ (ეკო 2016: 200).

ყველა მწერალი თავის მკითხველზე ოცნებობს, ერთზე ან მრავალზე, თანადროულსა თუ მომავლის მკითხველზე. ამ ოცნების გარეშე არ დაინერებოდა არცერთი მხატვრული ნაწარმოები. მწერლისა და მკითხველის შეხვედრიდან კი იბადება ის, რასაც მხატვრული ტექსტის გაგება, გააზრება, ინტერპრეტაცია ჰქვია.

პოლ ვალერი ჩვეული მახვილგონივრულობით ასე მიმართავს მწერალს:

„– თქვენ გასურდათ დაგენერათ წიგნი?

დანერეთ?

კი, მაგრამ, რას მიელტვოდით? რომელიღაც მაღალ იდეალს თუ რეალურ სარფას და სარგებელს – სახელისა თუ ფულის მოხვეჭას? ეგებ სხვა რასმე ისახავდით მიზნად: თქვენს რამდენიმე ნაცნობს მიმართავდით, ან იქნებ, მხოლოდ ერთადერთ ნაცნობს, ვისი ყურადღების მიპყრობაც გასურდათ და ამიტომაც გადაწყვიტეთ გამოგექვეყნებინათ თქვენი თხზულება? ვისი გართობა გასურდათ? ვისი მოხიბლვა, ვისთან გატოლება, ვისი შურით აღვსება და თვალის დავსება, ვისი გაოგნება, ვისთვის – გატეხა ძილისა? გვითხარით, ბატონო ავტორო, ვის მსახურებდით – მამონას, დემოსს, კეისარს თუ მამაზეციერს? იქნება, ვენერას, ან იქნებ – ცოტ-ცოტა ყველას?“ „დაუფიქრდით, რაა საჭირო იმისთვის, რომ თავი მოაწონო სამ მილიონ მკითხველს. პარადოქსი: საჭიროა გაცილებით ნაკლები, ვიდრე იმისთვის, რომ თავი მოაწონო მხოლოდ და მხოლოდ ასიოდე კაცს. მაგრამ ის, ვინც მილიონებს მოსწონს, ყოველთვის კმაყოფილია თავისი თავით, მაშინ, როდესაც ის, ვინც მხოლოდ ასიოდე კაცს მოსწონს, თავისი თავით მეტწილად უკმაყოფილოა“ (ვალერი 1983: 122).

უმბერტო ეკო თავის წიგნში „მკითხველის როლი“ საუბრობს მწერალსა და მკითხველს შორის „ინტერპრეტაციულ თანამშრომლობაზე“. მისი აზრით, არსებობს „ღია“ და „დახურული“ ტექსტები, რომლებიც გასაგებად განსხვავებულ აღქმას საჭიროებენ. „ღია და დახურული ტექსტების დიალექტიკა დამოკიდებულია მთლიანი ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცესის საბაზისო სტრუქტურაზე, რომელიც, თავის მხრივ, ჩნდება მეშვეობით კოდებისა და სუბკოდებისა, ენციკლოპედიის სამყაროს

რომ ქმნიან. სემანტიკური სივრცე – შინაგანად წინააღმდეგობრივია თავისი ბუნე-  
ბით და მოწესრიგდება მხოლოდ თანამშემოქმედებითი მონაწილეობით მკითხვე-  
ლისა, რომლის საშუალებითაც მოცემული ტექსტი აქტუალიზდება (ცოცხლდება).  
მკითხველი თავისუფალია, როცა:

ა) თვითონ წყვეტს ტექსტის ესა თუ ის დონე როდის გააქტიუროს;

ბ) ამისთვის ირჩევს შესაფერის კოდს“ (ეკო 2016: 1).

როლან ბარტი გამოყოფს ხუთ კოდს (ჰერმანევიკულს, სიმბოლურს, ენიგმურს,  
კულტურულსა და სემატიკურს) და წერს: „ხუთი კოდი ქმნის ერთგვარ ქსელს,  
ტოპიკას, რომელშიც გადის ნებისმიერი ტექსტი, ან, უფრო სწორად რომ ვთქვათ,  
მისი გავლით ყალიბდება ის ტექსტად“ (ბარტი 2013: 27). ამ კოდების ფლობის  
გარეშე ნებისმიერი ჟანრის, ეპოქის, მიმართულების მხატვრული ნაწარმოები  
მხოლოდ ზედაპირულად, შინაარსის დონეზე აღქმული დარჩება. რა თქმა უნდა,  
არსებობენ ისეთი მკითხველებიც, რომლებიც მხატვრული ტექსტის სიღრმეებს ვერ  
სწვდებიან, შესაბამისად, თუ პოსტმოდერნისტული „ორმაგი კოდირების“ პრინციპი  
არა აქვს გათვალისწინებული ავტორს, მკითხველი გაუცხოებული რჩება. ასეთი  
მკითხველისთვის რთულია თხრობის იმგვარ მდინარეებაში ჩართვა, როგორცაა,  
მაგალითად, კლასიკური მოდერნისტი ავტორები, ჯეიმს ჯოისი, ვირჯინია ვულფი და  
მარსელ პრუსტი ქმნიან.

რეზო ყარალაშვილი ფიქრობს, რომ „მკითხველს უნდა ჰქონდეს მხატვრული  
ნაწარმოების დინამიკის აღქმის უნარი, მას უნდა გააჩნდეს ლიტერატურული სმენა  
და გარკვეული ჩვევები, რეაგირება მოახდინოს ტექსტუალურ სიგნალებზე. ვინა-  
იდან დინამიკა მხოლოდ დაძაბულ სიუჟეტში კი არ ვლინდება, არამედ ნაწარმოების  
სტილშიც, მის არქიტექტონიკასა და, საერთოდ, სამყაროს მოდელირების ხასიათ-  
შიც. მკითხველმა თავისი თავი თხრობის ნაკადს უნდა დაუქვემდებაროს, იგი უნდა  
შეეცადოს სრულიად განზავდეს ნაწარმოებში და მხატვრული სინამდვილე ერთად-  
ერთ რეალობად მიიჩნიოს. ამ თვალსაზრისით მკითხველი იმ ჩინელ მხატვარს უნდა  
მოგვაგონებდეს, საკუთარი მხატვრობით მონუსხული, მისივე სურათზე გამოსახულ  
მთებში რომ გაუჩინარდება“. მისი აზრით, მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას მნიშ-  
ვნელოვანი იყო გარკვეული ტიპის კოდების გაშიფვრა. ამის გარეშე ტექსტის მხატ-  
ვრული სამყარო „ჩაკეტილი“ დარჩებოდა. ის ოთხ კოდს გამოყოფდა: 1. პირველია –  
გამოსახვის საშუალებათა კოდი, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების ენობრივ  
მხარეს მოიცავს და მკითხველისგან ენის ცოდნას, სტილისტურ თავისებურებათა  
შეგრძნებას, ტროპების გამოყენების კანონზომიერებათა გათვალისწინებას და სხვა  
ენობრივი ნიუანსების აღქმის უნარს მოითხოვს. 2. ჟანრული კოდი. ლიტერატურის  
ყოველ ჟანრს გააჩნია მხატვრული მასალის ორგანიზაციის თავისი სპეციფიკური  
კანონები, რომელთა გათვალისწინებაც აუცილებელია მკითხველისთვის. 3. მხატ-  
ვრული ნაწარმოების კითხვის პროცესში დიდ როლს ასრულებს აგრეთვე მკითხვე-  
ლის მიერ კულტურის კოდის ცოდნა. 4 კულტურის კოდს უშუალოდ უკავშირდება  
გამოცდილების, ანუ ფსიქოლოგიური კოდი, რაც აგრეთვე ლიტერატურული ნაწარ-  
მოების აღქმის მნიშვნელოვან ფაქტორად უნდა მივიჩნიოთ. ეს კოდი გულისხმობს,  
რომ მკითხველს თავად აქვს განცდილი ნაწარმოებში აღწერილი მოვლენები და რომ

ის შეიძლება კითხვის პროცესში ამ გამოცდილების გამოყენებას, წინააღმდეგ შემთხვევაში, შესაბამისი პასაჟები მას აღუქმელი დარჩება (ყარალაშვილი 1977: 121).

„მე მკითხველის რა მოდელზე ვფიქრობდი, როცა ვწერდი? ცხადია, თანამზრახველზე, რომელიც თამაშში ამყვებოდა... ჩემი მსხვერპლი, ანუ ტექსტის მსხვერპლი, გახდებოდა, დარწმუნებული იქნებოდა, რომ მხოლოდ ის უნდოდა, რასაც ჩემი ტექსტი სთავაზობდა და სხვა არაფერი“, – წერს უმბერტო ეკო თავისი რომანის, „ვარდის სახელისთვის“ დაწერილ ბოლოთქმაში (ეკო 2016: 203). ეკო პოსტმოდერნისტი მწერალია და „ორმაგი კოდირების“ გამოყენებით ზედაპირულ, „გადამკითხველსაც“ (გალაკტიონი) იზიდავს დეტექტიური სიუჟეტური ხლართების მეშვეობით.

დიდი მწერლები ცდილობდნენ თავიანთი მკითხველის შექმნას. ეს მათი ნაღვანისთვის უკვდავებისკენ გასაკვალავი გზის ერთგვარი სტრატეგია იყო. გოეთე წერდა: „სამი სახის მკითხველი არსებობს: ერთი, რომელიც განსჯის გარეშე ტკბება, მეორე, რომელიც ტკბობის გარეშე მსჯელობს და საშუალო, რომელიც ტკბობისას მსჯელობს და მსჯელობისას ტკბება“. „იცი, როგორ მკითხველს ვინატრებდი? ისეთს, რომელიც მეც, თავის თავსაც და მთელ სამყაროსაც დაივიწყებდა და მხოლოდ ჩემს წიგნში იცოცხლებდა“ (ყარალაშვილი: 1977: 120).

რეალისტმა ილია ჭავჭავაძემ იცოდა რა, რა ტიპის მკითხველთან ექნებოდა საქმე, როცა „კაცია-ადამიანს?!“ წერდა, ყოველგვარი პირმოთხოვნის გარეშე, ჩვეული პირდაპირობით მიმართავდა, თანაც, კითხვის პროცესში. ვთქვათ, დაიწყებდა რომელიმე მოწყენილი მკითხველი მთქნარებას და უცებ ნაიკითხავდა: „მკითხველო, ხომ არ მოგეწყენა? რასაკვირველია, მოგეწყენა: აქ არ არის არც სიყვარულის ეშმაკობა, არც კაცის-კვლა, არც უიმედო ქალის ოხვრა, არც წყალში გადავარდნა, ერთის სიტყვით – რაც აშვენებს გასართველად დაწერილს მოთხრობასა – ის აქ არაფერი არ არის. მაშ მოგეწყენება, ამას რაღა თქმა უნდა. მაგრამ ეს უნდა იცოდე შენ, მკითხველო, რომ მე ამისა ქვემოთ ხელის მომწერელი მკითხველის გასართველად არ ვწერ ამ უხეირო მოთხრობასა. მე მინდა ამ მოთხრობამ ჩააფიქროს მკითხველი და, თუ მოიწყენს, ამის გამო მოიწყინოს; იმიტომ რომ ფიქრი და მოწყენა გაუყრელნი დამძანი არიან. მე მინდა, რომ მკითხველმა იმიტომ კი არ მოიწყინოს, რომ გასართველი არ არი, არამედ იმიტომ, რომ ჩამაფიქრებელია. თუ ამოდენა იხერხა და შესძლო ამ უხეირო წერილმა, მე ამის მეტი არა მინდა-რა და არც მდომებია, ჩემო მოწყენილო მკითხველო! თუ ვერ იხერხა, რა ვუყო? ამით ვინუგეშებ, რომ „ცუდად ჯდომას ცუდად შრომა სჯობია“ (ჭავჭავაძე 1985: 276). ილია იმ ქართველ მკითხველს ესაუბრებოდა, რომელიც შეიძლება ახლა იწყებდა წერა-კითხვის შესწავლას, ამიტომაც ცდილობდა თხრობისთვის მაქსიმალური სიცხადე და სიმარტივე შეენარჩუნებინა. თუმცა, ამ წინასწარგანზრახულობას, რომ რაც შეიძლება, მეტი მკითხველის გულამდე მიეტანა სათქმელი, მხატვრული ტექსტის სირღმეები არ დაუზიანებია. ამ სიღრმეთა ნვდომა კი არა მხოლოდ მცირერიცხოვან თანადროულ მკითხველს, არამედ სხვა ეპოქათა მკითხველებსაც არ გამოუღევედა საფიქრალს.

რეალურად, მეცხრამეტე საუკუნის სამოციანელთა თაობა თავის მკითხველს ქმნიდა და შექმნა კიდევ, რომლისთვისაც შემდგომ სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა მეოცე საუკუნის ლიტერატურა. მოდერნისტულმა მწერლობამ, რომელიც, რეალის-

ტურისგან განსხვავებით, სრულიად არ იყო ორიენტირებული ფართო მკითხველზე, პირიქით, ელიტარულსა და ინტელექტუალურ მკითხველს არჩევდა, თავისი მცირერიცხოვანი, მაგრამ მაინც საკუთარი ერთგული „მრევლი“ შექმნა.

„მეტი თავისუფლება ეძლევა არა მარტო ცალკეულ ავტორებს, რომელთაც შეუძლიათ „გადანერონ“ შედეგები, და „დღიად ნიგნებს“, რომლებიც განიცდიან ცვლილებებს „გადანერის“ შედეგად, არამედ მკითხველებსაც, რომელთაც შესწევთ უნარი, შექმნან საკუთარი კანონი თავიანთი საზოგადოებრივი პოზიციისა და კულტურული ღირებულებების გათვალისწინებით“, – წერს ირმა რატიანი (რატიანი 2015: 34). ყველაფერი მაინც მწერლის ნიჭზეა დამოკიდებული. მაგალითად, ედგარ პომ დანვრილებით აღწერა თავის წერილში „კომპოზიციის ხელოვნება“ როგორ დაგეგმა „ყორნის“ შექმნის ყოველი დეტალი. მან არსებული მკითხველის გემოვნება, ინტერესები გაითვალისწინა, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ისეთი რამ შექმნა, რომელმაც დაგეგმილ მოლოდინს გადააჭარბა და ახალი ტიპის მკითხველი დაბადა. წერილში, რომელსაც „კომპოზიციის ფილოსოფია“ დაარქვა, იგი ერთგვარ მასტერკლასს უტარებს პოეტებს (ახალბედებსა თუ გამოცდილთ), თუ როგორ უნდა განისაზღვროს წინასწარ მომავალი მხატვრული ტექსტის კომპონენტები, რათა სიტყვამ სრულყოფილად შეძლოს თავისი პოტენციალის ზედმიწევნით სრულად გამოვლენა და მკითხველზე წარუშლელი შთაბეჭდილების, ზემოქმედების მოხდენა. ამ შემთხვევაში, ნიჭი, რა თქმა უნდა, თავისთავად იგულისხმება. რაც შეეხება მუზას, როგორც აკაკიმ იხუმრა ერთხელ, ამ მსჯელობაში თვალსაც ვერ მოვკრავთ. თხზვისას წარმოქმნილი ექსტაზი გულისხმობს იმ ღვთაებრივი ძალების თანამყოფობასაც, რომლებიც მინიერ ადამიანს ზეციური „კარიბჭეების გახსნაში“ შეეწევიან, თუმცა მთელი ძალისხმევა მაინც თვით მთხზველზეა, როგორც რუსთველი ამბობს, „ბედი ცადა“. სწორედ ამ მცდელობას აქცევს ედგარ პომ უდიდეს ყურადღებას.

ედგარ პომ მკითხველს უტარებს მასტერკლასს, როგორ შეიძლება შექმნა ისეთი ზემოქმედების ლექსი, როგორიცაა „ყორანი“, რომლიდანაც მთელი მოდერნისტული ლიტერატურა „გამოვიდა“. პომ ამჯობინებს ისეთნირ თხრობას, ამბის, ემოციის გადმოცემას, როდესაც მოსალოდნელი შედეგი წინასწარ იცის. უპირველესად, შემოქმედმა უნდა იფიქროს, როგორ შეიძლება იყოს ორიგინალური. მისი აზრით, ეს მკითხველთა ცნობისწადილის გაღვივების ყველაზე ნათელი და იოლად მისაწვდომი ხერხია. მისი სამიზნე ერთდროულად უნდა იყოს: გული, ინტელექტი და სული. შემდეგ იწყება არჩევა – რა უნდა იყოს ორიგინალური: ფაბულა თუ ინტონაცია? რომელი უფრო დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენს?

პომ ავსებს იმ დანაკლისს, რომელიც ლიტერატურაშია: არა გვაქვს დეტალური, ნაბიჯ-ნაბიჯ აღწერილი მოქმედება, თუ როგორ მიაღწია შედეგმა სრულყოფილებას. ის გამორიცხავს „ექსტაზურ ინტუიციას“ და უკვირს, რატომ ერიდებიან პოეტები თავიანთი დაუხვეწავი, აბურღული ფიქრების ლაბორატორიის გამოაშკარავებას. ამ დანაკლისის შესავსებად წერილში წარმოაჩენს საყოველთაოდ აღიარებული „ყორნის“ ანალიზსა და რეკონსტრუქციას, რათა მკითხველი დაარწმუნოს, რომ „მის კომპოზიციასში არაფერია შემთხვევითი ან ინტუიციური და რომ თხზულე-

ბა თავიდან ბოლომდე მათემატიკური სიზუსტითა და სიმკაცრით არის გათვლილი“. მან გადანყვიტა, შეექმნა ისეთი ლექსი, რომელიც დააკმაყოფილებდა ორი აუდიტორიის: ხალხისა და კრიტიკოსთა – გემოვნებას. დღესაც ხელოვნებისთვის ეს ყველაზე აქტუალური და რთული ამოცანაა. პირველ რიგში, იგი დაფიქრდა ლექსის სიდიდეზე. მიიჩნია რა, რომ საჭიროა ერთიანი შთაბეჭდილების შექმნა, რომ ძლიერი მღელვარება ხანმოკლეა და დროში ვერ გაინელება, ამიტომ ერთხელ დაჯდომაზე ნასაკითხი სიდიდე შეარჩია (108 სტრიქონი).

შემდეგ დაისახა მიზანი: ყოფილიყო ყველასთვის გასაგები და აღსაქმელი ის მშვენიერება, რომელსაც ლექსით გამოხატავდა. მთავარი იარაღი უნდა ყოფილიყო სიცხადე და უბრალოება. პოსტვის მნიშვნელოვანი იყო აგრეთვე ინტონაციის შერჩევა: „ყოველგვარი მშვენიერების უმაღლესი გამოვლენა მუდამ ცრემლს ადენს მგრძნობიარე მკითხველს, ამიტომაც მელანქოლია ყველაზე უფრო კანონზომიერია პოეტური ინტონაციებიდან“. ლექსის აგებისას საყრდენად გამოიყენა რეფრენი, ბგერითი და აზრობრივი მონოტონურობის აღმძვრელი, სიამოვნების გამომწვევი ერთგვარობა. მან გადანყვიტა შთაბეჭდილება იმით გაეძლიერებინა, რომ ბგერითი მონოტონურობა შეენარჩუნებინა, მაგრამ აზრი გამუდმებით შეეცვალა. მაგრამ როგორი ინდა ყოფილიყო რეფრენი? უმჯობესი იქნებოდა მოკლე, სხარტი ერთსიტყვიანი რეფრენი. ასე რომ, ლექსი სტროფებად უნდა ყოფილიყო დაყოფილი და ყოველი სტროფი რეფრენს დაესრულებინა – ხმოვნებისა და მჟღერი თანხმოვნებით შედგენილს. ასე აირჩია სიტყვა „ალარასოდეს“ (Nevermore): „არსებითად, სიტყვამ თვითვე აღმომაჩენინა თავი“ (პო 1989: 212).

ახლა საჭირო იყო მოეძებნა საბაბი ამ სიტყვის ხშირ გამოყენებისა. მაგრამ ვის შეიძლება ეს სიტყვა ეთქვა ხშირად და მონოტონურად? ამან სიძნელე წარმოშვა: გონიერი არსება ამას არ იზამდა და სავსებით ბუნებრივად დაიბადა იდეა თუთიყუშის შემოყვანისა, თუმცა შემდეგ იგი შეცვალა ყორანმა, რომელსაც ასევე „შეუძლია ლაპარაკი“. ასე გაჩნდა იდეა ყორნისა, ავის მომასწავებელი ფრინველისა, მონოტონურად რომ იმეორებს ერთ სიტყვას ყოველი სტროფის დასასრულს მელანქოლიური განწყობის ლექსში.

ყველა მსგავსი თემიდან რომელი უნდა ყოფილიყო ყველაზე მელანქოლიური? რა თქმა უნდა, სიკვდილი. სწორედ ეს თემა იყო „ყველაზე მელანქოლიური და თან ყველაზე პოეტური“, თანაც ეს მხოლოდ მაშინ, როდესაც „სიკვდილი მშვენიერებას უკავშირდება“ – „ყველაზე უკეთ ამას სატროფოდაკარგული მიჯნურის ბაგენი ილაღადებენ“. შემდეგ დარჩა საფიქრალი: როგორ დაეკავშირებინა ერთმანეთისთვის მგლოვიარე მიჯნური და ყორანი, ერთსა და იმავეს – „ალარასოდეს“ – რომ იმეორებს. ეს სიტყვა მას უნდა ეთქვა მიჯნურის ყოველი კითხვის საპასუხოდ. რადგან გამორიცხული იყო ყორნის გონიერება, მისი „ალარასოდეს“ უნდა დატვირთულიყო იმ განსხვავებული შინაარსით, რომელსაც მიჯნურის სხდასხვავარი კითხვა გამოიწვევდა.

ყორნისა და მიჯნურის შეხვედრის ადგილად პომ საგანგებოდ შეარჩია არა გაშლილი სივრცე ტყისა ან ველისა, სადაც მისი გამოჩენა შეიძლება ბუნებრივი ყოფილიყო, არამედ ჩაკეტილი ოთახი, ქარიშხლიანი ღამე. ყორანი ქარისაგან გაღებულ ოთახში შემოფრინდება პატრონისგან დასწავლილი ერთადერთი სიტყვით, რომელიც მიჯ-

ნურის გონებასა, გულსა და სულში სასონარმკვეთი მრავალმნიშვნელობით იტვირთება. ავტორმა წინასწარ დაგეგმა, როგორ გადააქცევდა ამ სიტყვას სიმბოლოდ, რომელსაც მკითხველი იღუმალი, მისტიკური სამყაროს რაეალობაში შემოღწევის განცდა უნდა გამოენვია. პომ პირველად კულმინაცია მოიფიქრა, ბოლო სტროფი, ადამიანური ყოფის ტრაგიკულობის გამომხატველი. მიჯნურის კითხვაზე, შეხვედბა თუ არა სულთა სამყაროში თავის მიჯნურს, რომელსაც ანგელოზური სახელი, ლენორი, ჰქვია, ყორანი გულგრილად და ცივად, გამყინავი ხმით უპასუხებს: აღარასოდეს! ამ კულმინაციამდე პომ მოიფიქრა სხვა კითხვებიც, რომლებიც კიბისებურად მაღლდებიან, მარტვილის თვითგვემის დარად, სრულ ნეტარებას რომ პოულობს ტანჯვასა და წამებაში, ამ თვითგვემით მიჯნური თითქოს ამართლებს თავის არსებობას, სატრფოს გარეშე სიცოცხლეს.

საგულისხმოა, რომ პომ ლექსის ყველა დეტალი ზედმინევენით შეარჩია, რათა არ ყოფილიყო რომელიმე რითმასა თუ რიტმს თვითნებურად „მოყოლილი“. მაგალითად, ყორანი დასვა ათენას (პალადას) ბიუსტის თავზე. ჯერ ერთი, სიტყვის მუსიკალურმა ჟღერადობამ მოხიბლა, მეორე, ბიუსტის მარმარილოსა და ბუმბულის კონტრასტს მაიქცია ყურადღება, თანვე მიჯნურის განსწავლულობას გაუსვა ხაზი, წიგნებში რომ ეძიებდა არსებობის მიზანს, ჭეშმარიტებას, ეგზისტენციალურ კითხვებზე პასუხებს. მან თავიდანვე უკუაგდო ფანტასტიკურობა, მისთვის მნიშვნელოვანი იყო მკითხველს არ დაეკარგა რეალურობის შეგრძნება, ამავე დროს ჩრდილივით უნდა დაფენილიყო საშიში და საბედისწერო მისტიკურობის განცდა, რომ ყოველივეს წარმართავს ბნელი ძალა, რომელსაც ვერაფერ დააღწევს თავს: „და ყორანი აღარ მიფრინავს, კვლავ ზის პალადას თეთრ ბიუსტზე, ჩემი ოთახის კარს ზემოთ და მისი თვალები მოჰგავს დემონის თვალებს, როცა ოცნებობს და ლამპის შუქი, მის ზურს უკან რომ იღვრება, მის ჩრდილს იატაკზე აფენს. და ჩემი სულიც ამ ჩრდილიდან იატაკზე რომ დაცურავს, აღარ წამოდგება – აღარასოდეს“.

პომ გადანყვიტა ვერსიფიკაციული ორიგინალურობისთვისაც მიექცია ყურადღება და ბეჯითი ძიების შედეგად, უკვე არსებულის ყარყოფის კვალდაკვალ, მოიფიქრა ერთ სტროფში სხვადასხვა მარცვლიანი სტრიქონების თავმოყრა და იმგვარი ეფექტების გამოყენება, რომელთაც წარმოშობდა რითმისა და ალიტერაციის სიუხვე. მართლაც, მან ამ „გათვლებით“ შეძლო მკითხველის მოჯადოება, სიტყვის შინაგანი მაგიისა და ენერგიის გამოვლენა.

როლან ბარტი წერილში „ავტორის სიკვდილი“ ავტორისა და მკითხველის მრავალმნიშვნელოვან ურთიერთდამოკიდებულებაზე მსჯელობისას, აღნიშნავს: „მალარმეს მთელი პოეტიკის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ გააუქმოს ავტორი და იგი წერით შეცვალოს, – ეს კი, როგორც დავინახავთ, მკითხველის უფლებათა აღდგენას ნიშნავს“, „ტიქსტი წერის მრავალი სხვადასხვა სახეობისგან შედგება, რომელთაც განსხვავებული კულტურული წარმოშობა აქვთ და ერთმანეთთან დიალოგის, პაროდის, კამათის ურთიერთობაში მოდიან, თუმცა მთელი მრავლობითობა გარკვეულ წერტილში ფოკუსირდება, რომელსაც ავტორი კი არ წარმოადგენს – როგორც აქამდე ამტკიცებდნენ – არამედ მკითხველი. მკითხველი ის სივრცეა, სადაც ყველა ის ციტატა აღიბეჭდება, რომელთა წყალობითაც წერა ხდება შესაძლებელი; ტიქსტი

ერთიანობას მოიპოვებს არა თავის წარმოშობით, არამედ მხოლოდ დანიშნულებით, ოღონდ ეს დანიშნულებას პირადი მისამართი; მკითხველი – ესაა ადამიანი ისტორიის, ბიოგრაფიის, ფსიქოლოგიის გარეშე, იგი მხოლოდ ვილაცაა, ვინც ერთად კრებს ყველა იმ შტრიხს, დაწერილ ტექსტს რომ შეადგენს. ამიტომაც სასაცილოდ გამოიყურება, როცა ვცდილობთ დავგმოდოთ წერის უახლესი მანერა და ყველაფერი ეს რაღაც ჰუმანიზმის გულისთვის კეთდება – ჰუმანიზმის, რომელიც თვალთმაქცურად ასაღებს თავს მკითხველთა უფლებების დამცველად. კლასიკური ყაიდის კრიტიკას არაფერი ესაქმებოდა მკითხველთან; მისთვის ლიტერატურაში მხოლოდ ის არსებობს, ვინც წერს. ახლა უკვე ვეღარ მოგვატყუებენ ამგვარი ანტიფრასისებით, რომელთა მეშვეობითაც პატივცემული საზოგადოება კეთილშობილური გულისწყრომით ქომაგობს მას, ვისაც სინამდვილეში იგი ზღუდავს, უარყოფს, ახშობს და ანადგურებს. ახლა ჩვენ უკვე ვიცით: იმისთვის, რათა წერას განაღებულ ჰქონდეს მომავალი, აუცილებელია დავამხოთ მითი მის შესახებ – მკითხველის დაბადების საზღაური, ავტორის სიკვდილია“ (ბარტი 2015: 227).

„მოცლილო მკითხველო“, – ასე მიმართავს მკითხველს „დონ კიხოტის“ დასაწყისში სერვანტესი. მანაც ახალი მკითხველი შექმნა, რომელსაც, ძველი რაინდული რომანების კითხვით გაბრუებულს, ახალი „სულიერი რაინდი“ უნდა დაენახა. „თუ დრო არა გაქვს, ნუ დაიწყებ კითხვას, – ასე მიმართავს გოდერძი ჩოხელი „ადამიანთა სევდის“ დასაწყისში მკითხველს და უფრო უბიძგებს წასაკითხავად. ბესიკ ხარანაული რომან „მთავარი გამთამაშებლის“ სადღაც, შუაგულში, ასე მიმართავს მკითხველს: „რაც მიყრია, იმას ვფქვავ, სულ არ ვცდილობ, რული არ მოგგვაროთ“. ესეც ერთგვარი პოზაა, ისეც და ისეც მკითხველის „გადასაბირებლად“.

მწერლები ხანდახან ძალიან მკაცრებიც არიან მკითხველებთან. მოდერნისტები ცდილობდნენ მკითხველთა თავიანთი წრის შექმნას. სიმბოლისტი სანდრო ცირეკიძე წერილში „პოეტი და მკითხველი“ საგანგებოდ განიხილავს ამ საკითხს. მისი აზრით, „კულტურა კონუსით შენდება; მეტი მაღალი მეტი ვიწროა და მწვერვალზე დგომა შეუძლიათ მარტო ერთეულებს“... ხელოვნება ხომ თქმაა – თქმას მსმენელი უნდა. მსმენელები მრავლადაა კონუსის დაბლა ფენებში. მსმენელები ჯოგად მიჰყვებიან ეპიგონებს უკვე მიღწეულ სიმალლეზე. კონუსი წვრილდება და ვიწროვდება რკალი მკითხველების. ევოლუცია ნელია და თანდათან. ევოლუციას ადვილად მიჰყვება ფართო აუდიტორია, მაგრამ რევოლუციონერს – გულივერის დიდი ნაბიჯებით რომ ადის მაღლა ახალი ცის დასანახავად – ბრბო ვერ გაჰყვება, ბრბო გატკეცილი გზით მიდის. ოსტატ გენიოსს სჭირდება მკითხველი გენიოსი, რომელიც მისი თანაბარი იქნება. პოეტ გენიოსს უნდა შეხვდეს მკითხველი გენიოსი“ (ცირეკიძე 2010: 167).

შარლ ბოდლერს აქვს მინიატურა „ძალი და ფლაკონი“, რომელშიც აღწერს, გოშიამ როგორ ატეხა ყეფა, როცა პატრონმა სურნელოვანი ნელსაცხებელი დააყნოსვინა: „ჩემი ნაღვლიანი ცხოვრების უკუღმართო მეგობარი, შენ ბრბოს ჰგავხარ, რომელსაც სათუთი არომატები როდი უნდა მიართვა, რაც მას ალიზიანებს, არამედ კარგად შერჩეული უნმინდურება“ (ბოდლერი 1991: 22). სიმბოლისტების აზრით, „ბრბოს“ არ ჰქონდა განვითარებული ის უნარები, რომლებიც მათ მიერ შექმნილი ნაწარმოებების აღსაქმელად იყო საჭირო. ამიტომაც იყო, რომ მტეფან გეორგე, გერ-

მანელი სიმბოლისტი, სხვადასხვა გზით აბრკოლებდა შემთხვევით მკითხველს, საგანგებო შრიფტს არჩევდა, მცირე ტირაჟით გამოსცემდა, მაღაზიებში არ გაჰქონდა გასაყიდად, ნაცნობ-მეგობრებს თვითონ ურიგებდა დანომრილს, რადგან სჯეროდა, რომ ის ადამიანები, რომელთაც პოეზიის აღქმისა თუ შეგრძნების უნარი არ ჰქონდათ, შეხებითაც კი შებლაღავდნენ წიგნს.

იმპრესიონისტი ნიკო ლორთქიფანიძისთვის კი მნიშვნელოვანია ტექსტის აღქმის პროცესში მკითხველის თანამონაწილეობა, რათა ერთგულად მიჰყვეს და გაუგოს, რის გაზიარება სურდა მისთვის, ამიტომაც ნოველაში „უილქნოდ“ წერს: „მე სხვადასხვა სურათს მოგანვდენ ცხოვრებიდან. მათი ერთმანეთთან შეკავშირება შენთვის მომინდვია მე მაინც მგონია, რომ მკითხველს მეტი ადგილი უნდა დაეთმოს ფანტაზიისათვის, შემოქმედებისათვის. მკითხველს მოსწყინდა ყველაფერი უკვე შემუშავებული თავ-თავის ადგილზე ჰჰოვოს მწერალმა მარმარილო, ტილო, საერთო აზრი, ჩარჩო, ორი-სამი ხაზი დაამზადოს, დაბოლოება, დამთავრება ნაწარმოებისა მკითხველის გემოვნებას და სურვილს მიანდოს“ (ლორთქიფანიძე 2012: 41). ან კიდევ „თავსაფრიანი დედაკაცის“ ეპიგრაფში საგანგებოდ სთხოვს მკითხველს, ნუ იქნება კრიტიკული, თუ რამ არ მოეწონება: „ნუ დამინუნებთ! არ შემიძლია გრძნობა-გონება შევაჩერო დიდ პიროვნებებზე, ისინი აშლიან სულისშემხუთავ სურათებს. შემდეგ, ოდესმე, მათ აღმოუჩნდებათ მოციქული ვინმე მარკოზი და იოანე. მე ვწერ თავსაფრიან დედაკაცზე“ (ლორთქიფანიძე 2012: 64).

თანამედროვე პოსტმოდერნისტი მწერლისთვის, გივი მარგველაშვილისთვის, კი მკითხველი იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მას მხატვრულ ტექსტში „უშვებს“ და მოვლენებსაც კი აცვლეფინებს. მაგალითად, მინიატურაში „წიგნის გმირების დროული გადასახლება“ მკითხველებს ჰეროდეს რისხვისაგან გადასარჩენად ყრმები მათეს სახარებიდან ლუკას სახარებაში გადაჰყავთ, რომელშიც არ არის აღწერილი ჩვილების დახოცვის ამბავი. მწერლის აზრით, სამყაროსაც ჰყავს თავისი მკითხველები – ღმერთი და ეშმაკი:

„ო, შე საბრალო სამყაროს ტექსტო!  
უფალი ღმერთი ასე გკითხულობს, ეშმაკი ისე.  
შენ ხარ საგანი მათი კონტრასტული შტუდიებისა.  
უიმათოდ ვერ იარსებებ.  
შენ გაარსებებს შენი ორი ერთმანეთის მოპირისპირე  
მკითხველის კითხვა. ზოგჯერ – ეს იყო შენი ისტორიის  
განსაკუთრებით ღვთაებრივი ან სატანური პერიოდები –  
ნატრობდა შენი გადაქანცული ტექსტის სამყაროს  
ნატანჯი გული, რომ გყოლოდა მარტოოდენ ერთი მკითხველი!  
და რა წვალეებით ცდილობდი ხოლმე დასხლტომოდი  
ხან ერთ, ხან მეორე, ერთმანეთის საპირისპირო  
მკითხველის წყვილ თვალს.  
მაგრამ დღეს იცი, რომ ეს არის შეუძლებელი.  
შენ ისევ ისე გკითხულობენ საბედისწეროდ ორმხრივ – ორგვარად.



სულ ერთადერთხელ სიზმრად მაინც აგეხდინა შენი ოცნება  
შენივე საშოდან წარმოგეშვა ლიტერატურა.  
აი, მას კი ეყოლებოდა მუდამ მხოლოდ ერთი მკითხველი.  
(მარგველაშვილი 2006: 81)

ღვთისგან შექმნილი ამგვარი უნივერსალური სამყაროსეული ტექსტიც თითქოს თავისი შემოქმედებისაგან ისევე განაპირდება, როგორც მწერლისგან მისი ნაწერი. ღმერთი და სატანა ქმნიან ცალ-ცალკე, როგორც განსხვავებული მკითხველები, ამ ტექსტის ახალ კონტექსტებსა და ინტერპრეტაციებს, რათა მუდმივად განახლდეს ერთხელ „დაწერილი“. მხოლოდ მკითხველთან ურთიერთობა აძლევს მხატვრულ ტექსტს მარადიული სიცოცხლის პირობას, ამიტომაც წერს მწერალი:

მე წიგნის გმირი ვარ.  
ჩემს წიგნში –  
მე მას ჩემს ბიოგრაფიულ რუკასაც ვუწოდებ,  
ზუსტად მიწერია ჩემი ბედისწერა.  
იქ მატარებელივით მივიწევ წინ.  
ჩემი ცხოვრების ხაზი  
ამ წიგნის ყველა თავში უცვლელი რჩება.  
დღე, როდესაც მავანი მკითხველი  
ამ მარშრუტს აირჩევს,  
ჩემი დაბადების დღეა (მარგველაშვილი 2006: 168).

ასე რომ, მწერალი თვითონვე აქცევს თავს წიგნის გმირად და ამგვარად თავს დააღწევს მოკვდავობას, სიცოცხლის ერთჯერადობას. წიგნის ყოველი ნაკითხვისას ის ხელახლა აღდგება და ასე, მკითხველთან ყოველი ახალი შეხვედრისას, ისე იგრძნობს ცხოვრების სიტკბოსა და სიმწარეს და გაიმეორებს ცხოვრების მისტერიას. ერთი და იგივე მხატვრული ნაწარმოები სხვადასხვა ეპოქაში განსხვავებულ მკითხველთა წყალობით ახალი შინაარსებით იტვირთება, რაც მას სიცოცხლეს უხანგრძლივებს. გივი მარგველაშვილი, როგორც მკითხველი, ქმნის წიგნის კულტს.

ხორხე ლუის ბორხესს წერილში „დონ კიხოტში“ დაფარული მაგია“ მოჰყავს მაგალითები მსოფლიო ლიტერატურიდან, როდესაც პერსონაჟები და რეალური პიროვნებები ერთ დროსივრცულ არეალში მოაზრებიან. მაგალითად, „დონ კიხოტში“ მღვდელი და დალაქი ათვალისებრენ დონ კიხოტის ბიბლიოთეკას, სადაც ერთ-ერთი წიგნი თვითონ სერვანტესის „გალათეაა“. უფრო მეტიც, დალაქი მაინცდამაინც არ არის აღფრთოვანებული ამ წიგნით და მიაჩნია, რომ ავტორი უფრო ძლიერი ფაქტორების აღწერაშია. „ასე რომ, სერვანტესის გამონაგონი, ან სერვანტესის სიზმრის ნაშიერი ეს დალაქი თვით სერვანტესზე მსჯელობს“. ამავე რომანის მეორე ნაწილში კი პერსონაჟებს უკვე ნაკითხული აქვთ „დონ კიხოტის“ პირველი ნაწილი. ამ და სხვა მსგავსი მაგალითების მოხმობით ბორხესი დაასკვნის: „კაცობრიობის ისტორია არის დაუსრულებელი ღვთაებრივი წიგნი, რომელსაც მსოფლიოწიგნი წერენ და კითხულობენ“.

ბენ (და ცდილობენ შეიმეცნონ) და რომელშიც თვითონ მათაც ამგვარადვე წერენ“. ბორხესისთვის „ნიგნი, ყოველგვარი ნიგნი წმინდა რამ არის“. იგი ლეონ ბლუას მოიხმობს, რომლის მიხედვითაც, ჩვენ მაგიური ნიგნის სტრიქონები ვართ, ან სიტყვები, ან ასოები; და ნიგნი, რომელიც მარადჟამს იწერება, ერთადერთია, რაც არის მსოფლიოში, უფრო სწორად, იგი თვითონ არის მსოფლიო” (ბორხესი 1996: 11). ბორხესი ჰომეროსისეულ რწმენას, ღმერთები ადამიანებს იმიტომ შეამთხვევენ ფათერაკებს, რომ მომავალ თაობებს სიმღერების შეთხზვის საგანი ჰქონდეთ და მალარმესეულ გამონათქვამს, მსოფლიო იმისთვის არსებობს, რომ ერთ ნიგნში აღიბეჭდოს, ერთმანეთთან აკავშირებს და ორივეს ტანჯვის ესთეტიკურ გამართლებად მიიჩნევს.

მკითხველის ტექსტში „მოხვედრის“ საინტერესო ვარიაციები აქვს ვუდი ალენსაც, მაგალითად, ვგულისხმობთ მის მოთხრობას „კუგელმასის შემთხვევა“, რომელშიც „ჯადოსნური ყუთის“ წყალობით კუგელმასი მაძამ ბოვარისთან გააბამს რომანს.

ოთარ ჩხეიძე მკითხველის დონის მიხედვით განსაზღვრავდა მწერლობასაც. მისი აზრით, მკითხველის მოთხოვნილება, მკითხველის გემოვნება, მკითხველის ერუდიცია განაპირობებს ამა თუ იმ დროის ლიტერატურას, რის ღირსიცაა ხალხი, მწერლობაც ისეთი გააჩნია.

ანატოლ ფრანსის აზრითაც, ლიტერატურულ შედეგებს მხოლოდ მკითხველები უხანგრძლივებენ სიცოცხლეს: „ამჟამად „ილიადისა“ თუ „ღვთაებრივი კომედიის“ არცერთი ლექსი არ გვესმის ისე, როგორც ესმოდა ის მათ შემოქმედთ. სიცოცხლე ნიშნავს სახეცვლილებას, და ჩვენი აზრების სიკვდილშემდგომი სიცოცხლეც ამავე კანონს ემორჩილება: ისინი არსებობას აგრძელებენ მხოლოდ იმის წყალობით, რომ მიწყვი იცვლებიან და სულ უფრო და უფრო შორდებიან თავიანთ პირველსახეს, რომლითაც ჩვენს სულში იშვნენ. ის, რითაც ჩვენ განვაცვიფრებთ მომავალს, სავსებით უცხო იქნება ჩვენთვის“ (ფრანსი 2007: 3).

მკითხველთან ურთიერთობის ამსახველი პასაჟები მხატვრულ ტექსტში შემოდის, როგორც მეტანარატივები, რომლებსაც მწერალი გარკვეული ფუნქციით იყენებს. მილორად პავიჩისთვის ეს თამაშის ერთგვარი ხერხია. ამ თვალსაზრისით, მან თამამი ექსპერიმენტები შესთავაზა მკითხველს. რომანში „შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვა“. აქ მისი ოსტატური იმპროვიზაციის ხელოვნება მყლავნდება. ის კიდევ ერთხელ შეახსენებს მკითხველს, რომ „თუკი რამეს ვკითხულობთ, ჩვენივე თავის შესაცნობად ვკითხულობთ“. ამ რომანში ერთმანეთს ხვდებიან მწერალი, მის მიერ უკვე დაწერილი თუ ჯერ კიდევ დასაწერ ამბავთა პერსონაჟები და მკითხველები, ისინი ერთმანეთის აღქმა-შემეცნების სარკეებში ირეკლებიან, ჩნდებიან და ქრებიან განზომილებაში, სადაც ზღვარი ნაშლილია სიზმარსა და რეალობას შორის. მწერლის აზრით: „შვიდივე მომაკვდინებელი ცოდვა უფუთფუთებთ ადამიანებს თავში და თითოეული თავის ჟამს ელის“. შვიდი მოაკვდინებელი ცოდვაა: თითოეულს ცალკე ნოველა ეძღვნება, სიხარბის შესახებაა „ჩაი ორისთვის“, რომელიც ირონიულ-პაროდული თხრობით გამოირჩევა. „ძვირფასო მკითხველო, ავტორი გირჩევთ, რომ ამ მოთხრობას წასაკითხად ხელში ნუ აიღებთ ოთხშაბათს და ნურაფრის გულისთვის ნუ იზამთ ამას, ვიდრე მაისი არ დადგება. ყოვლის უფრო უკეთესად კი მოთხრობა საღამოთი ლოგინში იკითხება. თავად მიხვდებით, რატომაც. და ბარემ გეტყვით, მოთხრობაში

გმირები არ არიან. გმირები მარტო თქვენ ხართ, მკითხველნი“. ასეთი პროვოკაციული მიმართვა მკითხველის ცნობისმოყვარეობის დაძაბულობის ველს ქმნის, რადგან წარმოდგენელია, როგორ უნდა იქცეს მკითხველი გმირად. სწორედ აქედან იწყება ახალი გამოცდილება. პავიჩი თავის მკითხველს ბადებს მოთხრობის კითხვის პროცესში. იწყება თავბრუსხვევა თამაში: „ძვირფასო მკითხველნო, ვინც არ უნდა იყოთ, გინდ მამაკაცი და გინდ დედაკაცი, და რაც არ უნდა გერქვათ, პირველ ნაცილად თუ ტყუილად იქცევა თქვენი საიდუმლო ანუ ცრუ სახელი. ამიერიდან მოთხრობის ქალი მკითხველის სახელი იქნება ასენეთა, ასე ერქვა იოსებ მშვენიერის ცოლს, ხოლო მამაკაცი მკითხველის სახელი არისტინე იქნება, ასე ერქვა XII საუკუნის ერთ-ერთ მწერალს“. ინტრიგის გასამძაფრებლად, რა თქმა უნდა, მწერალი მკითხველს სასიყვარულო ამბავში მონაწილეობას სთავაზობს. თუმცა, გარკვეულ ბარიერსაც უქმნის, რადგან ამბავში მონაწილეობისთვის მკითხველმა ერთგვარი ინიციატია უნდა გაიაროს. მას რაიმეს გასაღები უნდა ჰქონდეს ოდესმე და კარგული (კარის, ზარდახმის, სულ ერთია, წვრილმანი თუ მსხვილმანი ნივთისა). თანვე, აფრთხილებს: უნდა გაითვალისწინოთ, რომ გარკვეულწილად თავს ხიფათში იგდებთ, ვინაიდან მკითხველის გადაქცევა წიგნის გმირად მწერალს იმის შესაძლებლობას აძლევს, რომ სულ ორიოდ სტრიქონითაც კი ავნოს რამე ამ მკითხველს, ანდა მოკლას კიდეც“. ამის შემდეგ, იმის მიხედვით, მკითხველი კაცია თუ ქალი, მწერალი თითოეულს განსხვავებულ მითითებას სთავაზობს. წარმოსახვითი თამაში უკვე დაწყებულია და მწერალი პირველი მითითების შესრულებას ითხოვს: მკითხველ-ასინეთას უნდა დაესიზმროს „მდედრული სიზმარი“. ამის შემდეგ პირველ პირშია მოთხრობილი სიზმარი, რომლის ზედმინვენით დაუსიზმრებლობაც არაფერს შეუშლის ხელს. შემდეგ მკითხველს სთხოვს, ცალი საყურე ჩაიდოს ჩანთაში და უახლოეს ოთხშაბათს, სადაც ცხოვრობს, იმ ქალაქის იმ რესტორანში მივიდეს, რომელიც ტაძართან ყველაზე ახლოსაა. მივიდეს, ჩაი შეუკვეთოს, ცალი საყურე მაგიდაზე დადოს, დაელოდოს ახალგაზრდა კაცს, რომელიც გასაღებს მოუტანს. ასეთივე მითითებებია მამაკაცი მკითხველისთვის. შემდეგ მწერალი წერს, რომ ამ მოთხრობის გამოქვეყნების შემდეგ ვილაც მკითხველმა დაურეკა და შეხვედრა სთხოვა იმავე რესტორანში, რომელიც ბელგრადელი მკითხველის მითითებაში ეწერა: „კითხვის ნიშანში“. სამოცდაათს გადაცილებულ მწერალს შეხვდა „გაფურჩქვნის ხანაში“ მყოფი შავებში ჩაცმული ყმანვილი. შემდეგ ამას მოსდევს მკითხველის მონათხრობი, რომლის მიხედვითაც, მან იპოვა ძვირფასი საყურე, რომელიც აღმოჩნდა, რომ თურმე გახმაურებული მკვლელობის შედეგად დაკარგულა. შემდეგ კი რეალობა და მოთხრობის ამბები ერთმანეთს ჩაეხლართება. მწერალი გზეთში თავისი გარდაცვალების ამბავს კითხულობს და მკითხველს ეუბნება: „ჩემო ძვირფასო მკითხველო, გინდა ქალი იყავი, გინდა მამაკაცი, სულ ადვილად მიხვდები, რომ ამ წიგნის ბოლოს თქმული სიტყვები სხვა არა არის რა, თუ არა ჩემი სიყვარულის დადასტურება შენ მიმართ, თუ არა ჩემი პატარა ტყუილი, რომელიც სამომავლოდ სიმართლედ იქცევა“ (პავიჩი 2015: 96).

მხატვრული ნაწარმოების სიცოცხლე და უკვდავება მკითხველთა თაობებზეა დამოკიდებული, რომლებიც ერთსა და იმავე მხატვრულ ტექსტს განსხვავებულად „შიფრავენ“ და ამგვარად საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილების ნაწილად

აქცევენ. „ხშირად ყოველი ეპოქა ხელახლა ახდენს ნაწარმოების ინტერპრეტაციას და საკუთარ მიზნებს, მოთხოვნილებებსა და წარმოდგენებს უქვემდებარებს მას. ნაწარმოების ახალი გაგება შეიძლება განსხვავდებოდეს ტრადიციული გაგებისგან, ახალ ინტერპრეტაციას შეიძლება თითქმის არაფერი ჰქონდეს საერთო წინამავალ ინტერპრეტაციასთან, და მიუხედავად ამისა, მხატვრული ნაწარმოების გაგება შეიძლება ორჯერვე იყოს მიღწეული“ (ყარალაშვილი 1977: 126).

მწერლისა და მკითხველისა ურთიერთობა რთული და მრავალნახნაგოვანი ფენომენია, ამ წერილში ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე შტრიხი წარმოვაჩინეთ.

## **დამოწმებანი:**

**ბორხესი 1996:** ბორხესი, ხლ. „დონ კიხოტში“ დაფარული მავია. „ენიგმათა სარკე“. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1996.

**ბარტი 2015:** ბარტი, რ. „ავტორის სიკვდილი“. *ლიტერატურის თეორია*, III. თბილისი: გამომცემლობა „GCLApres“, 2015.

**ბარტი 2013:** ბარტი, რ. S/Z. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2013.

**ბოდლერი 1991:** ბოდლერი, შ. *ლექსები პროზად*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1991.

**ეკო: Эко, У. Роль читателя.** Исследования по семиотике текста. Corpus (ACT). <https://www.litres.ru/umberto-eko/rol-chitatelja-issledovaniya-po-semiotike-teksta/chitat-onlayn/page-7/>

**ეკო 2016:** ეკო, უ. „ბოლოთქმა ვარდის სახელისთვის“. ნგ-ში: *ვარდის სახელი*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2016.

**ვალერი 1983:** ვალერი, პ. *რჩეული პროზა*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1983.

**ლორთქიფანიძე 2012:** ლორთქიფანიძე, ნ. *ჩემი რჩეული*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2012.

**მარგველაშვილი 2006:** მარგველაშვილი, გ. *მე ნიგნის გმირი ვარ*. თბილისი: გამომცემლობა „კავკასიური სახლი“, 2006.

**პავიჩი 2015:** პავიჩი, მ. *შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვა*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2015.

**პო 1989:** პო, ე. *კომპოზიციის ფილოსოფია. ესეები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989.

**რატინი 2017:** რატინი, ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017.

**ფრანსი 2007:** ფრანსი, ა. *ბატონ ჟერომ კუანიარის აზრები*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2007.

**ყარალაშვილი 1997:** ყარალაშვილი, რ. *მხატვრული სინამდვილე და მკითხველი*. თსკარი, 1977. №4, გვ. 119-126.

**ცირეკიძე 1986:** ცირეკიძე, ს. *ქართული ლიტერატურული ესე*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986.

**ჭავჭავაძე 1985:** ჭავჭავაძე, ი. „კაცია-ადამიანი?!“ ი. ჭავჭავაძე. *თხზულებანი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1985.

**Maia Jaliashvili**  
(Georgia, Tbilisi)

## **Reader's Creation – Models and Paradigms**

### **Summary**

**Key words:** reader, writer, Georgian literature.

Over the centuries, in the footsteps of literary processes, the reader is transforming in a different way, is changing its tastes, the perceptions of the artistic work and the evaluation's criterias. Every time and epoch in different countries the writer's attitude towards the readers is different. For example, a realist writer is more interested in a wide range of readers than a modernist creator. For the postmodernist author the reader is also a buyer of his "product", accordingly, he/she makes equal attention to the "packaging", that will bring material benefits. Every writers have their written languages and styls, because they want to express their thoughts and share them with others. Today, in order to be good reader, everyone needs to read a lot. Every master writer have the certain kind of audience for his craft. What some people can find interesting may not be same for others, because people have different levels of thinking and different interests. Some writers write for general patronage, others for Teenagers and there are some writers who write for certain subjects that require deep knowledge, like scientific research, political science, and more complex essays. Writing is a difficult process of putting all thoughts together, whether it is a researched study or just plain comments about certain topics. A writer must be effective in delivering his thoughts, and his audience must appreciate or show a reaction toward his work, if they do that which he is expecting them to do. The writer is the one who communicates his thoughts on some subjects to the group of different readers, the audience.

Contemporary and classic fiction texts require a different reading from the readers. As it is known in the Artistic work there are different codes and signals that need to be deciphered for deeply understood. The relationship between the writer and the reader is a complex and versatile phenomenon. Readers of literature are enabled to see into different lives, different communities, different worlds. In this article we have presented several different models and paradigms of the reader.

It should be noted, for current writers, the question of a relationship to the reader is a complex one as well. It's better in some ways to figure that once a book or story is published, it not means, that readers will get what they want out of it. On the basis of their own experiences readers can get only those information that related to their experience. Some writers write for a traditional reader, while others create a new reader.

## ქართული ტექსტოლოგია და მისი ინტეგრაცია საერთაშორისო პროცესებში

საქართველოს სულ ცოტა თექვსმეტსაუკუნოვანი წერილობითი კულტურა აქვს და ბუნებრივია, რომ მკითხველამდე ამ საგანძურის აკადემიური სახით მისატანად ძალზე მნიშვნელოვანია მუდმივი ზრუნვა ტექსტოლოგიის მეცნიერული დონის ასამაღლებლად. ქართულ სკრიპტორიუმებში ტექსტების გადანერისას ჯერ კიდევ მრავალი საუკუნის წინ მიმართავდნენ წყაროების შეჯერებას. XVIII საუკუნიდან მოყოლებული ცალკეულ თხზულებათა ნაირნაკითხვათაგან საუკეთესოს შერჩევას ემსახურებოდა მათ გამოსაცემად საგანგებოდ შექმნილი კომისიები. XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ძველი ტექსტების დადგენასა და გამოცემაში აქტიურად ჩაერთო თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ძველი ქართული ენის კათედრა და, რამდენადაც ადრეული ტექსტების უმრავლესობა სასულიერო ხასიათისა იყო, საბჭოთა ათეისტურ სახელმწიფოში ქართველი მკითხველი სასულიერო ლიტერატურას ეცნობოდა მხოლოდ ამ მეცნიერული გამოცემების წყალობით, რომელთა სათაურშიც ცენზურის გამო ან საერთოდ არ ფიგურირებდა, ანკი საგანგებოდ მიჩქმალული იყო ტექსტის სახელი. მაგალითად, ძველი ალექსის წიგნებს ერქვა „მცხეთური ხელნაწერი“, სახარებისას – „ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია“ და სხვ.

XX საუკუნის შუა წლებში, როდესაც დაიწყო საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებში ტექსტოლოგიის მეცნიერების ცალკე დარგად ჩამოყალიბება, გაჩნდა საჭიროება, რომ შემუშავებულიყო დარგობრივი პრინციპები, ჩამოყალიბებულიყო მეთოდები და დაგვეწყო ზრუნვა არა მხოლოდ ძველი, არამედ ახალი და უახლესი ლიტერატურის მეცნიერულ და აკადემიურ გამოცემებზეც (ეიხენბაუმი 1962: 41-44). რამდენადაც საქართველო საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში შედიოდა, იქ კი ტონის მომცემი ყველაფერში რუსეთი იყო, ქართული თეორიული ტექსტოლოგიური ნაშრომები კონცეპტუალურად ზუსტად მიჰყვებოდა რუსულს და ტერმინოლოგიური კორპუსიც მის მიხედვით იქმნებოდა: текстология – ტექსტოლოგია, основной текст – ძირითადი ტექსტი, текстологический паспорт – ტექსტოლოგიური პასპორტი, научный аппарат – სამეცნიერო აპარატი და სხვ. (რეისერი 1978) უნდა ითქვას, რომ იმ პერიოდში რუსული ტექსტოლოგია საკმაოდ მაღალ დონეზე იყო და ასე თუ ისე საქართველოსაც ეძლეოდა დარგის განვითარების საშუალებას, მაგრამ ეროვნული დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ, როდესაც შესაძლებელი გახდა გავცნობოდით მსოფლიოს სამეცნიერო მიღწევებს, გარკვეული დრო დაგვჭირდა იმისათვის, რომ თანამედროვე ვითარებაში გავრკვეულიყავით და განვითარების სტრატეგია შეგვემუშავებინა. ამრიგად, მხოლოდ ახალი საუკუნის დასაწყისში აღმოვაჩინეთ, რომ ტერმინი „Textology“ „ტექსტოლოგიის“ აღსანიშნად ინგლისურ ენაში არ გამოიყენებოდა და ბევრმა ევროპელმა მეცნიერმა არც კი იცოდა მისი არსებობის შესახებ. იმ დარგის აღსანიშნად, რომელსაც ჩვენ „ტექსტოლოგიას“ ვუნოდებთ, ინგლისურ ენაზე იყენებენ ტერ-

მინებს: “Textual Criticism” და „Textual Scholarship“ და მეცნიერების ეს მიმართულება საოცარი სისწრაფით ვითარდება (პიერაზო 2014: 130).

მოგეხსენებათ, რომ თანამედროვე მეცნიერის პროფესიონალიზმი ფასდება მაღალრეიტინგულ ჟურნალებში პუბლიკაციების რაოდენობითა და ციტირების ინდექსით. ეს ჟურნალები ძირითადად ინგლისურენოვანია და როგორ შეძლებს თავისი პროფესიონალიზმის გამოვლენას ქართველი ტექსტოლოგი, თუ მას არა აქვს ინფორმაცია იმის შესახებ, რა მეთოდოლოგიური და ტექნოლოგიური სიახლეებია მსოფლიო ტექსტოლოგიაში და თუ იგი ტერმინოლოგიური თვალსაზრისითაც სულ „სხვა ენაზე“ მეტყველებს. მოცემულ ვითარებაში ძალზე მნიშვნელოვანია ტერმინოლოგიური შესატყვისობების გარკვევა და ქართული ტექსტოლოგიის იმ ახალი ტერმინებით გამდიდრება, რომლებიც გაამარტივებს კვლევის პროცესს და ტექსტოლოგიურ ნაშრომებს ინგლისურენოვანი მკითხველისთვისაც გასაგებს გახდის.

იმის გასარკვევად, თუ ინგლისურ ენაზე არსებული ტერმინებიდან ზუსტად რომელი შეესატყვისება ქართულ „ტექსტოლოგიას“, საკითხის განხილვას დავინიშნებთ მისი დეფინიციით. სიტყვა ტექსტოლოგია მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან *textum* (ტექსტი) და ბერძნული სიტყვიდან *λόγος* (მოძღვრება). იგი ლექსიკონებსა და სამეცნიერო ნაშრომებში სხვადასხვაგვარად არის განმარტებული. ქართულ ენაზე არსებული დეფინიციებიდან ყველაზე ტევადია ანა ხარანაულის განმარტებები (ხარანაული 2014: 1-2). კონცეპტუალურად სხვა დეფინიციებიც სწორია, მაგრამ ერთგვარ შეჯერებას საჭიროებს. რამდენადაც ტერმინის განმარტება ერთდროულად უნდა იყოს ინფორმაციულიც და კომპაქტურიც, შევეცადეთ თავი მოგვეყარა სხვადასხვა განმარტებაში შემავალი მსგავსი ელემენტებისათვის და ჩამოგვეყალიბებინა თითოეულთან თავსებადი ვერსია.

რომელ სფეროს მიეკუთვნება? ტექსტოლოგიას უმრავლეს შემთხვევაში მოიხსენიებენ ფილოლოგიის დარგად (კოზმინა 2015: 94), მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ამჟამინდელი კლასიფიკაციით იგი მიეკუთვნება ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს (ფრეიშტატი 2013: 307-322).

რას სწავლობს? ტექსტოლოგიის ობიექტად გამოყოფენ: ლიტერატურული ძეგლებისა და ისტორიული დოკუმენტების ტექსტებს; ლიტერატურული და სხვა ნაწარმოებების ტექსტებს; წერილობით, ლიტერატურულ და ფოლკლორულ თხზულებებს; მხატვრულ, ლიტერატურულ-კრიტიკულ, ლიტერატურათმცოდნეობით და პუბლიცისტურ თხზულებებს. იმისათვის, რომ შევაჯეროთ სხვადასხვა დეფინიციებში წარმოდგენილი ეს კომპონენტი, გავიხსენოთ, ტექსტოლოგიური პრაქტიკა – რა სახის ტექსტებზე მუშაობა უხდება ტექსტოლოგს. ესენია ძველი დოკუმენტური და მხატვრული ტექსტები (ლიხაჩოვი 2006; კოზმინა 2015: 15), რომელთა უმრავლესობაც გვიანდელი ასლების სახით არის მოღწეული და ფოლკლორული ტექსტები, რომელთა შესწავლაც შესაძლებელი მხოლოდ მათი ჩანერის შემდეგ გახდა (ლუკინი, კატაიამაკი (რედ.) 2013: 22); გარდა ამისა, რამდენადაც ტექსტოლოგი ამზადებს კლასიკოსთა თხზულებების აკადემიურ გამოცემებს, რომლებშიც შედის ოფიციალური დოკუმენტები, უბის ნიგნაკები და მინაწერებიც კი, ცხადია, რომ

ჟანრობრივი და თემატური თვალსაზრისით ტექსტოლოგი მუშაობს ნებისმიერი სახის ტექსტზე. შეიძლება გაჩნდეს კითხვა, საყიდლების სია ან სხვა მსგავსი ყოფითი ჩანაწერი შედის თუ არა ტექსტოლოგის კვლევის არეალში. ჟანრობრივ-თემატური თვალსაზრისით ამასთან დაკავშირებითაც არავითარი შეზღუდვა არ არსებობს. საყიდლების სია შეიძლება ეკუთვნოდეს მნიშვნელოვან მოღვაწეს, რომლის თხზულებათა მეცნიერულ გამოცემასაც ამზადებს ტექსტოლოგი ან ეს სია შეიძლება თავისთავადაც იყოს მნიშვნელოვანი ეპოქის ან სოციალური ჯგუფის ისტორიული ყოფის საკვლევად. ამიტომ ტექსტოლოგიის კვლევის ობიექტის განმარტებისას, ვფიქრობთ, ტექსტების ჟანრისა და თემატიკის დაზუსტებაზე მეტად არსებითია იმის აღნიშვნა, რომ იგი შეისწავლის „ისტორიულ-კულტურული ღირებულების ტექსტებს“.

რა წყაროებს ეყრდნობა? ტექსტოლოგიის განმარტებებში ხშირად გვხვდება, რა სახის წყაროებზე დაყრდნობით სწავლობს ტექსტოლოგია კვლევის ობიექტს. ნახსენებია: ხელნაწერები, ბეჭდური პუბლიკაციები, ისტორიული დოკუმენტები და ასევე – „ტექსტის ყველანაირი ფორმა“. რამდენადაც თანამედროვე ტექსტოლოგმა ტექსტის საკვლევად მართლაც ნებისმიერი სახის წყარო შეიძლება გამოიყენოს, მათ შორის, ავთენტური აუდიო და ვიდეო ჩანაწერებიც კი, ვფიქრობთ, რომ დეფინიციაში სიტყვასთან „წყარო“ არავითარი დაკონკრეტება აღარ არის საჭირო.

რა მიზნები და ამოცანები აქვს? ტექსტოლოგიის მიზნებსა და ამოცანებში, სხვადასხვა განმარტების მიხედვით, მოიაზრება: ტექსტის ავტორისეული ვარიანტის დადგენა; ტექსტის აღდგენა იმ ფორმით, რომელიც ყველაზე ახლოა ორიგინალთან; ავტორის დონეზე ტექსტის ისტორიის დადგენა (ლიხაჩოვი 2006: 10-15; კოზმინა 2015: 10); გენეალოგიის გამოვლენა; შემოქმედებითი ისტორიის რეკონსტრუქცია; დიაქრონიული, ისტორიულად გააზრებული და კრიტიკული ნაკითხვები და ჩანაფიქრიდან საბოლოო ხორცშესხმამდე თითოეულ ეტაპზე ტექსტის დადგენა / აღდგენა (ომილიანჩუკი 2006. 5-10). ეს კომპონენტები სრულად მოიაზრება ფრაზაში „ტექსტის შემოქმედებითი ისტორიის რეკონსტრუქცია“ და ვფიქრობთ, რომ განმარტებაში ამ ჩამონათვალთან საკმარისი იქნება მხოლოდ მისი შეტანა.

ტექსტოლოგიის მიზნებსა და ამოცანებში ასევე გვხვდება ტექსტის: კრიტიკული შემოწმება და დადგენა, რედაქციების, ვარიანტების, ინტერპრეტაციისა და ჩარევების (რედაქტორის, ცენზურის) განსაზღვრა (გრიშუნინი 1998: 34-35); ტექსტის ისტორიის დადგენა „გვიანდელი რეცეფციების დონეზე“, ანუ ტექსტის დადგენა მისი შემდგომი განვითარების მანძილზე – გადამწერებთან, რედაქტორებთან, კომპილატორებთან და სხვ. ვფიქრობთ, რომ ტერმინი „კრიტიკული ტექსტის დადგენა“ გულისხმობს თითოეული ამ ტიპის კვლევას და საკმარისი იქნება განმარტებაში მხოლოდ მისი შეტანაც.

რაც შეეხება ტექსტის მეცნიერულად გამოცემას ან გამოსაცემად მომზადებას, ვფიქრობთ, რომ ეს ამოცანა „ტექსტოლოგიის“ განმარტებაში ინერციით არის შემორჩენილი იმ დროიდან, როდესაც დარგის ერთადერთი მიზანი ტექსტის გამოცემა იყო. ეს მიზანი მას, რა თქმა უნდა, დღესაც აქვს, მაგრამ იგი არ არის ერთადერთი. მაგალითად, ამა თუ იმ ტექსტის ატრიბუციული კვლევა მხოლოდ იმ მიზანს არ



ემსახურება, რომ გამოცემაში ტექსტთან ავტორის სახელიც იყოს მითითებული; ტექსტის დათარიღებაზე მუშაობა მხოლოდ იმისთვის არ არის საჭირო, რომ მის ბოლოს კვადრატულ ფრჩხილებში დრო მივანიშნოთ, ტექსტის გამოცემის განზრახვასთან შეიძლება სულაც არ იყოს დაკავშირებული რომელიმე წყაროს ავტორიტეტულობის კვლევა, ტექსტის ავთენტური ფორმის დადგენა, ან თუნდაც ვარიანტულ ნაკითხვათა კრიტიკული ანალიზი.

ტექსტოლოგიურ კვლევებს თავისთავადი ღირებულება აქვს და მათი მიზანი არ არის მხოლოდ ტექსტის მეცნიერული გამოცემა ან გამოსაცემად მომზადება (კორსაკოვა 2012:104; კოზმინა 2015: 6). ამის გამო ტერმინის შედარებით გვიანდელ დეფინიციებში დაინყეს სხვა მიზნების მითითებაც. მაგალითად, ერთ-ერთ რუსულენოვან განმარტებაში დარგის მიზნები ასეა ჩამოყალიბებული: „შემდგომი კვლევა, ინტერპრეტირება, გამოქვეყნება და სხვ.“ (გრიშუნინი 1998: 34). ჩვენი აზრით, ის, რომ მიზნები არაერთია, არსებითად სწორია, მაგრამ ტერმინის დეფინიციაში ამდენნაირი, თავისთავად მრავლისმომცველი და თან ამოუწურავი რაოდენობის („და სხვ.“-ში შეიძლება კიდევ ბევრი რამ მოიაზრებოდეს) მიზნის მითითება სცილდება დეფინიციის პრინციპებს და განმარტებაში მათი შეტანა აზრს კარგავს.

თუ გავითვალისწინებთ ციფრული ტექნოლოგიების განვითარების ფონზე გამოცემათმცოდნეობის შესაძლებლობების გაფართოებას, ამ მხრივაც ჩნდება იმის საჭიროება, რომ უკეთ გამოიკვეთოს ამ ორი, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ან, როგორც ზოგჯერ უწოდებენ „ჰუმანიტარულ მეცნიერებათათვის ფუნდამენტური ამ ტყუპი დარგის“ (დრისკოლი, პიერაზო 2016: ხიიი) – ტექსტოლოგიისა და გამოცემათმცოდნეობის მიზნები და ამოცანები. ტექსტის გამოცემა გამოცემათმცოდნეობის პირდაპირი მიზანია და არა ტექსტოლოგიის და ვფიქრობთ, რომ იგი „ტექსტოლოგიის“ განმარტებაში არ უნდა შევიტანოთ.

ტექსტოლოგიის სხვადასხვა დეფინიციაში აღნიშნული ის ამოცანები, რომლებიც უკავშირდება ტექსტის: „განმარტებას“, „კომენტირებას“ და „მონაცემთა დოკუმენტაციას“ შეგვიძლია გავაერთიანოთ ტერმინში „სამეცნიერო აპარატი“, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ისიც მხოლოდ საგამომცემლო მიზნებს ემსახურება და ტექსტოლოგიის, როგორც მეცნიერების დარგის დეფინიციაში არ უნდა შედიოდეს.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ტერმინის დეფინიცია ასეთ სახეს იღებს: ტექსტოლოგია არის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა დარგი, რომელიც სწავლობს ისტორიულ-კულტურული ღირებულების მქონე ტექსტებს, აყალიბებს კვლევის საგანთან დაკავშირებულ თეორიულ დებულებებს, შეიმუშავებს წყაროების შესწავლის, შემოქმედებითი ისტორიის რეკონსტრუქციისა და კრიტიკული ტექსტის დადგენის პრინციპებსა და მეთოდებს და რომელიც პრაქტიკულად ახორციელებს ამ ამოცანებს.

იმისათვის, რომ ამ დარგის აღმნიშვნელი ტერმინის ინგლისური ექვივალენტი სწორად შევარჩიოთ, საჭიროა თვალი მივადევნოთ თითოეული მათგანის წარმოშობის ისტორიას. მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან, როდესაც საგამომცემლო საქმიანობის გააქტიურებასთან ერთად, სულ უფრო აშკარა გახდა, რომ კლასიკური ლიტერატურის შესწავლა მნიშვნელოვანწილად იყო დამოკიდებული დაზიანებული სახით

მოღწეული ტექსტების სწორად ამოკითხვასა და გამოცემაზე, მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადაიდგა ტექსტოლოგიის განვითარებისაკენ. იტალიელმა ფილოლოგმა, კარდინალმა ანჯელო მეიმ ახალდმოჩენილი პალიმფსესტების მიხედვით გამოაქვეყნა ბერძენ და რომაელ ავტორთა ტექსტები (მეი 1911), ჯონ ბენგელმა კი დაამკვიდრა ბიბლიური ტექსტების გამოცემის პრინციპი (ბენგელი 1911), რომლის მიხედვითაც წყაროების მნიშვნელობა უნდა განსაზღვრულიყო მათი გენეალოგიური თანმიმდევრობის მიხედვით. 1850 წელს გერმანელმა მეცნიერმა კარლ ლახმანმა ლუკრეციუსის თხზულების „საგანთა ბუნებისათვის“ ტექსტის დასადგენად გამოიყენა სტემატური მეთოდი, რომელიც ემყარებოდა „მსგავსი შეცდომების“ კვლევას (ტიმპანარო 2005). იმ ეტაპზე ტექსტოლოგიის მეცნიერების დარგად ჩამოყალიბებისა და მისი განვითარებისკენ გადადგმული თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ნაბიჯი კონკრეტული გამოცემების განხორციელებას უკავშირდებოდა.

მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან ტექსტოლოგიასთან მიმართებით გამოიყენებოდა ტერმინი დაბალი კრიტიკა (lower criticism), რომელიც ბიბლიური ტექსტების ცნობილმა მკვლევარმა იოჰან გოტფრიდ ეიხჰორნმა დაამკვიდრა (ეიხჰორნი 1911). ეს ტერმინი დიქტომიურად უპირისპირდებოდა მაღალი საფეხურის – ლიტერატურათმცოდნეობით კრიტიკას, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ იმ ეტაპზე ისეთი საკითხები, როგორებიცაა: ტექსტის ატრიბუცია, დათარიღება, შემოქმედებითი ისტორია და სხვ., რომლებსაც დღეს ტექსტოლოგია სწავლობს, შედიოდა არა დაბალი, არამედ მაღალი კრიტიკის კომპეტენციაში.

ამავე საუკუნის მეორე ნახევრიდან დასავლეთში გაჩნდა ტერმინი – ტექსტის კრიტიკა (textual criticism). ქართულში ამ ტერმინის შესატყვისად ზოგჯერ იყენებენ „ტექსტუალურ კრიტიკას“, მაგრამ, რამდენედაც ამ სიტყვაში ერთნაირი ფუნქციის მქონე ორი სუფიქსი „უალ“ და „ურ“ იყრის თავს, მხოლოდ „ტექსტურის“ გამოყენებაში კი შეიძლება აზრობრივი აღრევა გამოიწვიოს (შეიძლება იგი აღვიქვათ, როგორც ტექსტის ფორმით წარმოდგენილი და არა ტექსტთან დაკავშირებული კრიტიკა), ვფიქრობთ უმჯობესია დავამკვიდროთ ტერმინი „ტექსტის კრიტიკა“ (კელემენი 2009: 3-29). რამდენედაც ტექსტის გამოცემისადმი ამ დროიდან ორგვარი მეცნიერული მიდგომა არსებობდა – მას ერთი რომელიმე წყაროს მიხედვით უცვლელად ბეჭდავდნენ, ან შეჰქონდათ სწორებები სხვა წყაროებიდან და მიმართავდნენ კონიექტურას, გამოცემათა ამ ტიპების განსასხვავებლად, ისეთს, რომელშიც სწორებები შეჰქონდათ, უწოდეს კრიტიკული, მისთვის ტექსტის მომზადებას კი – ტექსტის კრიტიკა (ჰენდელი 1998: 3).

ტერმინი ტექსტოლოგია პირველად მე-20 საუკუნის 30-იან წლებში გამოიყენა პეტერბურგელმა მეცნიერმა ბორის ტომაშევსკიმ და ტექსტის კრიტიკასთან ერთად მისი კვლევის ობიექტად დასახა მისი ისტორიის შესწავლაც და კვლევის პრინციპების ჩამოყალიბებაც (ტომაშევსკი 1928). მაგრამ ეს ტერმინი ძირითადად იმჟამინდელი საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე და აღმოსავლეთ ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში დამკვიდრდა. ეტიმოლოგიურად მისი მონათესავე ტერმინი Textology კი ინგლისურენოვან სამყაროში გამოიყენება მეცნიერების სულ სხვა დარგის – ტექსტის

ლინგვისტიკის სინონიმად. მას ტექსტოლოგიის აღსანიშნად არ იყენებენ და თავად ტერმინის ავტორ ბორის ტომაშევსკისაც ტექსტის კრიტიკოსად მოიხსენიებენ.

ტექსტის კრიტიკა (textual criticism) მხოლოდ ნაწილობრივ მოიცავს იმას, რის აღსანიშნადაც გამოიყენება „ტექსტოლოგია“. ტექსტის კრიტიკოსი მეტწილად ორიენტირებულია თხზულების ავთენტური სახის დადგენაზე და მისი კვლევის არეალში არ შედის ატრიბუცია, დათარიღება, პირთა იდენტიფიკაცია და სხვ., რომლებიც ჩვენთან ტექსტოლოგიური კვლევების ძირითადი საყრდენებია. გარდა ამისა, თუ ტექსტის კრიტიკას გავმიჯნავთ დიპლომატიური გამოცემებისაგან, რომლებშიც ტექსტი ყოველგვარი სწორების გარეშე ქვეყნდება, გამოვა, რომ ამ უკანასკნელის მომზადება ტექსტოლოგის კომპეტენციაში არ უნდა შედიოდეს (კლაინი ... 2008: 3). მართალია, ამ გამოცემაში სწორებები არ ხდება, მაგრამ ზუსტი ტრანსკრიპტის შედგენას ხომ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს და ვინ უნდა გააკეთოს ეს, თუ არა ტექსტოლოგმა? შესაბამისად, არა მხოლოდ კრიტიკული, დიპლომატიური გამოცემის მომზადებაც ტექსტოლოგის საქმეა.

„ტექსტოლოგია“ იმ გაგებით, როგორც იგი ნახევარ საუკუნეზე მეტის განმავლობაში არის დამკვიდრებული საქართველოში, უფრო შეესაბამება დღეს მსოფლიოში გავრცელებულ მეორე ტერმინს Textual Scholarship – „მოდვრება / სწავლება ტექსტის შესახებ“ (პიერაზო 2014: 30). მაგრამ აქაც ზუსტ შესატყვისობაზე ვერ ვილაპარაკებთ, რადგან მეცნიერთა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ Textual Scholarship არ არის ერთი ცალკეული დისციპლინა, არამედ არის მომიჯნავე დისციპლინათა გამაერთიანებელი ტერმინი, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ ტექსტის კრიტიკას, არამედ სტემატოლოგიას, პალეოგრაფიას, გენეტიკურ კრიტიკას, ბიბლიოგრაფიას, ნიგნის ისტორიას, ეპიგრაფიკას, კოდიკოლოგიასა და დიპლომატიკას (გრეთჰემი 1994: 1–12; ლუკინი, კატაიამაკი 2013: 8–9; ფრეიშტატი 2013: 119–127). დეფინიციების მიხედვით, ანალოგიური ფართო მნიშვნელობა აქვს კიდევ ერთ ტერმინს – „Textual Studies“ (პეტიტი 2000: 1–30).

ტერმინთა მრავალფეროვნებისა და მათ შორის კონცეპტუალური სხვაობის პირობებში ქართული ტექსტოლოგია დადგა არჩევანის წინაშე – რომელი ინგლისური ფრაზა გამოვიყენოთ „ტექსტოლოგიის“ შესატყვისად. ინგლისელ კოლეგებთან კონსულტაციების შედეგად გავარკვიეთ, რომ ტერმინ „textology“-ს ინგლისურში გამოყენებას არავითარი აზრი არა აქვს, რადგან სპეციალისტთა დიდი ნაწილისთვის იგი საერთოდ უცნობია (პარკერი 2011: 9). ქართველი მეცნიერები „ტექსტოლოგიის“ ექვივალენტად ძირითადად Textual Criticism-ს იყენებენ (ხარანაული 2014: 3), მაგრამ რამდენადაც მას „ტექსტოლოგიაზე“ ბევრად უფრო ვიწრო გაგება აქვს (დრისკოლი ... 2016: 20), ვფიქრობთ, უმჯობესი იქნება ამ მიზნით ტერმინ „Textual Scholarship“-ის დამკვიდრება.

მეცნიერების ნებისმიერი დარგის სრულფასოვანი განვითარებისათვის აუცილებელია იმ ცნებების, მოვლენების, აქტივობებისა და მეთოდების შესატყვისი ტერმინების არსებობა, რომელთა მოხსენიებაც მას სჭირდება პროფესიულ საქმიანობაში. ქართული ტექსტოლოგიური ტერმინოლოგია გადახალისებას და შევსებას საჭიროებს. ძალზე მოუხერხებელია, როდესაც ტექსტოლოგს ცნების ან მოვლენის

პირდაპირი სახელდების ნაცვლად მუდმივად უხდება მისი აღწერა-დახასიათება, რის გარეშეც მკითხველს სათქმელს ვერ აგებინებს.

თანამედროვე ინგლისურენოვან ტექსტოლოგიურ ლიტერატურაში გამოყენებული ტერმინების მოქნილობამ წარმოშვა სურვილი, რომ ქართულ ტექსტოლოგიაშიც შემოგვეტანა ზოგი მათგანის შესატყვისი. რამდენადაც ტექსტოლოგიურ ტერმინთა უმრავლესობა უცხოური (ლათინური, ინგლისური, რუსული) ტერმინების ტრანსლიტერაციის ან კალკირების შედეგად არის მიღებული, ჩვენც ძირითადად ამ ხერხებს მივმართეთ. მეორე მხრივ, ინგლისურ ენაში ზოგმა ტერმინმა განიცადა მნიშვნელობის მოდიფიცირება და საჭიროა, რომ ქართველმა მეცნიერებმა ამასაც მიაქციონ ყურადღება.

ავანტექსტი: ინგლისურენოვან ტექსტოლოგიაში გავრცელებული ტერმინი *avant-texte* (რუს. *авантекст*) აღნიშნავს ყველა იმ ტექსტურ მასალას, რომელიც ავტორმა შექმნა ამა თუ იმ თხზულებაზე მუშაობის პროცესში, იქნება ეს გეგმა, ფრაგმენტი, ადრეული რედაქცია თუ სხვა. ამ ტიპის ტექსტებს ძირითადად კომპლექსურად ვიკვლევთ, რის გამოც ძალიან მოსახერხებელი იქნება, მათი საერთო სახელის – „ავანტექსტი“ ქართულში დამკვიდრებაც.

პრეტექსტი: ტერმინით *pre-text* (რუს. *претекст*) აღინიშნება არსებული ტექსტი, რომლის ელემენტებიც მოგვიანებით გამოიყენა იმავე ან სხვა ავტორმა ახალი ტექსტის შესაქმნელად. პრეტექსტი შეიძლება იყოს ლეგენდა (მაგ. ფაუსტის შესახებ არსებული ლეგენდის მიხედვით შეიქმნა გოეთეს „ფაუსტი“, თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“ და კიდევ არაერთი ნაწარმოები), უკვე არსებული მხატვრული ტექსტი (მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის „კაცია – ადამიანის?!“ მოტივზე შეიქმნა აკა მორჩილაძის „მოგზაურობა კახეთში“) და სხვ. თუ ტექსტს გავიაზრებთ ფართო მნიშვნელობით, პრეტექსტი შეიძლება იყოს ფერწერული ტილოც, მუსიკალური ნაწარმოებიც და ფილმიც. მაგალითად, გურამ რჩეულიშვილის პიესის „კა და კო“ შექმნის მოტივი გახდა პოლ გოგენის ფერწერული ტილო „მაშ შენ ეჭვიანობ?“ და პიესის პერსონაჟები ამ ფერწერული ტილოდან გადავიდნენ მწერლის თხზულებაში. რამდენადაც ტექსტოლოგია იკვლევს ნაწარმოების შემოქმედებით ისტორიას, ტერმინი „პრეტექსტი“ ძალიან ხშირად გვჭირდება და ვფიქრობთ, რომ კარგი იქნებოდა მისი დამკვიდრება.

პერიტექსტი, ეპიტექსტი და პარატექსტი: ტერმინი პერიტექსტი (*peritext*) გამოიყენება იმ ტექსტების აღსანიშნად, რომლებიც არ არის მთავარი ტექსტის ნაწილი, მაგრამ შედის წიგნის შემადგენლობაში, მაგ. სათაური, ქვესათაურები, ავტორის სახელი, წინათქმა, მიძღვნა, ეპიგრაფი, შენიშვნები, ბოლოთქმა და სხვ. ტექსტთან დაკავშირებულ ამ ელემენტებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ავტორის შემოქმედებითი განზრახვის ამოსაცნობად და, ვფიქრობთ, მნიშვნელოვანია ასეთი გამაერთიანებელი ტერმინის არსებობა.

ეპიტექსტი (*epitext*) გამოიყენება იმ ტექსტების აღსანიშნად, რომლებიც მთავარ ტექსტთან ერთად არ იბეჭდება, მაგრამ პირდაპირ კავშირშია მასთან. მაგ. განცხადება, რეკლამა, მიმოხილვა, ავტორის გამონათქვამები, მიმონერა და ჩანაწერები მასთან და მის პუბლიკაციასთან დაკავშირებით. ამ ტიპის ტექსტებში ხში-

რად არის ისეთი ინფორმაცია, რაც მნიშვნელოვანია ტექსტის კომენტარებისათვის და შემოქმედებითი ისტორიის კვლევისათვის.

პერიტექსტსა და ეპიტექსტს ბევრი რამ აქვს საერთო. ისინი არ შედის ტექსტის შემადგენლობაში, მაგრამ ყველაზე უშუალო კავშირი აქვს მასთან. ამიტომ კარგი მოსახმარია ამ წყვილთან დაკავშირებული მესამე ტერმინიც – პარატექსტი (paratext) რომელიც მოიცავს ორივე მათგანს.

ინციპიტი: ძალიან მოქნილი ტექსტოლოგიური ტერმინია ლათინური წარმოშობის ინციპიტი (incipit), რომელიც სხვადასხვა ენაში სხვადასხვაგვარად გამოითქმის. იგი აღნიშნავს ტექსტის საწყის სიტყვებს და გამოიყენება იმ ძველი ხელნაწერებისა და ბეჭდური გამოცემების იდენტიფიკაციისათვის, რომლებსაც პირველი გვერდები აკლია, ასევე ძალზე მოსახერხებელია უსათაურო ან ერთი და იმავე ავტორის ერთნაირი დასათაურების მქონე ტექსტების ერთმანეთისგან განსასხვავებლად. მაგალითად, ილია ჭავჭავაძეს ასობით წერილი აქვს გამოქვეყნებული გაზეთ „ივერიის“ სარედაქციო გვერდზე უსათაუროდ. თანამედროვე გამოცემებში ისინი დასათაურებულია ტექსტოლოგთა მიერ, მაგრამ ზოგჯერ სხვადასხვა კრებულში სხვადასხვა სათაური აქვს და მოხსენიებისას (მაგალითად, მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედების მატთანში), გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად, ყველგან ერთვის ტექსტის დასაწყისი სიტყვები. ვაჟა-ფშაველას ათზე მეტი ლექსი აქვს სათაურით „სიმღერა“ და თითოეულ მათგანს სარჩევში ინციპიტი რომ არ ჰქონდეს დართული, ერთმანეთისგან ვერ გამოვარჩევდით.

მონმე: ქართულ ტექსტოლოგიაში არ გვაქვს ტერმინის witness (ნიშნავს „მონმეს“) შესატყვისი. ეს არ არის ფართო ცნებების: „ხელნაწერის“ ან „წყაროს“ ტოლფასი სიტყვა. გენეალოგიური ჰიპოთეზა ტექსტების ურთიერთმიმართების შესახებ ეყრდნობა არა ხელნაწერს, როგორც არტეფაქტს და წყაროს, არამედ ტექსტის იმ მდგომარეობას, მისი განვითარების იმ ეტაპს, რომელსაც ის მოიცავს და რომელიც ამ ხელნაწერზე ბევრად უფრო ადრეული შეიძლება იყოს. ვგულისხმობთ იმას, რომ XIX საუკუნის რომელიმე ხელნაწერში დაცული ტექსტი გენეტიკური თვალსაზრისით შეიძლება ამ ნაშრომის უფრო ადრეულ სახეს წარმოადგენდეს, ვიდრე XVII საუკუნის სხვა, უფრო ადრეული ხელნაწერი წყაროს ტექსტი. შესაბამისად, ეს ტერმინიც საჭიროა ქართველი ტექსტოლოგებისთვის.

რეფლექსური გრაფიკა: როგორც ტექსტის ავტორები, ისე გადამწერები ხშირად დოკუმენტშივე, ტექსტთან ერთად მექანიკურად აკეთებენ რალაც ჩანახატებს: ასოებს, გეომეტრიულ ან გაურკვეველ ფორმებს და სხვ., რასაც ქართულ ტექსტოლოგიაში შესაბამისი სახელი არა აქვს. ინგლისურენოვან სამეცნიერო ნაშრომებში მას doodle-ად „ნაჯღაბნად“ მოიხსენიებენ. რამდენადაც ტექსტოლოგებს ძირითადად საქმე გვაქვს ცნობილ ავტორთა, მათ შორის კლასიკოსთა ტექსტებთან, სიტყვა „ნაჯღაბნი“ კი უხეშად ხვდება ყურს, უმჯობესი იქნება, გამოვიყენოთ აღწერილობითი ტერმინი – რეფლექსური გრაფიკა.

ჯვარედინი მითითება: ინგლისური ტერმინი cross-reference არის მითითება ტექსტზე, რომელიც ან იმავე დოკუმენტში, მაგრამ სხვა ადგილას არის ან სხვა დოკუმენტშია. გადამისამართება იმ სხვა ადგილზე მეტწილად ხდება შემოკლებით „იხ.“

კომპიუტერულ პროგრამებს საგანგებო ტექნოლოგიებიც კი აქვთ ამ მითითებების მექანიკურად გასაკეთებლად. შესაბამისად, ამ ტერმინის ქართული კალკირებული ფორმაც გამოსადეგი იქნება.

არსებითები და არაარსებითები: ბოლოდროინდელ უცხოურ აკადემიურ გამოცემებში, განსაკუთრებით კი ელექტრონულში, ხშირია ვარიანტულ სხვაობათა დაყოფა კატეგორიების მიხედვით, ძირითადად კი გამოიყოფა ორი დიქტომიური ჯგუფი – substantives და accidentals – არსებითები და არაარსებითები / შემთხვევითები. პირველი ტერმინი გამოიყენება ისეთი ვარიანტული ნაკითხვების აღსანიშნად, რომლებიც ინვევს სემანტიკურ ცვლილებებს, ანუ აისახება შინაარსზე, მეორე კი – ფორმალური, არასემანტიკური ელემენტების ცვლილებათა აღსანიშნად. ვფიქრობთ, ეს ტერმინებიც აუცილებელია.

დიტოგრაფია და ჰაპლოგრაფია: უცხოენოვან ტექსტოლოგიაში გამოიყენება ტერმინები dittography და haplograaphy. პირველი აღნიშნავს გადამწერის ან მბეჭდავის მიერ ასოების, სიტყვების ან უფრო მსხვილი მონაკვეთების მექანიკურ გამეორებას, მეორე კი პირიქით, იქ სადაც ამ ელემენტების გამეორება იყო საჭირო, მათ მხოლოდ ერთხელ დანერას. ეს ტერმინები განსაკუთრებით გამოგვადგება თანამედროვე მსოფლიო პრაქტიკაში დამკვიდრებული პრინციპების მსგავსად ტექსტის ვარიანტული სხვაობების კლასიფიცირებისას.

ექსპურგაცია: Expurgation ნიშნავს ვინმეს შეურაცხყოფელი ან რაიმე სხვა მიზეზით მიუღებელი ადგილების მიზანდასახულად ამოღებას წიგნის მთლიანი ტირაჟიდან. მაგალითად, მე-16 საუკუნეში სევილიის არქიეპისკოპოსმა ფერნანდო ვალდესმა გამოსცა ბრძანება, რომ მოსახლეობისთვის ჩამოერთმიათ ბიბლიის ცალკეული გამოცემები, რადგან მათში, მისი თქმით, ტექსტისთვის დართულ განმარტებებში იყო ცდომილებები. ესპანეთის ინკვიზიციას გადაწყვეტილი ჰქონდა ამ წიგნების დანვა, მაგრამ იმის გამო, რომ ცდომილებები იყო განმარტებებში და არა თავად ბიბლიის ტექსტში, გადაწყვიტეს თითოეული ეგზემპლარიდან ამოეღოთ საეჭვო ადგილები. ამისათვის ამ გამოცემების მფლობელებს მოუწოდეს, რომ წიგნები 60 დღის ვადაში ჩაებარებინათ ინკვიზიციისთვის და ექსპურგაციის შემდეგ უკანვე წაეღოთ.

ექსპურგაციის შემთხვევები ხშირი იყო საბჭოთა კავშირში. ზოგჯერ ეს გამონკვეთი იყო იმით, რომ ცენზურას რომელიმე გამოცემაში ანტიკომუნისტური აზრი გაეპარებოდა. ზოგჯერ ექსპურგაციის მიზეზი ხდებოდა პარტიის პირველი მდივნებისა და მათი გუნდის ჩანაცვლება ახლით, რასაც მოსდევდა უკვე გადამდგარი ფუნქციონერების სანინაალმდეგოდ მიმართული ქმედებები. მაგალითად, დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიიდან მოხდა ლავრენტი ბერიას ფოტოსა და მის შესახებ სტატიის ექსპურგაცია. რამდენადაც ენციკლოპედია ხელმოწერით იყიდებოდა, თითოეულ ხელმომწერს გაეგზავნა სტატია „ბარენცის ზღვის თევზები“, რომლითაც უნდა ჩაენაცვლებინა ენციკლოპედიიდან ამოხეული ფურცლები ბერიას შესახებ. ამ აქტის შესრულებაში დასარწმუნებლად, რედაქცია თითოეული ხელმომწერისგან ითხოვდა, რომ წიგნიდან ამოხეული ფურცლები ბერიას ფოტოთი და მის შესახებ სტატიით გაეგზავნათ რედაქციისთვის.

კრაქსი: ტერმინი *crux* (კრაქსი) გამოიყენება ტექსტის ისეთი რთულად გასარკვევი, საკამათო ვარიანტული ნაკითხვების აღსანიშნად, რომლებიც ტექსტოლოგთა შორის აზრთა სხვადასხვაობის საგანი ხდება. რა თქმა უნდა, შეგვიძლია იგი ასეც მოვიხსენიოთ: „სადავო ვარიანტული ნაკითხვა“, მაგრამ ამ მოვლენასთან შეჯახება და მისი მოხსენიება იმდენად ხშირად გვინევს, რომ ბევრად უფრო მოსახერხებელი იქნება ტერმინის გამოყენება.

ტრანსმისია: ძალზე მნიშვნელოვანი ტერმინია *transmission*. იგი აღნიშნავს ტექსტის გადაწერას, მანქანაზე აკრეფას, კომპიუტერში შეყვანას ან ბეჭდურად გამოცემას, რაც ემსახურება მის გამეორებას, მაგრამ არ არის გამორიცხული მიზანდასახული ან შემთხვევითი ცვლილება. შესაბამისად, ტერმინში არ მოიაზრება ფოტო და ქსერო ასლი ან ფოტოტიპური გამოცემა.

პროვენანსი: ტერმინი *provenance* აღნიშნავს წიგნის ან ხელნაწერის შექმნის შემდეგდროინდელ ისტორიას, ინფორმაციას სხვადასხვა დროს მისი ადგილმდებარეობისა და მფლობელების შესახებ.

სიგლა: ინგლისური ტერმინი *sigla* გულისხმობს ასოებს, გრაფიკებს ან სხვა სახის სიმბოლოებს, რომლებითაც აღნიშნავენ ხელნაწერებისა და წიგნების საცავებს და თავად წყაროებს: მუზეუმს, არქივს, ხელნაწერს, წიგნს და სხვ. ტექსტოლოგიური პასპორტის შესადგენად მოქნილობისათვის ქართულშიც ხშირად ვიყენებთ ლათინურ ასოებს, რომლებსაც მოვიხსენიებთ ტერმინით „ლიტერი“. მაგ. M – გიორგი ლეონიდის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმი, A – საქართველოს ეროვნული არქივი და სხვ. ასევე კაპიტალური ლათინური ასოებით აღვნიშნავთ ხოლმე ამა თუ იმ ტექსტის თითოეულ წყაროს. რამდენადაც ასოების ნაცვლად შეიძლება გამოყენებული იყოს სხვა სახის გრაფიკული ნიშნებიც, რაც განსაკუთრებით ხშირია ელექტრონულ გამოცემებში, სიტყვა „ლიტერი“ ამ შინაარსს სრულად ვერ მოიცავს და საჭიროა ტერმინის – „სიგლა“ დამკვიდრებაც.

მიღმური ინფორმაცია: ინგლისურ ტექსტოლოგიაში არსებობს ტერმინი *non-nested information*, რომელიც აღნიშნავს ტექსტში არსებულ ნაშლილ ადგილებს, ჩამატებებს, ჩანაცვლებებს, გადაადგილებებს, კალმისმიერ ლაფსუსებსა და სხვ. რომლებიც საბოლოოდ დადგენილ ტექსტში არ ჩანს. გენეტიკურ კრიტიკაში ამ ინფორმაციის მიმართებას ტექსტთან ადარებენ კინეზიკური მოვლენების: ფესტი, მიმიკა და სხვ. მიმართებას მეტყველებასთან. ინგლისური ტერმინის შესატყვისი არის „ბუდის გარეთ დარჩენილი ინფორმაცია“, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ტერმინი მიღმური უფრო კარგად უსვამს ხაზს ამ ინფორმაციის მატარებელი მასალის ხასიათს.

ლემა: აკადემიური გამოცემის თითოეული ტექსტის პასპორტში ვიყენებთ ლემებს (*lemma*) ანუ ციტირებებს ტექსტიდან, რომლებიც ცალკე გამოგვაქვს შენიშვნების, კომენტარების ან ანოტაციების მისაწერად. მიუხედავად ამისა, დღემდე არ ვიყენებდით არავითარ ტერმინს მათ აღსანიშნად. ვფიქრობთ, ტერმინი ლემა, მისი საჭიროებიდან გამომდინარე, მალე დაიმკვიდრებს ადგილს ქართულ ტექსტოლოგიაშიც.

სტემა: ასეთივე საჭირო ტექსტოლოგიური ტერმინია სტემა (stemma), რომელიც აღნიშნავს სხვადასხვა წყაროებში წარმოდგენილი ტექსტების გენეტიკური ურთიერთმიმართების სქემას, გენეალოგიური ხის მსგავს დიაგრამულ გამოსახულებას.

ფოლიაცია: ხელნაწერთა ნუმერაცია ხშირად ხდება ფურცლების და არა გვერდების მიხედვით. ამიტომ აუცილებელია, რომ ასეთ შემთხვევებში ვიყენებდეთ ამ აქტივობის შესატყვის ტერმინს ფოლიაცია (foliation) და არა ტერმინს პაგინაცია, რომელიც აღნიშნავს გვერდების მიხედვით დანომრვას.

ასოთამწყობი ციფრული ბეჭდვის შემოღებამდე, ეწოდებოდა პიროვნებას, რომელიც სტამბაში ტექსტის ასო-ნიშნებს საჭირო თანმიმდევრობით განალაგებდა. თუ ადრე ასოთამწყობობა პროფესია იყო და შესაბამისი განათლებაც სჭირდებოდა, დღესდღეობით ბეჭდვის ძველებურ სისტემასთან ერთად ეს საქმიანობაც გაქრა. მეორე მხრივ, ხშირად გვჭირდება ტექსტის კომპიუტერში ამკრეფის დასახელება. ვფიქრობთ, შეგვიძლია სიტყვათა კომპლექს „ტექსტის ამკრეფის“ ნაცვლად გავაცოცხლოთ მომაკვდავი ტერმინი ასოთამწყობი და ინგლისური compositor / typesetter-ის მსგავსად თანდათან დავუმკვიდროთ მას ახალი მნიშვნელობა.

ბიობიბლიოგრაფია, ავტორის პირველადი და მეორეული ბიბლიოგრაფიები: ტერმინი „ბიობიბლიოგრაფია“ (Bibliography) ქართულში მართალია გამოიყენება, მაგრამ არა იმ მნიშვნელობით, როგორითაც ინგლისურსა და რუსულში. ამ ენებზე მის განმარტებაში ნათქვამია, რომ ეს არის ბიბლიოგრაფია, რომელიც მოიცავს ინფორმაციას ამა თუ იმ პიროვნების ცხოვრებისეული ფაქტების, მის მიერ შექმნილი და მასზე დაწერილი თხზულებების შესახებ. 1966 და 2007 წლებში ორ ტომად გამოვიდა წიგნი „ილია ჭავჭავაძე: ბიობიბლიოგრაფია“, რომელშიც გვაქვს დანაყოფები: „ილია ჭავჭავაძის ნაწერები“ და „ლიტერატურა ილია ჭავჭავაძის შესახებ“, მაგრამ არ შედის ბიოგრაფიული ფაქტები. ასეთი ტიპის ბიბლიოგრაფიას ინგლისურში უწოდებენ ავტორის ბიბლიოგრაფიას და არა ბიობიბლიოგრაფიას. რამდენადაც ტერმინი „ბიობიბლიოგრაფია“ დაიკავა ისეთი ტიპის გამოცემებმა, რომლებიც რეალურად არის ავტორის ბიბლიოგრაფია (რომელშიც შედის მხოლოდ მისი და მასზე ნაწერები), იმას, რასაც უნდა ეწოდებოდეს ბიობიბლიოგრაფია, გამოეძებნა სხვა სახელი და დაერქვა „ცხოვრებისა და შემოქმედების მატრიანე“, სახელწოდება, რომელიც ინგლისურსა და რუსულში „ბიობიბლიოგრაფიის“ პარალელურად არსებობს და მის სინონიმად გამოიყენება.

ავტორის ბიბლიოგრაფიის სხვადასხვა სახეზე საუბრისას ქართულში მეტწილად ვიყენებთ სიტყვებს: „მისი“ და „მასზე“, რომელთა საშუალებითაც ერთმანეთს ვახვედრებთ რას ვგულისხმობთ, მაგრამ როდესაც გვჭირდება ამ ორ ლექსიკურ ერთეულში ნაგულისხმევი ორი სახის ბიბლიოგრაფიის სამეცნიერო მსჯელობაში ან ნაშრომში მოხსენიება, იმის გამო, რომ შესატყვისი ტერმინები ქართულში დამკვიდრებული არ არის, გვიხდება შემოვლითი გზების ძიება, როგორც ეს ილია ჭავჭავაძის „ბიობიბლიოგრაფიის“ შემდგენლებმა გააკეთეს (პირველს დაარქვეს „ილია ჭავჭავაძის ნაწერები“, მეორეს კი „ლიტერატურა ილია ჭავჭავაძის შესახებ“). მსგავს პრობლემას თავიდან აგვაცილებდა ინგლისური primary bibliography და secondary bibliography ანალოგიით ტერმინების: „პირველადი ბიბლიოგრაფია“ და „მე-



ორეული ბიბლიოგრაფია“ დამკვიდრება. პირველით აღვნიშნავდით იმ ავტორის მიერ შექმნილ ლიტერატურის, ვის ბიბლიოგრაფიაზეც ვსაუბრობთ, მეორეთი კი იმას, რაც მასზე დაინერა.

ეს არის ნაწილი იმ ტერმინებისა, რომელთა დამკვიდრება ან შინაარსის დაზუსტებაც საჭიროდ მიგვაჩნია ქართული ტექტოლოგიისათვის. ბუნებრივია, ამას ვერც ერთი ადამიანი შეძლებს და ვერც ერთი სტატია. სასურველია, რომ ამ პროცესში მთელი სამეცნიერო საზოგადოება ჩაერთოს. იმედი გვაქვს, რომ ასეც იქნება, რადგან ამის გარეშე ვერც საერთაშორისო ტექტოლოგიური საზოგადოების მიღწევებს გავითავისებთ და ვერც ჩვენს გამოცდილებას გავუზიარებთ მათ.

კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით (გრანტი N DP2016\_18 პროექტი „ტექტოლოგია და გამოცემამთცოდნეობა“).

### **დამოწმებანი:**

**ბენგელი 1911:** Bengel, Johann A, *Encyclopedia Britannica* (11-th ed.) Cambridge University Press, 1911.

**გრეთჰემი 1994:** Greetham, D, *Textual Scholarship: An Introduction*, Garland Reference Library of the Humanities, Taylor & Francis, 1994.

**გრიშუნინი 1998:** Гришунин, А, *Исследовательские аспекты текстологии*, Москва: «Наследие», 1998.

**დრისკოლი ... 2016:** Driscoll, M, Pierazzo, E. Eds. *Digital Scholarly Editing Theories and Practices*, Open Book Publishers, 2016.

**ეიხენბაუმი 1962:** Эйхенбаум, Борис Михайлович, *Основы текстологии*. Москва: «Искусство», 1962).

**ეიხჰორნი 1911:** Eichhorn, J, *Encyclopedia Britannica* (11-th ed.) Cambridge University Press, 1911.

**კელემენი 2009:** Kelemen, E, *Textual Editing And Criticism, An Introduction*, W. W. Norton & Company, New York / London, 2009.

**კლაინი ... 2008: 1911:** Kline, M., Perdue, S. *A Guide to Documentary Editing*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2008.

**კორსაკოვა 2012:** Корсакова Ю. О Развитии Текстологии, Тамбов: «Грамота», 2012.

**კოზმინა 2015:** Козьмина, Е. Комментирование художественных текстов. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2015.

**ლიხაჩევი 2006:** Лихачев, Д. Текстология. Москва: «Наука», 2006.

**ლუკინი ... 2013:** Lukin, K., Frog & Sakari Katajamäki. Eds, *Limited Sources, Boundless Possibilities. Textual Scholarship and the Challenges of Oral and Written Texts*. RMN Newsletter No 7, December 2013.

**მაი 1911:** Mai, A. *Encyclopedia Britannica* (11-th ed.) Cambridge University Press, 1911.

**ომილიანჩუკი 2006:** Омилянчук С. Методическое руководство по изучению дисциплины «Текстология», Центр дистанционного образования МГУП, 2006.

**პარკერი 2011:** Parker, D. *Textual Scholarship and the Making of the New Testament*. Oxford University Press, 2011.

**პეტიტი 2000:** Pettit, A. Ed., *Textual Studies and the Common Reader*. Athens and London, University of Georgia Press, 2000.

**პიერაზო 2014:** Pierazzo, E. *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*. Université de Grenoble ‘Stendhal’. France, 2014.

**რეისერი 1978:** Рейсер, С. *Основы текстологии*. Москва: «Просвещение», 1978.

**ტიმპანარო 2005:** Timpanaro, S, *The genesis of Lachmann's method*, edited and translated by Glenn W. Most, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

**ტომაშევსკი 1928:** Томашевский, Б. *Писатель и книга: Очерк текстологии*. Ленинград: 1928.

**ფრეისტატი ... 2013:** Fraistat, N. Flanders, J. Eds. *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Cambridge University Press, 2013.

**ხარანაული 2014:** ხარანაული, ა. *შესავალი ქართულ ფილოლოგიაში*. Web. 11/4/2014 <https://gvasalius.files.wordpress.com/2015/01/e1839be18394-8-e18397e18394e1839be18390.pdf>.

**ჰენდელი 1998:** Hendel, R. *The Text of Genesis I-II, Textual Studies and Critical Edition*, New York / Oxford University Press, 1998.

**Maia Ninidze**

(Georgia, Tbilisi)

## **Georgian Textual Scholarship and its Integration into the International Scientific Processes**

### **Summary**

**Key Words:** Textual Scholarship, Textual Criticism, Definition, Georgian terminology, International Processes.

Georgia has a sixteen-century-old written culture and in order to study the heritage and create perfect scholarly editions it is necessary to have highly developed Textual Scholarship. This field of science was established in Georgia in the 1950-ies when the country was a part of the Soviet Union. By that time Russian influence was very strong and the principles, methodology and terminology of Georgian Textual Scholarship was created according to the Russian models. In the post-Soviet period it took some time to take a fresh look at the possibilities of the Textual Scholarship development. It was quite surprising to find out that the rest of the world did not use the term “textology”, applied quite different disciplinary terminology, methods and technologies.

English term “Textual Criticism” is narrower than “Textology” while the term “Textual Scholarship” is wider. None of them is an exact equivalent. Some scientists consider that the latter is an umbrella term, including such neighbouring fields as: Textual Criticism, Stemmatology, Paleography, Genetic Criticism etc. After some consultations with English textual scholars we came to the conclusion that the term “Textual Scholarship” is still closer to “Textology” than “Textual Criticism” and decided to use this word as an English equivalent for our subject field. As there exist different names of our subject field and there are much more definitions, in order to avoid misunderstanding, we decided to analyse the concepts used in the definitions, sum up and generalize them.

First of all it should be noted that according to the latest classifications “Textual Scholarship” belongs to the Humanities and not to the “Philology”. What does it study? Different definitions recite the following: fiction, texts of historical documents, literary and folklore works etc. The full list is extensive but still not exhaustive. When textual scholars prepare full scholarly editions of classic authors, they study and publish even note-pad notes, shopping lists and any kind of text belonging to the writer. Therefore we consider that instead of naming all the existing genres and

types of documents it will be quite enough to say that Textual Scholarship studies “the texts with historical cultural value”.

What is the object of investigation? Different scholars give different lists, some of them even contain such an item as “any form of a text”. It is quite right but if the field of the science investigates any form of a text, there is no necessity to name them at all.

What are the goals or objectives of Textual Scholarship? Different definitions suggest some similar ideas: to reveal authentic version of the text, to reconstruct the text in the form closest to the original, to reveal genealogy, to reconstruct the creative history. All the former definitions are somehow included in the last one. Therefore it will be sufficient to name only “the reconstruction of the creative history”. In another set of goals and objectives textual scholars suggest: critical investigation of the text, its transmissions, variants, interpretations, interventions, to study the history of the text after its creation. We consider that the phrase “to construct a critical text” embraces all kinds of investigations named in the previous items.

As for the phrase that textual researches are aimed at the text edition... Textual studies may be independent, self-sufficient and not aimed at editing. We carry out authorship attribution studies or dating of the texts not only with the aim to put the name and the date beside the text. We do not always take efforts to read deteriorated places of the manuscripts with the purpose to make its new edition. The goals of textual investigations may be quite different. e. g. we carried out a project in which we integrated creation of a biobibliography with textual studies. The project was not aimed at publishing existing texts but it was very successful as a result of textual investigations. Another extraordinary example: we studied different transmissions of some texts not with genealogical purposes but simply to reveal the name of the person who took care to send the texts to the journal for edition. As we cannot name in the definition all the goals of carrying out textual investigations, we should not name any of them. Editorial goal is a matter of Editorial Studies but not necessarily of Textual Scholarship. They are called “twin disciplines” but still they are independent and their definitions should be different.

To sum up and generalize the independent concepts constructing Textual Scholarship definition it will look like this: Textual Scholarship is the field of Humanities which studies texts with historical cultural value, formulates theoretical concepts connected with the subject, works out principles and methods of the source studies, creative history reconstruction and critical text construction and which carries out these tasks in practice.

After the invention of digital technologies Textual Scholarship began a new life in many countries and reached great success. In order to make all these novelties accessible for ourselves we should have similar terminological basis. We consider that a great number of English Textual Scholarship terms will be very helpful for Georgian scholars as well. Among them are: avant-texte, pre-text, peritext, antigraph, apograph, primary and secondary bibliographies, witness, incipit, doodle, substantives, accidentals, dittography, haplography, elimination, expurgation, crux, marginalia, transmission, provenance, sigla, non-nested information, lemma, stemma, foliation etc. It is not reasonable to use vast definitions of the concepts all the time if there already exist corresponding terms and it is possible to introduce them. On the other hand, some of the already existing terms need modification of the meaning, e. g.: manuscript, biobibliography, compositor / typesetter etc. Introduction of terminology is not a matter of one scientist or one scientific article. It is very important that all Georgian textual scholars were involved in the process. We are ready to share their ideas and make the steps towards the integration together.

## **დასავლური მწერლობის კვლევისა და რეცეფციის ისტორიის ასპექტები**

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში მხატვრული ტექსტის ჰერმენევტიკა არა მხოლოდ მის ერთმნიშვნელოვან ინტერპრტირებას, არამედ აზრობრივი მრავალფეროვნების წარმოჩენას გულისხმობს. ნაშრომში „მითოლოგიები“ (1957) როლან ბარტი ტექსტის ერთადერთი ნაკითხვის წინააღმდეგ გამოდის. პოსტ-სტრუქტურალისტებმა უარი თქვეს ნაწარმოების საკრალური, საბოლოო საზრისის გამოვლენაზე. რ. ინგარდენი ტექსტის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას უშვებს, რასაც, მისი თქმით, „მკითხველის აღქმით-კონსტრუქციული მოღვაწეობა“ განაპირობებს. უმბერტო ეკო ტექსტის „ლიაობასა“ და ინტერპრეტაციათა უსასრულობაზე მსჯელობს. ამგვარი კონკურენციის პროცესში „ის ინტერპრეტაცია იმარჯვებს, რომელიც უკეთაა დასაბუთებული“ (ბრეგაძე 2017: 56). მეტიც, შესაძლებელია, რამდენიმე, თანაბრად დამაჯერებელი ინტერპრტირებაც გამოჩნდეს, რაც ლიტერატურულ პროცესს ასაინტერესოს ხდის. რეცეფციული ესთეტიკა განსხვავებულ სიბრტყეზე განიხილავს ნათარგმნი ტექსტების ინტერპრეტაციას, რომლის დროსაც კვლავ ყურადღების ცენტრშია მკითხველის „მოლოდინის ჰორიზონტი“.

თარგმანს კულტურის რეცეფციის უმნიშვნელოვანეს სეგმენტად განიხილავენ. მას „კულტურათა გზაჯვარედინს“ და „სხვა კულტურათა რეპრეზენტაციის მექანიზმს“ უწოდებენ. ბახტინის თქმით, „უცხო კულტურა საკუთარ თავს უფრო სრულად და ღრმად მხოლოდ სხვა კულტურის თვალთ ხსნის“. თარგმანის წყალობით ნაწარმოების აქტუალიზება სხვა ლინგვოეთნიკურ სივრცეში ხდება. აღსანიშნავია, რომ ალექსანდრ პუშკინმა მთარგმნელებს „ცივილიზაციის საფოსტო ცხენები“ უწოდა.

იაუსის მტკიცებით, „ლიტერატურის ისტორია – ეს რეცეფციათა ისტორიაცაა“. რაინჰოლდ დოლმა მათი კლასიფიკაცია სცადა და ერთ-ერთ მათგანს მეცნიერული რეცეფცია უწოდა. ის, თავის მხრივ, რომელიმე სამეცნიერო დისციპლინის მეთოდებით ტექსტის კვლევასა და კომენტირებას გულისხმობს. აქ ივარაუდება თარგმანიც, მხატვრული ნაწარმოების არსებობის ერთ-ერთი ფორმა.

ჯერ კიდევ 1894 წელს კიტა აბაშიძე წერდა, რომ ევროპული მწერლობისა და ფილოსოფიის საუკეთესო ნიმუშების ქართულად თარგმანსა და ტირაჟირებას ჩვენში სათანადო ყურადღება არ ექცევა. მისი შენიშვნით, ეს „დიდ დანაშაულად უნდა ჩაითვალოს“, რადგან „ჩვენი ლიტერატურა ჯერ კიდევ ღარიბია, რომ მარტო ორიგინალური თხზულებები ვიკმაროთ ჩვენის გონების საზრდო-საკვებად“ (დანვრილებით იხ. ჩვენი სტატია „კიტა აბაშიძე – ევროპული ლიტერატურის მკვლევარი“. – „კრიტიკა“, 18, 2017-2018). მეოცე საუკუნის საქართველოში ლიტერატურული ტექსტების ინტენსიურ თარგმანსთან ერთად უმნიშვნელოვანესი თეორიული ნაშრომები იქმნებოდა, სადაც საზღვარგარეთის მწერლობის საუკეთესო წარმომადგენლების

შემოქმედებაა განხილული. ეს ღრმააზროვანი ოპუსები მოწმობს, რომ უცხოელი მწერლების მემკვიდრეობის პოპულარიზება და ანალიზი ჩვენში ახალ, ხშირად აკრძალულ, ღირებულებებსაც ამკვიდრებდა. ნაშრომში ამჯერად საანალიზოდ შევარჩიეთ ინგლისურენოვანი, გერმანული და ფრანგული ლიტერატურის კლასიკოსთა ირგვლივ გასული საუკუნის პირველ ნახევარში შექმნილი კონცეპტუალური გამოკვლევები და ესეები, რომლებიც სისტემურად წარმოადგენს საქართველოში დასავლური მწერლობის კვლევისა და რეცეფციის ასპექტებს.

ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში სათანადოდ შეფასდა ინგლისელ კლასიკოსთა შემოქმედება. წერილში „უილიამ შექსპირი (მისი დაბადებიდან 350 წლის შესრულების გამო)“ გერონტი ქიქოძე აღიარებული შემოქმედის ირგვლივ არსებული აურაცხელი ლიტერატურის შესახებ საუბრობს. მისი თქმით, შექსპირის ცხოვრებაზე ცოტა რამ არის ცნობილი და, რაც იციან, ისიც ნახევრად საეჭვო და პრობლემურია. ამ უცნაურობას ქართველი მკვლევარი იმით ხსნის, რომ თანამედროვეები შექსპირს ნაკლებად იცნობდნენ, საშუალო ნიჭის მსახიობად და დრამატურგად თვლიდნენ. შემოქმედის პოპულარიზება რომანტიკული სკოლის მიმდევრებს (ლესინგი, შლეგელი, ტიკი..) უკავშირდება. მათთვის შექსპირის თეატრი „სრული წინააღმდეგობაა იმ კლასიკური წესრიგისა, ზომიერებისა და თავდაჭერილობისა, რომელიც კორნელისა და რასინის თეატრში გამოიხატა“ (ქიქოძე 1963: 372).

გენიალური შემოქმედის თხზულებების წყაროებად გერონტი ქიქოძე ასახელებს პლუტარქეს ბიოგრაფიებს, იტალიურ ნოველებს, ინგლისურ მატინანებს, ესპანურ მოგზაურობათა აღწერილობებს, ხალხურ ლეგენდებსა და თქმულებებს. ანალიტიკოსის თქმით, შექსპირი ეროვნულ ნიადაგზე იდგა. იგი კარგად იცნობდა ისტორიას, მის თანამედროვეობას, ბუნებას. გ. ქიქოძე განსაკუთრებულ როლს მწერლის მხატვრულ ინტუიციას ანიჭებს, რომლის წყალობითაც შემოქმედმა ადამიანის სულის იდუმალი კუთხეები აღმოაჩინა.

ესეში „ჯორჯ ბაირონ“ კონსტანტინე გამსახურდია ინგლისის უდიდესი პოეტების: ლორდ ბაირონისა და ოსკარ უაილდის უცნაური ბედის შესახებ მსჯელობს. ქართველი მწერალი ფიქრობს, რომ „დიდეს ბაირონის მრავალ ქმნილებას მხოლოდ კულტურულ-ისტორიული მნიშვნელობა აქვს შექმნილი“, სამაგიეროდ, პოეტის ბიოგრაფია მის პოეზიასავით საინტერესოა.

კ. გამსახურდიას ალაფრთოვანებს ბაირონის გენეალოგია: მის შორეულ წინაპრად უილიამ დამპყრობლის ეპოქის ნორმანელ დიდებულს ასახელებს, პოეტის დედა შოტლანდიელი გორდონის გვარისა იყო. „მდიდარმა ნათესავებმა უანდერძეს პერის ხარისხი, ქონება. ის ამაცობდა თავისი დიდგვაროვნებით“ (გამსახურდია 1963: 212).

წერილში „ჯორჯ ბაირონ“ საუბარია მომავალი პოეტის სწავლის წლებზე დოქტორ ელენის ინსტიტუტში, მის ახალგაზრდულ გატაცებებზე, მერი ჩეკოსთან შეხვედრაზე, ნახევარდასთან – ავგუსტასთან მიჯნურობაზე. ქართველი მწერალი იხსენებს ბაირონის კემბრიჯის უნივერსიტეტში ყოფნის წლებს. აქ ინგლისის უმაღლესი არისტოკრატია სწავლობდა, თუმცა, კ. გამსახურდიას შენიშვნით, მომავალი პოეტი დარწმუნდა, რომ ინგლისის უნივერსიტეტები მის გონებას ვერაფერს შემატებდნენ

და სწავლის ნაცვლად ბოჰემურ ცხოვრებას მიჰყო ხელი. 1806 წელს ჯორჯ ბაირონს სიჭაბუკისდროინდელ ლირიკის ნიმუშები გამოუქვეყნებია და გადაუწყვეტია, სპარსეთი და ინდოეთი მოენახულებინა. წერილში ხაზგასმულია პოპულარობა, რომელიც 1812 წელს დაბეჭდილ „ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობას“ მოჰყვა. ამავე წელს პოეტი ანნა იზაბელა მილბეკზე დაქორწინებულა.

აქვე მოტანილია გოეთეს შეფასება, რომლითაც ის ბაირონს საკუთარ თავზე მალა აყენებდა და „დემონიურ ნაირსახეობად“ თვლიდა. კ. გამსახურდიას მოსაზრებით, „გოეტეში ფაუსტური სული სჭარბობს, ბაირონს სკეპტიციზმის ჭია უღრღნს გულს“ (გამსახურდია 1963: 225).

კონცეპტუალურია ქართველი მწერლის დაკვირვება ინგლისელი პოეტის ტრადიციულობასა და პატრიოტიზმზე, ღირებულებებზე, რომლებსაც ბაირონმა ზურგი შეაქცია. „ამ გარემოებამ ბოლო მოუღო მას, როგორც ადამიანს“, – წერს კ. გამსახურდია. წერილის ბოლოს საუბარია 1823 წელს ბერძნების დასახმარებლად დაქირავებული გემით გამგზავრებულ დიდ პოეტზე, რომელსაც თურქებისაგან განთავისუფლებული საბერძნეთის მეფობასაც კი ჰპირდებოდნენ.

გრიგოლ რობაქიძის ვრცელი ესე „ოსკარ უაილდ“ ინგლისელი შემოქმედის ფენომენის ანალიზს ეძღვნება. ავტორისათვის უაილდი ნამდვილი „მხატვარია, ბრინჯაოს ჩამომსხმელი“, რომელსაც ძალუძს, საკუთარი ქმნილება დაამსხვრიოს, უფრო სრული ქმნილება რომ შექმნას. წერილში რობაქიძე განმარტავს ოსკარ უაილდის შეხედულებას: ყველა ქმნილება ხელოვნებისა აღსრულებაა წინასწარმეტყველებისა. მის გამოვლენას ქართველი მწერალი სიმბოლოს კონცეპტში ხედავს და ფიქრობს: „ვინც სიმბოლოს იდუმალს აზრს მისწვდება, იგი ნახევრად მაინც ახდის ყოფას საიდუმლოების ზენარს“.

ოსკარ უაილდის ესთეტიკური თეორია გრიგოლ რობაქიძისათვის მშვენიერი, მაცდური და, ამასთანავე, საშინელია, რადგან, მისი შეხედულებით, შემოქმედის მიერ შექმნილი ხელოვნური სინამდვილე საშიში თავის მოტყუებაა. აქ რობაქიძე თანამედროვე დეკადანსის სათავეს ხედავს.

„სალომეს“ გრიგოლ რობაქიძე მსოფლიო ლიტერატურის „ყოვლად სრულ და უნაკლო“ ქმნილებას უწოდებს, რომელიც „ერთი მოქნევითაა შესრულებული“. თვით პიესა კი მოწმობაა იმისა, რომ „საიდუმლოება სიყვარულისა უფრო ძლიერია, ვიდრე საიდუმლოება სიკვდილისა“ (რობაქიძე 2012ა: 530).

ანალიტიკოსის სიტყვით, „დორიან გრეის სურათში“ (გრ. რობაქიძის ვერსია. – მ.კ.) გამოყოფილია რომანის ძირითადი მარკერები: „სიცოცხლე და ხელოვნება – აი, მთავარი თემა ამ რომანისა; მათი მუდმივი ბრძოლა და უთანხმოება – აი, მისი შინაარსი“. ხელოვნება კი სინამდვილის ადგილს მხოლოდ დროებით იჭერს. აქ უაილდის წინაშე ჩნდება ხატება კაცობრიობისათვის ტანჯული დიდებული ნაზარეველისა, რადგან მწერალი გრძნობს, რომ „მხოლოდ მწუხარებაში იმალება სული, მხოლოდ ტანჯვაში მხილდება მისი საუნჯე“ (რობაქიძე 2012ა: 536).

წერილში „ევროპის თანადროულ ლიტერატურიდან“ გრიგოლ რობაქიძე ახასიათებს იმ კრიზისს, რომელიც მისი დროის ევროპულ მწერლობაშია. იგი ფიქრობს, რომ რომანი სრულად გადაგვარდა და გართობის მოსურნე დაღალულ ევროპელს

მხოლოდ ავანტიურული ტექსტები აინტერესებს. ავტორის დაკვირვებით, ევროპაში ასევე ვითარდება რომანი-ბიოგრაფია, რის მაგალითს რობაქიძე გერმანელი ემილ ლუდვიგის თხზულებებში ხედავს. საფრანგეთში ამ ჟანრის ოსტატად ქართველი მწერალი ანდრე მორუას ასახელებს და წერილში მის ბიოგრაფიულ რომანებს ჩამოთვლის. ამ ტექსტებიდან გრიგოლ რობაქიძე გამოყოფს მორუას რომანს სტენდალის (ანრი ბეილის) შესახებ.

სტენდალის შემოქმედებითი პორტრეტი წარმოადგინა თავის წერილში გერონტი ქიქოძემ. ავტორის კონცეფციით, ინგლისელი მწერალი, როგორც მოაზროვნე, ორი იდეური სამყაროს მიჯნაზე დგას: ერთი მხრივ, ის XVIII საუკუნის განმანათლებლების და ენციკლოპედისტების მემკვიდრეა. როგორც მხატვარი, იგი გზას უკვალავს XIX საუკუნის ფრანგ მემარცხენე რომანტიკოსებსა და კრიტიკულ რეალისტებს.

ქართველი ანალიტიკოსი გადმოსცემს სტენდალის ბიოგრაფიის უმთავრეს მომენტებს, ეხება მისი განათლების ეტაპებს, მისი ცხოვრების იტალიურ პერიოდს და ა.შ. გერონტი ქიქოძე მოიხსენიებს 1820-იანი წლების საფრანგეთში კლასიკური ხელოვნების მიმდევრებსა და ახლად ჩამოყალიბებულ რომანტიკოსებს შორის არსებულ დავას. მისი თქმით, სტენდალმა რომანტიკოსების მხარე დაიჭირა და მისი წერილები „რომანტიზმი ხელოვნებაში“ და „რასინი და შექსპირი“ რომანტიზმის პირველ მანიფესტად შეიძლება ჩაითვალოს. ამავე დროს, ქიქოძე შენიშნავს, რომ სტენდალი არ ეკუთვნის ჰიუგოს, შატობრიანის ან გოეთეს სკოლას.

მკვლევარი ასახელებს სტენდალის რომანებისა და ნოველების ცენტრალურ თემას – ქალ-ვაჟის სიყვარულს, მისი შემოქმედებიდან კი გამოყოფს ორ ვრცელ რომანს: „წითელსა და შავს“ და „პარმის სავანეს“. აქვეა დამოწმებული იპოლიტ ტენის შეხედულება და ბალზაკის მოსაზრება „პარმის მონასტერზე“, როგორც „ახალი ევროპული ლიტერატურის უბადლო შედეგზე“. კრიტიკოსი ეთანხმება „წითელი და შავის“ სტენდალისეულ შეფასებას, რომლის მიხედვით, ეს რომანი არის მე-19 საუკუნის ქრონიკა, ახალი ფრანგული და ევროპული საზოგადოების ისტორია. გქიქოძის დაზუსტებით, თხზულებაში დახატული ტიპები და სოციალ-პოლიტიკური ტენდენციები მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრისათვის იყო დამახასიათებელი.

წერილში „ევროპის თანადროულ ლიტერატურიდან“ გრიგოლ რობაქიძე აფასებს ინგლისელი მწერლის ჰერბერტ უელსის ახალ რომანს „ჯერჯერობით“. ანალიტიკოსის შეფასებით, „უელსის რომანები წმინდა სოციოლოგიურია. ბურჟუაზიულ წრეებში იგი აღშფოთებას იწვევს. უკვე ილაშქრებენ მის წინააღმდეგ“ (რობაქიძე 2012ა: 694). ამავე სტატიაში გრიგოლ რობაქიძე ჩერდება ჯონ გოლსუორთზე, რომელსაც, მისი თქმით, „ინგლისელ რომანისტთა შორის ეხლა თითქმის პირველი ადგილი უკავია“. მისი შემოქმედებიდან გამოყოფილია ხუთნიგნიანი ეპოპეა „ფორსაიტები საგა“, მხატვრული თვალსაზრისით ყველაზე ძლიერად კი მიჩნეულია პირველი ნიგნი („კაცი მესაკუთრე“). რობაქიძის დაკვირვებით, ინგლისელ „მწერალს აქვს სინელე და საღებავის ეკონომია. ეხერხება გვარის პსიხიკის გადაშლა. რომანი სატირაში გადადის“ (რობაქიძე 2012ა: 693). ამავე დროს, ავტორი რომანისტის მიმართ კრიტიკულია. მისი აზრით, გოლსუორთი „იძლევა ყოფის ეპოპეას და მეტს არაფერს“. ამ მხრივ ჯონ გოლსუორთს რობაქიძე ადარებს ლევ ტოლსტოის, რომელიც ყოფის ეპოპეას-

თან ერთად იძლევა კიდევ რაღაცას, რაც ყოფაზე მეტია. აქვე ქართველი მწერალი განმარტავს ნაწარმოების პოპულარობის მიზეზს: „არც გასაკვირია: ევროპის ბურ-ჟუაზიული კულტურის დაავადებას ეხება“.

ცნობილი ამერიკელი პოეტის უოლტ უიტმენის ფენომენის კვლევას ქართველმა ანალიტიკოსებმა კონცეპტუალური წერილები უძღვნეს. სტატიაში „ვოლტ უიტმან“ კონსტანტინე გამსახურდია ჩერდება ამერიკელი პოეტის პოპულარობაზე ევროპაში, რასაც პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი ახალი რეალობით ხსნის: „1914-18 წლების სისხლისღვრამ კვლავ მოაწყურა კაცობრიობას ოპტიმისტური, ჯანსაღი ჩანგის ჟღერა“ (გამსახურდია 1963: 414). ქართველი მწერლის მოსაზრებით, მსოფლიო ომამდის „დასავლეთის პოეზიის სანიშნოები იყო: დეკადენტობა, ესთეტიზმი და პესიმიზმი“, ამერიკელი პოეტი კი „მოულოდნელობის პოეტია.. პოეტი ახალი, ძლიერი მომავლისა“, შემოქმედი, რომელიც ტრადიციულ პოეტურ ფორმებს უარყოფს. გამსახურდიასათვის უიტმენის პოეზია „ამერიკის ვრცელ პამპასებიდან მოვარდნილი ველურის ძახილია“, იგი პოეტი-ურბანისტია, რომლისთვისაც არსებითია „წამიერება, როგორც ერთი რგოლი უკუნეთის უსასრულო გარსში და უიტმანს არ უნდა, ეს წამიც დაკარგოს“.

ქართველი მწერლის რეცეფციით, უიტმენს სწამს მეცნიერების, კულტურის, ცივილიზაციის პროგრესი, რომლის საფუძველი ჰუმანიზმის, თანასწორობის, ძმობა-ერთობის პრინციპებია. კ. გამსახურდია ერთმანეთს ადარებს უიტმენისა და შპენგლერის ურბანიზმს და შენიშნავს, რომ ამ უკანასკნელმა მსოფლიო ორ შეურიგებელ ბანაკად დაჰყო: დიდი ქალაქი და მსოფლიო პროვინცია. „უიტმანი რუსოსა და შპენგლერს შორის სდგას. ამაყი, დამოუკიდებელი, ბუნების მოყვარული, თავისუფალი ადამიანი – ეს არის უიტმანის იდეალი“ (გამსახურდია 1963: 417).

იმავე წერილში დახასიათებულია ამერიკელი შემოქმედის პოეზიის უმთავრესი მარკერები. კონსტანტინე გამსახურდიას აზრით, „უიტმანი ახალი, ძლიერი თაობის მეკვლე და მახარობელია“, მას უყვარს ადამიანი, აღტაცებულია ადამიანის სხეულით, მისი პოემები ხორციელობის აპოლოგიაა. აქვე შენიშნულია უიტმენის არა-ორდინარული დამოკიდებულება დემოკრატიისადმი, რომელსაც პოეტი „ცოლსაც“ კი უწოდებდა. „მომავალი ამ დემოკრატიას ეკუთვნის, ხალხის ნიალიდან გამოსულს, ნიჭიერს, გამძლესა, სულით და ხორციტ ჯანსაღ ადამიანებს“, – ფიქრობს წერილის ავტორი. გამსახურდიას განმარტებით, უიტმენი თანასწორობას ქადაგებს. „მისი პოეზიის პრიზმაში სამყარო ისე მშვენიერია და უხრწნელი, როგორც შექმნის პირველსავე დღეს“.

უოლტ უიტმენის ფენომენის განსხვავებული რაკურსით რეცეფცია იკვეთება ვახტანგ კოტეტიშვილის წერილში „ქუჩის გეროლდი (უოლტ უიტმენი)“. ამერიკელი პოეტის შემოქმედებითი დისკურსის გააზრებისათვის მკვლევარი XIX საუკუნის ფენომენზე მსჯელობს. მისი თქმით, ეს „დამტვრეული საუკუნეა“, რომლის მარკერებია „კაცობრიობის აზრის დაქსაქსვა, ღირებულებათა სატანური მსხვრევა“ (კოტეტიშვილი 2017: 179).

წერილში ავტორი იხსენებს უოლტ უიტმენის ბიოგრაფიის მომენტებს, ჩერდება მის საქმიანობაზე. „ამერიკის მანანწალად იქცა. მთელი შეერთებული შტატები ფე-



ხით მოიარა. ომშიც მიდის ვოლონტიორად, მონობის წინააღმდეგ“ (კოტეტიშვილი 2017: 179). უიტმენის „ბალახის ფოთლებს“ ვახტანგ კოტეტიშვილი ამგვარად აფასებს: „გენიალური წიგნი ესროლა კაცობრიობას, როგორც გამოწვევა. ეს პირველი დუელი იყო პიროვნებასა და ქვეყანას შუა“. დემოკრატიის უიტმენისეული კონცეპტი ვ. კოტეტიშვილის წერილში პოლიტიკური ცნების რანგში არ განიხილება: „უიტმენი დემოკრატიის სიყვარულით არის შეპყრობილი“, მისი თავისუფლება კი ამ სიტყვის პოლიტიკურ გაგებაზე უფრო ფართოა.

ამავე დროს, ვახტანგ კოტეტიშვილი ახასიათებს უოლტ უიტმენის „მეორე სახეს“: მის ინდივიდუალიზმს, რასაც ამერიკელი შემოქმედის დემოკრატიზმთან მიმართებას უკავშირებს. „უიტმენმა დემოკრატია რომ გააღმერთა, ამით ასევე აამალა ყოველი პიროვნება. და მათთან ერთად თავისი თავიც“ (კოტეტიშვილი 2017: 190).

რაც შეეხება ქუჩის პოეტობას, ამ საკითხზე ქართველი მკვლევარი საკუთარ მოსაზრებას ამგვარად აყალიბებს: „ქუჩა, როგორც სოციალური კატეგორია, უიტმენისთვის არ არსებობს. იგი მისთვის ზნეობრივი კატეგორიაა“ (კოტეტიშვილი 2017: 192). ვ. კოტეტიშვილის თქმით, ამერიკელი პოეტი რიჰარდ ვაგნერს უნდა შევადაროთ, რომელიც „უიტმენსავით ტლანქია თითქოს“. წერილის დასკვნით ნაწილში აღნიშნულია, რომ უიტმენი მომავლის პოეტია, თუმცა მას ორივე ფეხი აწმყოში უდგას.

მეოცე საუკუნის საქართველოში გერმანული მწერლობა განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა. გენიალურ გერმანულ კლასიკოსს ეძღვნება კონსტანტინე გამსახურდიას წერილი „გოეტე“ (1928), სადაც ავტორი ჰყვება პოეტის წარმომავლობაზე, მის მშობლებზე, სიყრმეზე. მის სისხლში გერმანიის ჩრდილოეთი და სამხრეთი გაერთიანდა, – შენიშნავს იგი. წერილი ახასიათებს პოეტის სიჭაბუკის წლებს, ლაიპციგში განსწავლის ხანას, როდესაც გოეთე ეუფლებოდა ფილოსოფიას, მათემატიკას, ფიზიკას, ლოგიკას, ისტორიას. აქვე გამოყოფილია ლაიპციგური ლექსები, გოეთეს ახალგაზრდული ლირიკა, რომლის საერთო ტონს გამსახურდია „წმინდა ანაკრეონულს“ უწოდებს.

იმავე ანალიტიკურ ოპუსში წარმოდგენილია მწერლის ბიოგრაფიის სხვა არსებითი მომენტები. კერძოდ, მისი გამგზავრება შტრასბურგსა და ლოტრინგენის პროვინციაში, სადაც პოეტი ჰერდერს შეხვედრია და მისი ზეგავლენით სპარსული პოეზიითა და ინდური მაჰაბჰარატის ეპიკური ციკლით დაინტერესებულა. ვ. გამსახურდიას შეფასებით, „ჰერდერმა განწმინდა გოეტე ოვიდისებური იდილიური სენტიმენტალიზმისა, ანაკრეონულ-ვილანდური გალანტერიისა და ჰედონიზმისაგან. მან მიაპყრო მისი ხედვა ბუნებისა და ისტორიული ყოფის სივრცისა და სიღრმისაკენ.. მან აუხილა თვალი ხალხურ პოეზიასა და შექსპირზე“ (გამსახურდია 1963: 360).

ავტორის მხერა შტრასბურგიდან ფრანკფურტს დაბრუნებულ იურისპრუდენციის ახალგაზრდა დოქტორ იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს სწვდება, რომელმაც ფრანკფურტის სასამართლოში ფიცი დადო, „ვითარცა მოქალაქემ და ვექილმა“. აქვე ნახსენებია პოეტის სატრფო შარლოტე ბუფი, მისი რომანის გმირის ლოტეს პროტოტიპი. „ახალგაზრდა ვერტერის ვნებანი“ კონსტანტინე გამსახურდიასათვის „გერმანული რომანის თავკიდურია“, გოეთეს „ბერლინელი გოცი“ – გერმანული ნაციონალური დრამის სათავე. „ვერტერს“ ქართველი მწერალი იმდროინდელი

რომანტიკული, ლიბერალური ახალგაზრდების ევანგელეს უწოდებს, გოეთეს ნაწერებს კი მუდამ გაორებული სულის ტრაგედიის განსახიერებად აღიქვამს. „ამ სულს ორი სტიმული აქვს მუდამ: წარმართული მსოფლიო განცდა და თანამედროვე მეობის ტარება“ (გამსახურდია 1963: 363).

წერილში დახასიათებულია გოეთეს შემოქმედების “Sturm und Drang”-ის პერიოდი: „ამ ლოზუნგით გამოსული ახალი თაობა მთლად რევოლუციურად, მთლად რუსოსებურად იყო განწყობილი“ (გამსახურდია 1963: 367). “Sturm und Drang”-ს „გენიოსების პერიოდს“ უწოდებენო, – მართებულად შენიშნავს ქართველი მწერალი და აგრძელებს: „თავისუფლება აზრისა, გამოთქმისა, სახელმწიფოში თავისუფალი სოციალური კონტრაქტი. ამ იდეებს ჰქადგებდნენ ლიტერატურის კათედრიდან“ (გამსახურდია 1963: 367).

კონსტანტინე გამსახურდია გამოყოფს პოეტის ცხოვრების ვაიმარულ პერიოდს, როდესაც 1775 წელს ტახტზე ასულმა ახალგაზრდა კარლ ავგუსტმა გოეთეს მინისტრის პორტფელი შესთავაზა. დაწინაურებული პოეტი ვაიმარის სასახლის თეატრის განახლებას შედგომია, წერდა დრამებს, კომედიებს. მისი დროის ვაიმარი ლიტერატურის ცენტრი გახდა. აქვე პოეტი გაიტაცა ბუნებისმეტყველებამ, ბოტანიკამ, ასტრონომიამ და ასტროლოგიამ. 1786 წელს ის გაემგზავრა კარლსბადს, შემდეგ – იტალიაში.

გოეთესადმი მიძღვნილ წერილში კონსტანტინე გამსახურდია მისი პიროვნებისა და შემოქმედების ჰარმონიულობაზე მსჯელობს, დახასიათებულია გოეთეს თხზულებანი, მის უმთავრეს ნაწარმოებს კი ქართველი მწერალი ასე აფასებს: „ფაუსტი“. უნივერსალური პოემაა, რომელშიც მთელი კაცობრიობის განცდათა რკალია მოცემული. ღრმად განსწავლული მოხუცი ფაუსტი იჭვნეულად შესცქერის ადამიანის ხანმოკლე ცხოვრების უხვაგო ჭირნახულს. მას გული აცრუებული აქვს ადამიანური გონების პოტენციაზე“ (გამსახურდია 1963: 405). წერილის ავტორი „ფაუსტის“ მეორე ნაწილს „მისტიკური ალეგორიზმითა და ალეგორიული ირაციონალიზმით“ „ზარატუსტრას“ მეორე ნაწილს ადარებს.

დიდ გერმანელ პოეტს კონსტანტინე გამსახურდიამ მოგვიანებით მიუძღვნა წერილი „იოჰან ვოლფგანგ გოეტე (დაბადებიდან 200 წლის თავის გამო)“ (1949). აქ ავტორი პოეტის გენეალოგიაზე მსჯელობს და აღნიშნავს, რომ გამოჩენილი შემოქმედი არისტოკრატთა წოდებას არ ეკუთვნოდა – მისი შორეული წინაპარი ჰანს ქრისტიან მჭედელი გახლდათ, რომლის ვაჟი მაინის ფრანკფურტში ჩავიდა და მკერვალობა დაიწყო. მას იურიდიული განათლება მიუცია თავისი უმცროსი ვაჟის, იოჰან კასპარისათვის, რომელმაც თავისი სიბეჯითით „იმპერატორის მრჩევლის“ ტიტული შეიძინა და დიდძალი ქონება დააგროვა. „პედანტი მამისა და ნატიფი დედის კონტრასტმა წარმოშვა გოეტეს ბუნებაში დიდი ემოციისა და აგრეთვე დიდი პედანტობის სიზუსტის ნიშანები“ (გამსახურდია 1963: 157).

წერილში განხილულია გოეთეს შემოქმედებითი გზის დასაწყისი, მოხსენიებულია მისი არშემდგარი რომანი მარგარიტა ვაგნერთან, რომელიც მოგვიანებით „ფაუსტში“ მარგარიტას პროტოტიპად მოგვევლინა. აქვე საუბარია პოეტის ლაიპციგურ წლებზე, სადაც მომწიფებულა მისი წიგნი „ლაიპციგური მელოდიები“. წერილში

მიმოხილულია გოეთეს ფრანგურტში ცხოვრების პერიოდი, მისი საადვოკატო საქმიანობა, ნაცნობობა და ხელმოცარული გამიჯნურება მადამ როშის ქალიშვილთან, რომელიც „ახალგაზრდა ვერტერის ვნებანის“ დაწერის საბაზი გახდა და ა.შ.

გოეთეს „ფაუსტის“ კონცეფციის ინტერპრეტირებისას კ. გამსახურდია შენიშნავს, რომ იოანეს სახარების „პირველითგანვე იყო სიტყვა“ გერმანულ კლასიკოსს გადაუკეთებია „პირველითგანვე იყო საქმედ“. ავტორის აზრით, „ფაუსტიც“ ავტობიოგრაფიულია, ისევე, როგორც გოეთეს უინტიმესი ლექსები. „ფაუსტი, ეს ყოვლის შეცნობას მუდამ მონყურვებული გულ-მეცნიერი, მსოფლიოს უდიდეს იდუმალებათა ჩამწვდენი სული, თვით გოეტეა“ (გამსახურდია 1963: 171). ქართველი მწერლის განსაზღვრებით, „ფაუსტი“ არც ტრაგედიაა, არც პოემა, არც დრამა, ის ძნელად ჩასანვდომი თხზულება გახლავთ. თავისი ოპუსის ბოლოს კ. გამსახურდია იხსენებს 1832 წელს ილმენაუს სანადირო ქოხში ფანქრით დაწერილ გოეთეს ბოლო, ექვსსტრიქონიან ლექსს „მოიცა ცოტა, დასცხრები შენაც“. მალე დიდი პოეტის, „ადამიანური მოდგმის უდიდესი ოქროპირთაგანის“, აღსასრულიც დადგა. კ. გამსახურდიას სიტყვით, გარდაცვლილი გერმანელი გენიოსის „სახეზე სრული მშვიდობა და სიმკვრივე ცხადდებოდა“.

გერონტი ქიქოძის წერილი „ჰაინრიხ ჰაინე“ მეორე გერმანულ ლირიკოსს ეძღვნება, რომელიც, მიუხედავად დიდი პიროვნული განსხვავებისა, საკუთარ თავს გოეთეს მოწაფეს უწოდებდა. წერილში განხილულია ჰაინეს, ამ გაღარიბებული ებრაელი ვაჭრის შვილის, ბიოგრაფიის მომენტები, აღნიშნულია, რომ ის ბონის უნივერსიტეტში სწავლისას შლეგელის ლექციებს ისმენდა, ბერლინის უნივერსიტეტში – შეგელისას, შემდეგ მას კათოლიციზმისა და ვოლტერის გავლენა განუცდია. გ. ქიქოძის თქმით, ქრისტიანობის მიღების შემდეგ ჰაინემ ბილეთი შეიძინა ევროპულ კულტურაში შესასვლელად, თუმცა „ქრისტიანობა მისთვის ყოველთვის გარეგან სამოსელად დარჩა“. ქართველი მკვლევრის აზრით, შემთხვევითი და არაორგანული იყო მისი გაპანთეისტებაც, პანთეიზმი პოეტის წარმართული აზროვნებისაკენ დაბრუნება გახლდათ.

ჰაინრიხ ჰაინეს პოეტურ დამსახურებათა აღნუსხვისას გ. ქიქოძე აღნიშნავს, რომ მან „გერმანულ ლექსს რომაული პოეტური ენის სიმსუბუქე და გამჭვირვალობა მისცა. ამასთან, ის სახალხო პოეზიას დაუახლოვა“ (ქიქოძე 1963: 431). ჰაინეს „გერმანიას“ გ. ქიქოძე პოლიტიკური პოეზიის საუკეთესო ნიმუშად თვლის.

მეოცე საუკუნის აღიარებულ გერმანულ პროზაიკოსს ეძღვნება კონსტანტინე გამსახურდიას წერილი „თომას მანნი“ (1948). მის შემოქმედებას ქართველი მწერალი ევროპაში პროზაული ხელოვნების ზენიტად მიიჩნევს. თომას მანის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების დეტალებზე მსჯელობასთან ერთად კ. გამსახურდია მის თეორიულ შეხედულებებზე ჩერდება. აქვე საუბარია შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ფილოსოფიის გავლენებზე. თომას მანის „ბუდენბროკებს“ კ. გამსახურდია „ტიპურ რეალისტურ რომანს“ უწოდებს, რომელიც გვარის აღორძინების, განვითარებისა და დაცემის ისტორიას ასახავს. გერმანელი კლასიკოსის ესთეტიზმის დახასიათებისათვის კ. გამსახურდია განიხილავს მოთხრობას „სიკვდილი ვენეციაში“.

ცალკე წერილი მიუძღვნა კონსტანტინე გამსახურდიამ დიდ გერმანელ ლირიკოსს რაინერ მარია რილკეს, რომლის პორტრეტის შტრიხები ოპუსში ამგვარად იკვეთება: „მუდამ შავი ეცვა. მოკრძალებული საუბარში, თავმდაბალი. მისგან შორს იყო თვითრეკლამა, ტრაბახი, სახელისათვის გადარევის ჰისტერია. სძულდა პრესის წარმომადგენლები, სენსაციაზე დაგეშილი რეპორტიორები“ (გამსახურდია 1963: 444). წერილში საუბარია რილკეს ბიოგრაფიის მომენტებზე: „სიჭაბუკეში ოფიცრობა სურდა, მაგრამ ხელი მოეცრა. ისმენს ლექციებს ბერლინის, პრალის, მიუნხენის უნივერსიტეტებში. მოგზაურობს რუსეთში, იტალიასა და საფრანგეთში. პარიზში როდენი გაიცნო და მისი მდივანი გახდა“ (გამსახურდია 1963: 444).

ქართველი მწერალი განიხილავს რილკეს სიჭაბუკისდროინდელ ლექსებს, აფასებს 1906 წელს გამოქვეყნებულ წიგნს „Das Buch der Zeit“, რომელმაც მას დიდი პოეტის სახელი დაუმკვიდრა. კ. გამსახურდიას შენიშვნით, პოეტური თემების რკალით რილკე მეტერლინკის, სტეფან გეორგეს, ჰუგო ჰოფმანსტალის, რიჰარდ დემელის პოეზიასთან გახლავთ დაკავშირებული. ამავე დროს, ქართველი მწერალი ფიქრობს, რომ რაინერ მარია რილკეს პოეზია უფრო ფემინისტური იყო, რითაც იგი პოლ ვერლენს ენათესავება. კ. გამსახურდია ხაზს უსვამს პოეტის „პირდაპირ ბიოლოგიურ სიძულვილს“ დიდი ქალაქებისადმი, მის, როგორც ლექსის უბადლო ოსტატის, დამსახურებას გერმანულ ლირიკასა და პროზაში: მან „გერმანული ლექსის ტექნიკა მიიყვანა ისეთ მიჯნამდის, რომელიც ჯერ არც ერთ თანამედროვეს არ გადაულახავს“ (გამსახურდია 1963: 445).

წერილის ავტორის თანაგრძნობას იწვევს კაპიტალისტური ევროპის ყრიაძულს განრიდებული პოეტი, რომელიც განდგომილებაში ქმნიდა სონეტებს, ელეგიებს, თარგმნიდა პოლ ვერლენს, მიქელანჯელოს. გამსახურდიას თქმით, ეულად მყოფ შემოქმედს მარტოობაში ეწვია სიკვდილი, რომელიც მას არაერთხელ გამოუსახავს თორიანი რაინდის სახით.

კონსტანტინე გამსახურდიას ანალიტიკური მზერის არეალში სხვა გერმანელი შემოქმედიც მოექცა. მის წერილში „სტეფან გეორგე“ (1930) საუბარია 1890-იან წლებში გერმანელი პოეტის გარშემო შეკრებილ ახალგაზრდა მწერლებზე, რომელთაც დაარსეს ამ წრის ლაიბორგანო „ფურცლები ხელოვნებისთვის“. „ეს იყო ახალი ლაშქრობა სოციალური ნატურალიზმის წინააღმდეგ.. მათ განაცხადეს: „ახალი ხელოვნება უნდა იყოს „სულიერი ხელოვნება“, „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ (გამსახურდია 1963: 454).

სტეფან გეორგეს, როგორც პოეტის, ჩამოყალიბებაში კ. გამსახურდია სამ ფაქტორს გამოყოფს: რაინს, ანტიკასა და კათოლიციზმს. მისი თქმით, „გეორგე თანამემკვიდრეა ბერძნულ-რომაული სულობისა“, რის გამოხატულებად ანალიტიკოსი ხორციელობის გაღმერთებას მიიჩნევს. მწერლის ღრმა მისტიციზმს გამსახურდია კათოლიკურობით ხსნის. მისი აზრით, კათოლიკური სტილი და ჟანრი ჰქონდა დანტესაც. სტეფან გეორგეს პოეტურ სრულქმნაში ხაზგასმულია გოეთესა და ჰოლდერლინის წვლილი, ამასთან, ის ფრანგი სიმბოლისტებისა და პარნასისტების მოწაფედ სახელდება. კ. გამსახურდიას დასკვნით, სტეფან გეორგემ ფრანგული სულის ელასტიურობისა და გერმანული საფუძვლიანობის სინთეზირება მოახდინა, მან ფრანგული სულის უპირატესობანი პირველმა შეითვისა.

წერილში შეფასებულია სტეფან გეორგეს ჰიმნები, მისი უკანასკნელი წიგნი „ვარსკვლავი კავშირისა“, მიმოხილულია კრებული „წელიწადი სულისა“, მინანქარისებური ხაზებითა და შტრიხებით, „ალუბალი“ ფაუსტური ჯადოსნობით. აქვე ნახსენებია შავი ყვავილი, რომელსაც ქართველი მწერალი ბუნების წიაღში გამუდმებით მოქმედი სექსუალური პოტენციის განსახიერებად მიიჩნევს. სტეფან გეორგეს შავ ყვავილს კ. გამსახურდია ნოვალისის ცისფერ ყვავილს ადარებს და აღნიშნავს: თუ ნოვალისის მსოფლიო სევდა ჰაეროვანია, სტეფან გეორგეს რომანტიული მისტიკა – თალხით მოსილი და სასონარკვეთილი გახლავთ. რაც შეეხება სიმბოლიკას, კ. გამსახურდიასათვის „გეორგეს შავი ყვავილი გლოვანა ამ გაუხარელი ყოფისა“. იგი სხეულიდან და არსებობიდან გაქცევას, ხორცზე უარის თქმას, „წმინდა სულობა“, კათარზისი, ლოცვად განდგომა. შავი ყვავილი ნირვანაა და რაინდობა.

ფრანგულმა ლიტერატურამ მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართულ მწერლობაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა. ფრანგი კლასიკოსების ტექსტები პირველხარისხოვანმა მთარგმნელებმა გადმოაქართულეს. ამავე დროს, თეორეტიკოსებმა სათანადოდ გაანალიზეს ცნობილ შემოქმედთა ნააზრევი. გერონტი ქიქოძის ვრცელი წერილი „ვოლტერი“ გამოჩენილი ფრანგი განმანათლებლისა და მწერლის ცხოვრების გზის მიმოხილვით იწყება. მკვლევარი იხსენებს რეგენტზე დანერგილი სატირული ლექსის გამო ახალგაზრდა ვოლტერის ბასტილიის ციხეში ჩასმის ეპიზოდს. საპყრობილეში მას ლიტერატურული საქმიანობა დაუწყია და დაუწერია ტრაგედია „იოდისო“, რომელიც 1718 წელს პარიზის სცენაზე დაიდგა. გერონტი ქიქოძე ახასიათებს ინგლისში გატარებულ წლებს, ვოლტერის გონებრივ განვითარებაში გარდატეხის პერიოდად რომ ითვლება. ლონდონში მას დაუბეჭდავს ისტორიული პოემა „ჰან-რიადა“, რომელიც საფრანგეთის მეფე ანრი IV-ს ეძღვნება. პარიზში დაბრუნების შემდეგ ვოლტერს დაუწერია „კარლოს XII-ს ისტორია“, ისტორიული მოთხრობის შედეგად რომ აღიარეს. შექსპირის გავლენას ხედავს გ. ქიქოძე მის დრამებში „საირა“, „კეისრის სიკვდილი“, „სემირამიდა“ და სხვ.

წერილში მოხსენიებულია ინგლისიდან დაბრუნების შემდეგ გამოქვეყნებული ვოლტერის „ფილოსოფიური წერილები“ და „წერილები ინგლისელებზე“, რომლებიც ჯერ ლონდონში ინგლისურად გამოქვეყნდა, შემდეგ – ფრანგულად, თუმცა საფრანგეთის პარლამენტმა ეს პუბლიკაცია აკრძალა. აქვე ქალაქ სირეში ცხოვრების პერიოდიცაა მიმოხილული. აქ დანერგილი შრომებიდან გამოყოფილია მისი „ტრაქტატი მეტაფიზიკაზე“, სადაც ფრანგი განმანათლებელი „ამტკიცებს, რომ ღმერთი ბუნების პირველი ძრავია, მაგრამ არ ერევა ბუნებრივი მოვლენების მსვლელობაში“ (ქიქოძე 1963: 381). აქვე დახასიათებულია ფერნეს პერიოდი, სადაც ვოლტერი ლუი XV-ს გარდაცვალების შემდეგ დასახლდა, მოგვიანებით ის კვლავ პარიზს დაუბრუნდა.

ფრანგი განმანათლებლის დამსახურებად გერონტი ქიქოძე კაცობრიობის კულტურის ისტორიის გააზრების ცდას მიიჩნევს, რითაც მან გავლენა მოახდინა შემდეგი პერიოდის ევროპულ ისტორიოგრაფიაზე. ვოლტერის სახელს უკავშირდება ასევე ისტორიის ფილოსოფიის შემოტანა და ისტორიიდან ღვთაებრივი განგების განდევნა.

ქართველი მკვლევრის აზრით, დღეს ვოლტერის ნაწარმოებებს მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობა აქვს, თუმცა მისი ლირიკული შედეგები და ზოგიერთი ისტორიოგრაფიული თხზულება ფრანგული კლასიკური პროზის შედეგებად ითვლება. ახალ დროში ასევე ღირებულია მისი ფილოსოფიური თხზულებები და დიალოგები. გ. ქიქოძის რეცეფციით, ვოლტერის მოთხრობათა გმირების თავგადასავალი დაკავშირებულია მოგზაურობასთან. მათი მიზანია „რომელიმე ფილოსოფიური თეზისის დამტკიცება; ბელეტრისტული ფორმა კი მხოლოდ მოხერხებული ფორმაა ამ მიზნის მისაღწევად“ (ქიქოძე 1963: 397). ქართველი მკვლევრის შენიშვნით, ფოლტერის მოთხრობათა მოქმედი გმირები კონკრეტული ადამიანები არ არიან, არამედ – ამა თუ იმ ფილოსოფიური იდეის განმარტოვებელი აბსტრაქტული არსებანი. წერილში მოხსენიებულია ვოლტერის სოციალური იდეალის გამომხატველი მოთხრობა „კანდიდი“, სადაც აღწერილია უტოპიური ქვეყანა – ელდორადო.

გერონტი ქიქოძე წერილში ეხება ვოლტერის გავლენას მის თანამედროვეებსა და მომდევნო თაობებზე, ასევე საუბრობს მის ქართველ მიმდევრებზე: დავით ბატონიშვილსა და იოანე ბატონიშვილზე. მოხსენიებულია ფრანგი განმანათლებლის ნაწერების პირველი ქართველი მთარგმნელი ალექსანდრე ჭავჭავაძე, რომელმაც ფრანგულიდან გადმოაქართულა მისი ტრაგედიები: „ზაირა“ და „ალზირა“. აქვე გამოჩენილი ფრანგი მოაზროვნის სხვა ქართველი მთარგმნელებიც სახელდება.

გერონტი ქიქოძის წერილი „ონორე ბალზაკი“ (1924) დიდი ფრანგი პროზაიკოსის ფენომენს განიხილავს. ქართველი მკვლევარი ახასიათებს კლასიკოსი მწერლის დაბადების, წარმომავლობის დეტალებს, ბიოგრაფიის არსებით მომენტებს, პირველ ლიტერატურულ ცდებს. პროზაიკოსის მრავალრიცხოვან თხზულებათაგან გ. ქიქოძე გამოყოფს ბალზაკის რომანებს „უკანასკნელი შუანი“ და „შაგრენის ტყავი“, სადაც საფრანგეთის დიდი რევოლუციის ამბებია მოთხრობილი. ბალზაკს მისთვის „ფილოსოფიური ეტიუდი“ უწოდებია. ქართველი მკვლევრის შენიშვნით, თავდაუზოგავი შრომით პროზაიკოსმა 97 ნაწარმოები დაწერა, რომელთა უდიდესი ნაწილი „ადამიანური კომედიის“ სახელწოდებით გააერთიანა, „ამ მონუმენტურ ლიტერატურულ ძეგლში ავტორი იძლეოდა თანამედროვე საზოგადოების მხატვრულ სინთეზს, როგორც შუა საუკუნეებისა და რენესანსის მიჯნაზე დანტემ თავის „ღვთაებრივ კომედიას“ მოგვცა“ (ქიქოძე 1963: 404). მკვლევრის განმარტებით, რესტავრაციის ეპოქის და ივლისის მონარქიის საფრანგეთის ეკონომიურ მდგომარეობაზე ბალზაკი უფრო უხვ და მართებულ ცნობებს იძლევა, ვიდრე იმდროინდელი ეკონომისტები და სტატისტიკოსები. თუმცა მისი გმირები, მატერიალურ სიმდიდრეს რომ აღწევენ, სიყვარულის განცდაში ხშირად უბედურნი არიან.

ქართველი მკვლევრისათვის ბალზაკი მე-19 საუკუნის რომანისტთა შორის სწორუპოვარი მოაზროვნე მხატვარია. „მას საბუნებისმეტყველო მეთოდი გადააქვს მხატვრულ პროზაში. ბალზაკს კარგად ესმის, რომ მწერალი არ შეიძლება, მხოლოდ ფაქტებისა და მოვლენების რეგისტრატორი იყოს“ (ქიქოძე 1963: 404). ამასთან, ფრანგი პროზაიკოსის მორალს მკვლევარი ანტიინდივიდუალისტურად მიიჩნევს.

ონორე დე ბალზაკის „უნაყოფიერესი გენია“ გერონტი ქიქოძის აღფრთოვანებას ინვევს. მისი სიტყვით, მწერლის თხზულებებში გამოყვანილ 2 ათასამდე მოქმედ გმირს „მკვეთრად მოხაზული კონტური აქვს“. ქიქოძის შენიშვნით, ბალზაკის მხატვრული სამყარო მკითხველისათვის უფრო რეალურია, ვიდრე ემპირიული სინამდვილე. თუმცა მისი მიზანი იყო „ბრძოლა ენარმობებინა მშვენიერების დასაპყრობად და ახალი მხატვრული სამყაროს შესაქმნელად“ (ქიქოძე 1963: 413). განსაკუთრებულ გამარჯვებას მან ქალთა სქესის ასახვაში მიაღწია, ხოლო ე.წ. „ბალზაკის ასაკის ქალი“ სრულიად ახალი ტიპია მსოფლიო ლიტერატურაში.

იმავე დიდი პროზაიკოსის ფენომენის ანალიზს ეძღვნება კონსტანტინე გამსახურდიას წერილი „ჰონორე დე ბალზაკ“ (1950). ფრანგ მწერალს ავტორი მე-19 საუკუნის დიდ რომანისტთა შორის პირველთა შორის უპირველესად, რჩეულთა შორის რჩეულად მიიჩნევს. მწერლის გენეალოგიის, ბიოგრაფიის დეტალების დახასიათების შემდეგ ქართველი ანალიტიკოსი საუბრობს მის ლიტერატურულ დებიუტზე – ტრაგედია „კრომველზე“. კ. გამსახურდიას დასკვნით, „ბალზაკი უდიდესი მცოდნე იყო ფრანგული ენისა.. იგი მოვარდა ფრანგულ ენაში, როგორც ახალი სტიქია.. მიზნად დაისახა, გაემდიდრებინა ფრანგული ენა“ (გამსახურდია 1963: 294). წერილში ხაზგასმულია კლასიკოსის დამსახურება ფრანგულ ლიტერატურაში ახალი იდეების დამკვიდრებისათვის. ავტორის რეცეფციით, „ბალზაკი ცხოვრებას შესცქერის, როგორც კოლოსალურ ლაბორატორიას, თავისი დაკვირვების გამოსამჟღავნებელს“ (გამსახურდია 1963: 297).

„ადამიანურ კომედიას“ ქართველი მწერალი მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის არა მხოლოდ საფრანგეთის, არამედ ევროპის ბურჟუაზიის ცხოვრების „უნივერსალურ მხატვრულ პანორამას“ უწოდებს. „მამა გორიოში“ კი კ. გამსახურდია „მეფე ლირის“ შექსპირისეული თემის გაგრძელებას ხედავს. ნოველა „გობსეკი“ ქართველ მწერალს შექსპირთან თემატურ გაჯიბრებად ესახება.

კონსტანტინე გამსახურდია ასახელებს იმ ცნობილ შემოქმედთ, რომელთაც ბალზაკის ტალანტის ფორმირებაში დიდი წვლილი აქვთ: შექსპირს, მოლიერს, რაბლეს, რიჩარდსონს, ვალტერ სკოტს, გოეთეს, რუსოს, ვოლტერს, ჰოფმანს. წერილის ავტორის დასკვნით, „უკვდავია ბალზაკი, რადგან მან ასეთი დიდის სარკაზმით დაგვიხატა ბურჟუაზიის – ამ აპოკალიფსური მეძავის, პირუკუ შექცეული სახე“ (გამსახურდია 1963: 317).

გერონტი ქიქოძემ სათანადოდ შეაფასა ცნობილი ფრანგი მწერლის ტალანტი და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა წერილში „ალფონს დოდე“ (1960). პროზაიკოსის აღიარებას გ. ქიქოძე უკავშირებს მისი მოთხრობების კრებულს „წერილები ჩემი წისკილიდან“. ქართველი მეცნიერის დასკვნით, „ალფონს დოდემ უმთავრესად თავისი სამშობლო – პროვანსი დაგვანახვა, მისი მცხუნვარე მზითა და ცივი მისრტალით.. ლეგენდებით, დღესასწაულებითა და პატრიარქალური ყოფაცხოვრებით“ (ქიქოძე 1963: 457).

წერილში ნათქვამია, რომ ალფონს დოდე თავს რეალისტ მწერლად თვლიდა. იგი ფლობერის, გონკურების, ზოლას თანამებრძოლად განიხილება. ამავე დროს, ოპუსში ხაზგასმულია დოდეს შემოქმედებითი მაკერები: „სუბიექტივიზმი,

მგრძობიარობა, ჰუმანიზმი, ნაზი ჰუმორი“. ფრანგი მწერლის თხზულებათაგან გ. ქიქოძე ჩერდება მის რომანზე „ტარტარენ ტარასკონელი“, სადაც, ანალიტიკოსის თქმით, მოცემულია

„უკვდავი ტიპი სამხრეთელი მკვებარასი“, მაღალი ადამიანური ღირსებებითაც რომ ხასიათდება. გ. ქიქოძე დაასკვნის, რომ იგი, „შეიძლება ითქვას, გადონკი-ხოტებულ სანჩო პანსას ნარმოადგენს თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში“.

ესეში „ანატოლ ფრანს“ (1924) კონსტანტინე გამსახურდია ცნობილ ფრანგ მწერალს უნივერსალური მრავალმხრივობით გამორჩეულ ადამიანს, რენესანსის ყალიბის მწერალს უწოდებს. მისი პიროვნების დახასიათებისათვის საგულისხმოდ მიიჩნევა მისივე ავტობიოგრაფიული რომანი „ჩემი მეგობრის წიგნი“. ანატოლ ფრანსი (ანატოლ ტიბოლტი) კ. გამსახურდიასათვის „ნამდვილ ფრანგია“, თავისი ტემპერამენტით, ირონიით, თავისუფლების სიყვარულით. „მწგნობარი, ერუდიტი, ღრმად მოაზროვნე.. ანტიკის მზიან სამყაროში იზრდებოდა და ღრმა მოხუცებამდის არ განშორებია ამ სამყაროს“ (გამსახურდია 1963: 20).

ანატოლ ფრანსის შემოქმედებიდან კ. გამსახურდია გამოყოფს მის რომანს „ღმერთებს სწყურიათ“, რომლის სიუჟეტი პარიზის კომუნის ისტორიიდან გახლავთ აღებული. მისი გმირი რევოლუციის სახელით უდიდეს სისასტიკეს სჩადის. აქვე მოტანილია მოსაზრება იპოლიტ ტენისა, რომელიც საფრანგეთის რევოლუციას ბესტიალურ რევოლუციას უწოდებდა.

1924 წელს დაუწერია გრიგოლ რობაქიძეს ესე „ანატოლ ფრანს“, სადაც აღნიშნავს, რომ ფრანგ მწერალს „ჰქონდა ლატინთა თვალი და მზერა, უყვარდა ხილული ქვეყანა“ (რობაქიძე 2012ბ: 601). ესე ავტორის რეცეფციით, ანატოლ ფრანსი რაბლედან არის გამოსული. მას, საფრანგეთის უკანასკნელი დიდი მწერალს, „აქვს ირონია, მაგრამ მას არ აქვს პათოსი. მან არ იცის, რა არის დიდი ვნება. მან არ იცის გახელება.. ანატოლ ფრანსის რასსა მოდუნებულია“ (რობაქიძე 2012ბ: 604).

წერილში „მაღლარმე და ნოვალისი“ გრიგოლ რობაქიძე სტეფან მაღარმეს ყველაზე უცნაურ და გაუგებარ პოეტად მიიჩნევს. ავტორი ერთმანეთს უპირისპირებს საუკუნით დაშორებულ პოეტებს – მაღარმესა და ნოვალისს. მწერლის აზრით, „მაღლარმე ცდილობდა, თავისი ვიზიონერობა ქმედით ფორმაში ჩამოესხა. ნოვალისი თავის ვიზიონერობას მისტიკაში ალღობდა“ (რობაქიძე 2012ბ: 427). ამავე დროს, ქართველი მწერლის დასკვნით, ნოვალისის პოეტიკა მაღარმეს პოეტიკას უახლოვდება.

სტატიაში „საფრანგეთის თანადროულ ლიტერატურიდან“ (1928) გრიგოლ რობაქიძე ახასიათებს მარსელ პრუსტს, რომლის მრავალტომიანი ქმნილება „დაკარგული დროის ძიებაში“ ქართველი ავტორისათვის ეპოპეად გადაშლილი ერთგვარი ქრონიკაა. „რომანში გააფართოვა პრუსტმა შემეცნების საზღვრები.. „თავისებურად იგზნო „დრო“ და „ხსოვა“.. შექმნა ახალი ფორმა თხრობის. გაართულა სინტაქსი“ (რობაქიძე 2012ბ: 689). ამავე დროს, ქართველი მწერლის შენიშვნით, პრუსტი „ვერ აღწევს კლასიკურ სინათლეს და მონუმენტალურ უბრალოებას“, თუმცა მისი ფრაზა „სავსეა მუდამ აზრით თუ სახით“.



საფრანგეთის დიდ მწერალს უწოდებს გრიგოლ რობაქიძე პოლ კლოდელს, რომელმაც, მისი თქმით, სიმბოლისტიკის ტრადიცია გააგრძელა, მის დრამებში კი ანტიკური ტრაგედიის შინაგანი თვისება აღდგა. „სიმბოლო აქ ხორცი კი არ არის, არამედ ჩონჩხი. კლოდელის სიტყვა არ არის არც „პროზა“ და არც „ლექსი“. იგი უფრო სხვაა. ქართველი მწერალი ახასიათებს პოლ კლოდელის მინიატურების კრებულს „აღმოსავლეთის შეცნობა“: „აქ სიტყვების ეკონომია დაყვანილია ლურსმულ წარწერების სიცოცხლემდე და ამავე დროს სიტყვის ეკსპრესსია უსაზღვროა. საგნის სახელი აქ საგანია თვითონ“ (რობაქიძე 2012ბ: 691).

ესეში „პოლ ვალერი“ გრიგოლ რობაქიძე ცნობილ ფრანგ შემოქმედს „ყველაზე უფრო „ბნელ“ მწერალს“ უწოდებს. მის პოეტურ სათავეებს იგი სიმბოლისტიკებთან (განსაკუთრებით მალარმესთან) ხედავს. რობაქიძე კრიტიკულად უდგება აღიარებული მწერლის ფენომენს: „როგორც პიროვნული ტალანტი, პოლ ვალერი მაინც და მაინც დიდი არ არის“. ამავე დროს, მისი სიტყვით, მას აქვს „სახელი“. საფრანგეთში ყველგან ითვალისწინებენ მის „აზრს“.. თვითეული მისი ნაწარმოები ინვევს დაახლოებით 200 კომენტარს“ (რობაქიძე 2012ბ: 691). შეგრძნება, ანალიტიკოსის თქმით, პოლ ვალერის „მთელს“ არა აქვს. მისი „არარსებობა შეინიშნება არა მხოლოდ აზრებში, არამედ მათი გამოსატყვის ფრაგმენტულ ფორმაში“ (რობაქიძე 2014: 461).

„ძალიან მაგარ მწერალს“ უწოდებს გრიგოლ რობაქიძე ჟან ჟირორდუს. მისი ტექსტებიდან იგი გამოარჩევს რომანს სათაურით „ზიგფრიდ და ლიმუზენ“, რომელიც, მისი თქმით, „გასაოცარი სიმახვილით ახასიათებს გერმანულ ყოფას.. შიგადაშიგ ირონიით იგი საფრანგეთსაც სწვდება“. აქვე შენიშნულია რომანის ლიტერატურული გავლენა რუს რომანისტ ილია ერენბურგზე. გრიგოლ რობაქიძის დაკვირვების არეალში მოხვდა ფრანგი მწერალი რაიმონ რადიგე, რომელიც ცოტა ხნით ადრე, 20 წლის ასაკში გარდაცვლილა და ორი რომანი დაუტოვებია. „რადიგეს რომ ეცოცხლა, ბევრს დიდ რომანისტს საფრანგეთისას გაუმკლავდებოდა“, – შენიშნავს წერილის ავტორი. აქვე მოხსენიებულია ჟან კოკტო: პოეტი, ესეისტი, მხატვარი, დრამატურგი, რომანისტი, რომელიც, რობაქიძის თქმით, „ყველგან თავისუფლად გრძნობს თავს“.

უნდა აღინიშნოს, რომ თეორიული ნაშრომები მიექლვნა არა მარტო ჩამოთვლილ, არამედ ევროპისა და ამერიკის სხვა აღიარებული მწერლების შემოქმედებას, რაც ცხადყოფს, რომ მეოცე საუკუნის პირველი ნახევარი დასავლური ლიტერატურის თარგმნისა და რეცეფციის თვალსაზრისით ნაყოფიერი პერიოდი გახლდათ. ქართველ მკვლევარ-ინტერპრეტატორთა პირველხარისხოვანმა ოპუსებმა ერთი მხრივ, მნიშვნელოვნად გააფართოვა ჩვენი მკითხველის „მოლოდინის ჰორიზონტი“, მეორე მხრივ, ამ წერილებმა საქართველოში დასავლური ლირებულებების შემოტანას და დამკვიდრებას შეუწყო ხელი.

## **დამოწმებანი:**

**ბრეგაძე 2017:** ბრეგაძე, ლ. „რეზო ყარალაშვილი – ლიტერატურის თეორეტიკოსი“. *სჯანი*, 18. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017.

**გამსახურდია 1963:** გამსახურდია კ. *რჩეული თხზულებანი*, ტ. VI. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

**კოტეტიშვილი 2016:** კოტეტიშვილი, ვ. *წერილები* (შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა, წინასიტყვაობა და კომენტარები დაურთო ნონა კუპრეიშვილმა). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2016.

**რობაქიძე 2012ა:** რობაქიძე, გრ. *ნაწერები*. ნ. 2 (შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა და კომენტარები დაურთო ლალი ცომიაძე). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2012.

**რობაქიძე 2012ბ:** რობაქიძე, გრ. *ნაწერები*. ნ. 3 (შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა და კომენტარები დაურთო ლალი ცომიაძე). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2012.

**რობაქიძე 2014:** რობაქიძე, გრ. *ომი და კულტურა* (რუსულიდან თარგმნეს მანანა კვატაია და ნათია ორმოცაძემ). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2014.

**ქიქოძე 1963:** ქიქოძე, გ. *რჩეული თხზულებანი სამ ტომად*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

*Manana Kvataia*

*(Georgia, Tbilisi)*

## **Aspects of Studying Western Literature and Reception History**

### **Summary**

**Key words:** The interpretation of the translated texts, Studying Western Literature in Georgia.

This paper states that in contemporary literary criticism the analysis of literary texts implies not unambiguous interpretation, but a demonstration of semantic diversity. At the same time, receptive aesthetics considers the interpretation of the translated texts in a different plane during which the reader's "expectation horizon" is again centre of attention. Translation is regarded as the most important segment of the cultural reception. Thanks to it, the actualization of a piece of work occurs in another linguo-ethnic space which was realized by Kita Abashidze as early as 1894. In his view, the translation of the best specimens of European literature and philosophy into Georgian and their replication was a matter of topical importance. In twentieth-century Georgia, together with an intense translation of literary texts into Georgian, there were created the most important theoretical works in which the creative writings of the best representatives of foreign literature were examined. These profound pieces of writing evidence that popularization and analysis of the heritage of foreign writers established new, often banned, values too. For analysis there are selected conceptual studies and essays created in the first half of the last century concerning the classics of English, German and French literature that systematically represent the aspects of studying Western literature in Georgia and reception.

## ავტორის დასწრებულობის ფორმები ნაწარმოებში

მხატვრული ნაწარმოებში ავტორის დასწრებულობის ფორმათა მოსახელთებლად საჭიროა ასახვის სამყაროს ერთდროული, მთლიანი დამზერა. ამისათვის უნდა გათვალისწინებულ იქნას თხზულების ადრესატის თვალსაწიერი და მისი ურთიერთობა ასახვისა და მეტყველების სუბიექტებთან.

თხრობა როგორც სამეტყველო სუბიექტთა ერთობლიობა, „შუამავლის“ ფუნქციას ასრულებს ასახულ სამყაროსა და მკითხველს – მთელი ნაწარმოების როგორც ერთიანი მხატვრული გამოთქმის ადრესატს – შორის. ამ განმარტებაში, სულ ცოტა, სამი ფუნდამენტური ცნებაა დასაზუსტებელი, – „მთხრობელი“, „მომყოლი“ და „ავტორის სახე“. ყველას აერთიანებს შუამავლობითი ფუნქცია, მაგრამ მათ შორის განსხვავებათა დადგენაც ამის საფუძველზევე უნდა იყოს შესაძლებელი.

ცნება *თხრობა* ზოგადად გულისხმობს მოვლენის მომყოლი სუბიექტის ურთიერთობას მკითხველთან და გამოიყენება როგორც მხატვრულ ტექსტებთან, ასევე ისტორიულ ამბებთან მიმართებით. ჩვენ შემთხვევაში თხრობა ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურას უკავშირდება. აქვე მისი ორი ასპექტიც უნდა გავიხსენოთ: „მოვლენა, რომელზეც მოთხრობა“, და „თვით თხრობის მოვლენის“ ფაქტი (ბახტინი 1975: 403). *თხრობის* ცნება მხოლოდ ამ უკანასკნელს ესადაგება.

თხრობა პერსონაჟის პირით და მოვლენათა გაშუქება უპიროვნო-ნეიტრალური „თხრობის უჩინარი სული“-ს მანერით (ამგვარი თხრობა ახასიათებს ფლობერს და მას ეს თეორიულადაცა აქვს გააზრებული) – ავტორის სახის მიჩქმალვის ორი სხვადასხვა ხერხია. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით შეიძლებოდა გაგვეხსენებინა ფიოდორ დოსტოევსკის წერილი თავის ერთი კორესპონდენტისადმი, როდესაც მოთხრობა „ორეულის“ თაობაზე საუბრობს – „... ყველაფერში მთხველის სიფათის დანახვა სურთ და მე კი ჩემი სახე არ მიჩვენებენია“-ო.

საპირისპირო შემოქმედებით ამოცანას წარმოადგენს ავტორის სახის პირდაპირ გამოტანა სააშკარაოზე, ესე იგი განსაკუთრებული ფიგურის ან ავტორის ნიღბის შემოტანა „სახვის ველში“ (ბახტინი) და ეს ამოცანაც სხვადასხვა ხერხით ხორციელდება.

მხატვრულ სინამდვილეში ხშირად ავტორის ავტოპორტრეტი შემოდის, ან მოქმედ პირთა შორის ავტორის პერსონაჟი-ორეულია ხოლმე ჩართული.

„ავტორის პიროვნების“ თხზულებაში დასწრებულობის კიდევ ერთი ვარიანტი არსებობს და იგი სამეტყველო სტრუქტურაში ავტორის სიტყვიერი ნიღბის, იმგვარი აღნაგობისა და ინტონაციის გამონათქვამების სახით შემოდის, რომ მკითხველს „თავად ავტორთან“ საუბრის შთაბეჭდილება რჩება. ამის მაგალითად ლიტერატურათმცოდნენი ლევ ტოლსტოის რომან „აღდგომის“ პირველ ფრაზას ასახელებენ: „როგორ არ ცდილობდა ერთ მომცრო ადგილას შეკრებილი ასობით ათასი ადამიანი იმ მიწის დამახინჯებას, რომელზეც მჭიდროდ შეჯგუფულიყო,

ქვებით მის დაფარვას, რათა იქ არაფერს ეხარა, ბალახიც კი არ ამოსულიყო, როგორ არ ბოლავდა მათი გამოისობით ქვანახშირი და ნავთობი, როგორ არ გადაესხებოდა ხეები და გაეძევებინათ ცხოველები და ფრინველები, – გაზაფხული ქალაქშიც კი გაზაფხულობდა<sup>1</sup>. ამ ფრაგმენტიდან წმინდა ტექსტების მეტყველების სუბიექტის დარი ავტორიტეტული სიტყვის მფლობელი აქტანტი გამოსჩანს, რომელიც სიმაღლიდან დაჰყურებს ადამიანთა ყოფას (თუ როგორ „იჭეჭყება“ რამდენიმე ასეული ათასი ადამიანი ერთ მომცრო ალაგას) და მკითხველსაც ეუცხოება ქალაქის მცხოვრებთა საქმიანობა; აქვე იკვეთება მთხრობელის სიახლოვე მინასთან, ბუნებასთან და ეს პოზიცია ღვთისას თუ არა, წინასწარმეტყველისას მაინცა ჰგავს.

თხზულების წიაღში მსუფევი ეს „ღმერთია“ სწორედ „ავტორის სახე“. ავტორის სახე, ერთი მხრივ, თხზულების პერსონაჟების – ასახვისა და მეტყველების სუბიექტების – სიბრტყეზე განიხილება, ხოლო მეორე მხრივ – ავტორ-შემოქმედს აღნიშნავს.

ავტორის სახე, ისევე როგორც მთხრობელისა და მომყოლისა, უნდა შემოიფარგლოს – სწორედ რომ „სახის“ სახით – და გაიმიჯნოს ამ სახეების შემქმნელისგან ანუ ავტორ-შემოქმედისგან. ის, რომ მთხრობელი არის „ფიქტიური სახე, ავტორის არა იდენტური“ (გერო ფონ ვილპერტი), „ისტორიის მოჩვენებითი ავტორი“, ნათელია; მაგრამ არცთუ გასაგებია „ავტორის სახის“ მიმართება „პირველად“ ანუ ნამდვილ გინა ცხოვრებისეულ ავტორთან. აქვე უნდა ითქვას, რომ მიხაილ ბახტინის მიხედვით „ავტორის სახე, თუკი მასში ავტორ-შემოქმედს ვიგულისხმებთ, გვევლინება *contradictio in adjecto*-დ; ყოველგვარი სახე – ეს არის ყოველთვის შექმნილი და არა შემქმნელი“.

კვლავ „თხრობას“ რომ მივაქციოთ ყურადღება, „ფრანგული სტრუქტურალიზმის ტერმინთა ლექსიკონში“ ეს ცნება ასეა განმარტებული: „*recit* – თხრობის სინონიმი, მნიშვნელობით „სიუჟეტის“ ცნებასთან ახლოს მყოფი“. *კოლფ შმიდის* მონოგრაფიაში „ნარაცია“ განმარტებულია შემდეგნაირად: „კომპოზიციის რეზულტატი, რომელიც ხელოვნურად ახდენს სიუჟეტის ელემენტების ორგანიზებას (*ordo artificialis*), მაშასადამე, იგი არის „სიუჟეტის“ სინონიმი – „ფაბულის“ საპირისპიროდ.

გარდა ამისა, ერთია მოვლენებზე ერთ-ერთი მოქმედი პირის მოყოლა, რომლის ადრესატიც მკითხველი კი არა, მსმენელ-პერსონაჟ(ებ)ია, და სხვა არის ამგვარივე ასახვის იმავე მოვლენებზე მეტყველების სუბიექტის თხრობა, რომელიც პერსონაჟების სამყაროსა და მკითხველის სინამდვილეს შორის შუამავლად გვევლინება. ზემოთაც ითქვა, რომ თხრობის მხოლოდ ამ უკანასკნელ სახეობას შეიძლება ეწოდოს „თხრობა“. ამგვარი თხრობის ნიმუშად ნათან ტამარჩენკოს მოაქვს ჩართული ისტორიები პუშკინის „გასროლადან“, რადგან ისინი ფუნქციონირებენ ასახული სამყაროს შიგნით და მკითხველისთვის ცნობილნი ხდებიან ძირითადი მთხრობელის მიერ, რომელიც მკითხველს გადმოსცემს მათ – მიმართავს რა უშუალოდ მას (მკითხველს) და არა მოვლენის ამა თუ იმ მონაწილეს.

*მთხრობელისა და მომყოლის* ცნებათა განწვავების დაფუძნების მცდელობას ვხვდებით *ჟერარ ჟენეტის* ნაშრომში „თხრობითი დისკურსი“, რომელშიც იგი წერს:

1 თარგმანი პაატა ჩხეიძისა.

„ჩვეულებრივ ვიყენებთ ხოლმე ფრანგულ სიტყვას recit-ს (მოყოლა, თხრობა), ისე, რომ არ ვამახვილებთ ყურადღებას მის ნაირმნიშვნელობაზე, ხშირად საერთოდ ვერ აღვიქვამთ მას და ნარატოლოგიის ზოგიერთი პრობლემა, ჩანს, სიტყვის მნიშვნელობათა ამგვარი აღრევის შედეგია <...> ამ საკითხში მეტი გარკვეულობის შესატანად, მკვეთრად უნდა განვასხვავოთ მოცემული სიტყვით გამოხატული სამი ცნება.

*პირველადი* მნიშვნელობით, რომელიც თანამდროვე ენობრივი გამოყენების მიხედვით უფრო აშკარაა, recit-ი აღნიშნავს *თხრობით გამონათქვამს*, ზეპირ ან წერილობით დისკურსს, რომელს გადმოსცემს რაიმე მოვლენას ან მოვლენათა წყებას; ამრიგად, სიტყვათშეხამება recit d'Ulysse [ულისეს მონაყოლი] მიესადაგება გმირის მეტყველებას „ოდისეას“ IX-დან XII-მდე სიმღერებში, რომელიც მიმართავს ფეაკელებს და ამგვარად – თვით ამ ოთხ სიმღერასაც, ესე იგი ჰომეროსის ტექსტის ზოგიერთ სეგმენტს, რომელსაც აქვს პრეტენზია ულისეს ტექსტის ზუსტი რეპროდუქციისა.

*მეორე*, ნაკლებ გავრცელებული მნიშვნელობით, მაგრამ დღეს მიღებულ თხრობითი ტექსტების შინაარსის თეორიული კვლევებში, recit-ი აღნიშნავს რეალურ თუ შეთხზულ მოვლენათა თანმიმდევრულობას, რომლებიც ქმნიან მოცემული დისკურსის ობიექტს, და აგრეთვე განსხვავებულ ურთიერთობათა – მიმდევრობის, დაპირისპირებულობის, გამეორებადობისა და ა.შ. მოვლენათა მახასიათებელ ერთობლიობას. ამ შემთხვევაში „თხრობის ანალიზი“ ნიშნავს შესაბამისი ქმედებებისა და თვით სიტუაციების კვლევას, იმ ენობრივ ან სხვა რომელიმე საშუალებისგან განყენებულად, რომელსაც მოაქვს ისინი ჩვენს ცნობიერებამდე: ჩვენს შემთხვევაში ეს იქნება ტროას დაცემის შემდეგ ულისეს თავსგადამხდარი ხეტიალი მისი კალიფსოსთან გამოჩენამდე.

*მესამე* მნიშვნელობით, ჩანს უფრო არქაულით, recit-ი ასევე აღნიშნავს რაიმე მოვლენას, თუმცა ეს ის მოვლენა კი არაა, რომლის შესახებაც ყვებიან, არამედ მოვლენა, რომელსაც თვით მოყოლის ფაქტი წარმოადგენს, ესე იგი ვიღაცა ყვება რაღაცას, – თვით თხრობის აქტი როგორც ასეთი. ამ აზრით ამბობენ, რომ „ოდისეას“ IX და XII სიმღერები ეძღვნება ულისეს თხრობას, – იმ აზრით, როგორც ამბობენ, რომ XXII სიმღერა ეძღვნება პენელოპეს საქმროთა დახოცვას: საკუთარი თავგადასავლის მოყოლა იმგვარივე ქმედებაა, როგორც საკუთარი ცოლის თავყვანისმცემელთა დახოცვა; მაგრამ მაშინ, როდესაც თავგადასავლის რეალურობა (ვარაუდისას, რომ იგი მიიჩნევა რეალობად, როგორც ამას ულისე წარგვიდგენს) თვალნათლივ არ არის დამოკიდებული ამ ქმედებაზე (თხრობის აქტზე ს.ტ.), თხრობითი დისკურსი (recit-ი პირველი მნიშვნელობით), ასევე თვალნათლივ სრულად არის დამოკიდებული ამ ქმედებაზე (ე.ი. თხრობის აქტზე ს.ტ.), რამდენადაც იგი (თხრობითი დისკურსი ს.ტ.) არის მისი (თხრობითი აქტის ს.ტ.) პროდუქტი – მსგავსად იმისა, როგორც ყოველი გამოთქმა არის გამოთქმის აქტის პროდუქტი...“ (ყენეტი 1998: 62-64).

როგორც გამოჩნდა, ტერმინ recit-ის გამოყენების პირველი ორივე ვარიანტი აღნიშნავს ეპიკური მომღერლის თხრობის განსაკუთრებულ ნაწილს – მოვლენის მონაწილე სხვა პერსონაჟებისადმი მიმართულ, ჩართულ, ოდისევსის თხრობას ფეაკელთა მეფის ნადიმზე. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ამ ჩართულ მონაყოლს *ჟერარ ჟენეტი* ჯერ განიხილავს ტექსტის განსაკუთრებულ ნაწილად, შემ-

დეგ როგორც პერსონაჟის თავის მსმენელებთან ურთიერთობის მოვლენად. ხოლო ტერმინის (recit-ის) მეორე მნიშვნელობა დაკავშირებულია არა თხრობასთან ან მოყოლასთან, არამედ ასახული მოვლენების მსვლელობასთან, ესე იგი სიუჟეტთან. ზემოთქმულიდან გასაგები უნდა იყოს, რომ მხოლოდ ეპიკური მომღერლის მეტყველება – როგორც ტექსტი და ურთიერთობის მოვლენაც – წარმოადგენს თხრობას სიტყვის საკუთრივი მნიშვნელობით. მაგრამ აქვს თუ არა სწორედ ეს მხედველობაში ჟენეტს ზოგი ნარატოლოგისთვის საკითხავია, რადგან სამეცნიერო ლიტერატურაში ამგვარ გამიჯვნებს უგულისყუროდ ეპყრობიან. ვოლფ შმიდი ერთმანეთს უპირისპირდებს „თხრობის კლასიკური თეორიას“, სადაც ყურადღების ცენტრშია „ავტორსა და მონათხრობ სამყაროს შორის შუამავალი“, და „სტრუქტურალისტურ ნარატოლოგიას“, – რომლისთვისაც თხრობის მთავარი ნიშანია „გადმოცემული მასალის გარკვეული სტრუქტურა“, სახელდობრ, „ისტორიის“ „ატემპორალური“ სტრუქტურა, – „მოვლენების ასახვა“ (შმიდი 2003: 11-13). ლექსიკონებსა და ცნობარებში თხრობის დეფინიცია ძალზე მწირადაა წარმოდგენილი.

ცნებათა გამოკვეთისა და დიფერენცირებისათვის მკვლევარნი ყურადღებას მი-აქცევენ „მოყოლის აქტებს“ ადრესატთან მიმართების კუთხით. თხრობის კატეგორია შეიძლება დაკავშირებულ იქნას მეტყველებისა და ასახვის იმგვარ განსხვავებულ სუბიექტებთან, როგორიცაა *მთხრობელი*, *მომყოლი* და *ავტორის სახე*.

*მთხრობელისა* და *მომყოლის* პრობლემის გადაწყვეტის რამდენიმე გზა არსებობს. პირველი და შედარებით უბრალო – მოვლენათა გაშუქების ორი ვარიანტის შეიღობა: (1) მესამე პირად (“Er-erzählung”) სახელდებული პერსონაჟის უპიროვნო სუბიექტის მიერ დისტანცირებული ასახვა, და (2) მოვლენებზე გამოთქმა პირველი პირით, წესისამებრ, – მოვლენათა მონანილის (“Ich-Erzählung”) მიერ. „საკუთარი, ‘პირველი’ პირით მოლაპარაკე, პერსონიფიცირებულ მთხრობელებს ბუნებრივად ეწოდებათ მომყოლები“, – მიაჩნია ვალენტინ ხალიზევს (ხალიზევი 1988: 236). *რენე უელეკი* და *ოსტინ უორენი* ასევე ვარაუდობდნენ, რომ მომყოლი ადვილად გამოირჩევა ავტორისგან სწორედ პირველი პირის მეშვეობით, ხოლო მესამე პირს ისინი აკავშირებდნენ „ყველგანმყოფ ავტორთან“ (უელეკი 1978: 239-240).

როგორც გამოკვლევები აჩვენებს, მეტყველების სუბიექტის ტიპსა და თხრობის დასახელებულ ორ ფორმას შორის არ არსებობს პირდაპირი დამოკიდებულება: „მესამე პირით თხრობისას შეიძლება თავისი თავი გამოხატოს ან ყოვლისმცოდნე ავტორმა, ან ანონიმურმა მომყოლმა. პირველი პირი შეიძლება ეკუთვნოდეს უშუალოდ მწერალსაც, კონკრეტულ მომყოლსაც, პირობით მთხრობელსაც. ყოველი ამ შემთხვევათაგანი გამოირჩევა განსხვავებული გარკვეულობით და განსხვავებული შესაძლებლობებით“ (კოჟენიკოვი 1994: 5).

მეორე გზა არის – მოუცილებადი//აღმოუფხვრელი ავტორის იდეა, რომელიც საკუთარ პოზიციას გამოხატავს „თავისივე თავის“ განსხვავებულ ვერსიათა შეპირისპირების ნიაღ – იმგვარებისა, როგორიცაა „ფარული ავტორი“ და „საეჭვო ავტორი“ (ეს უკანასკნელი უეიენ ბუტის ტერმინია); ანდა განსხვავებული „სუბიექტური ფორმებით“, ისეთი, როგორიცაა „მეტყველების მქონე, გამოუვლენელი, დაუსახელებელი, ტექსტში განზავებული“, ესე იგი „მთხრობელი (ზოგჯერ მას უწოდებენ ავ-

ტორს)“, და მეტყველების მქონე, რომელიც თავისი პიროვნებით ღიად ახდენს მთელი ტექსტის ორგანიზებას, ესე იგი „მომყოლი“ (კორმანი 1972: 33-34).

ხედვის ამ ნერტილიდან, სუბიექტის ერთი და იგივე ტიპი შეიძლება შეერწყას გამოთქმის ორგანიზაციის სხვადასხვა გრამატიკულ ფორმას. მაგალითად, „თქმულების“ (ე.ი. თხრობისა, ხალხის მასიდან გამოსული ადამიანის სამეტყველო მანერით რომ მიმდინარეობს) სუბიექტის კვალიფიკაცია, სრულიად ცხადია, რომ არის მომყოლი, მიუხედავად იმისა, მოყოლა ხდება პირველი თუ მესამე პირის მეშვეობით. მაგრამ ამგვარ, შედარებით პროდუქტიულ მიდგომაშიც არის თავისი საკუთრივი – არცთუ გამართლებული შეზღუდვა: ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების ტექსტი მთლიანად მიიჩნევა ერთი (ავტორის) ცნობიერების გამოხატულებად.

არადა ტექსტი შეიძლება გამოხატავდეს ორი განსხვავებული ცნობიერების ურთიერთქმედებას და მეტიც, – მთავარი პერსონაჟის აზრობრივი პერსპექტივის დომინირებასაც კი – თანაც, იგი არ ემთხვევა ავტორისას, ასევე ახდენს რამდენიმე ნამყვანი გმირის „შინაგან“ ხედვის ნერტილების უპირატესობის დემონსტრირებას მოვლენებისა და საქციელების ნებისმიერ შესაძლებელ აღქმაზე გარედან (მაგალითად, დოსტოევსკის „პოლიფონიურ რომანში“). უეიენ ბუტისა თუ ბორის კორმანის მიერ შემოთავაზებულ „მთხრობელისა“ და „მომყოლის“ ცნებათა ამნაირი ტიპის სტრუქტურებში კორექტივები შეაქვს ნათან ტამარჩენკოს.

მესამე გზა არის „თხრობითი სიტუაციების“ უმნიშვნელოვანესი ტიპების დახასიათება, როდესაც სხვადასხვანაირ პირობებში მოყოლის ფუნქცია სხვადასხვა სუბიექტის მიერ ხორციელდება. ეს უფრო ნაყოფიერი მიმართულებაა და თავს უყრის იმ მეცნიერული ტრადიციებს, რომლებიც მომდინარეობს „ახალი კრიტიკის“ (პ. ლაბოკი), ჰენრი ჯემსისა და ფრანც კარლ შტანცელის გამოკვლევებიდან. ამ უკანასკნელის შემაჯამებელ გამოკვლევაზე („თხრობის თეორია“) დაყრდნობით გამოყოფენ მისი კონცეფციის ზოგად დებულებებს.

პირველი, რომ აქ ერთმანეთსაა შეპირისპირებული „თხრობა საკუთრივ შუამავლობის აზრით“ და „ასახვა“, ესე იგი, გამოგონილი სინამდვილის ასახვა რომანული პერსონაჟის ცნობიერებაში, რომლის დროსაც მკითხველს ექმნება გამოგონილ სამყაროზე უშუალო დაკვირვების ილუზია“. მის შესატყვისად ფიქსირდება „მთხრობელისა (პიროვნული თუ უპიროვნო როლში) და რეფლექტორის“ პოლარულობა. აქედან ჩანს, რომ ფრანც შტანცელის მიხედვით მთხრობელის პრობლემასთან დაკავშირებულია მხოლოდ ორი ვარიანტი – „აუქტორიალური სიტუაცია“ (უპიროვნო როლი) და „მე-სიტუაცია“ (პიროვნული როლი), რომელთა სუბიექტებსაც ავტორი აღნიშნავს „მთხრობელისა“ და „მე-მთხრობელის“ ტერმინებით.

მეორე: ამ ვარიანტთა განწვალებისას, იგი განმსაზღვრელ მნიშვნელობას ანიჭებს მთხრობელი სუბიექტის „მოდუსს“. მხედველობაში აქვს „მთხრობელისა და ხასიათების ყოფიერებათა სფეროების იდენტურობა თუ არაიდენტურობა“. „მე-მთხრობელი“ „ცხოვრობს იმავე სამყაროში, რომელშიც რომანის სხვა პერსონაჟები“, მაშინ როდესაც აუქტორიალური მთხრობელი „არსებობს გამოგონილი სამყაროს გარეშე“ (შტანცელი 1991: 71-72). ამრიგად, მიუხედავად ტერმინოლოგიური განსხვავებულობისა, გასაგებია, რომ მკვლევარს მხედველობაში აქვს მთხრობელი

სუბიექტის სწორედ ის ორი ტიპი, რომლებსაც რუსული ლიტერატურატეორი-ბითი ტრადიციის მიხედვით, მიღებულია ვუნდოთ *მთხრობელი* და *მომყოლი* (ნათან ტამარჩენკო).<sup>1</sup>

მთხრობელი არის ის, ვინც აუწყებს მკითხველს მოვლენებისა და პერსონაჟთა საქციელის შესახებ, აფიქსირებს დროის დინებას, ასახავს მოქმედ პირთა გარეგნობას და მოქმედებათა ვითარებას, ახალიზებს გმირის შინაგან მდგომარეობას და მისი საქციელის მოტივებს, ახასიათებს მის ადამიანურ ტიპს (სულიერი წყობა, ტემპერამენტი, ზნეობრივ ნორმებთან დამოკიდებულება და ა.შ.), თანაც არ არის არც მოვლენათა მონაწილე და არც – რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია – რომელიმე პერსონაჟის ასახვის ობიექტი. სხვაგვარად რომ ითქვას, ამ სპეციფიკას განაპირობებს მისი მდგომარეობა თუ „მდებარეობა“ გამოგონილი სინამდვილის „მიჯნაზე“.

გამოდის, რომ მთხრობელი არის არა პირი, არამედ ფუნქცია. *თომას მანის* სიტყვებით, იგი არის „უნონო, უსხეულო და ყველგანმყოფი სული თხრობისა“. მაგრამ ფუნქცია შეიძლება პერსონაჟს მივანიჭოთ იმ პირობით, თუ ეს პერსონაჟი მთხრობელის როლში საერთოდ არ დაემთხვევა თავის თავს, როგორც მოქმედ პირს. ერთი სიტყვით, ყველა შემთხვევაში პერსონაჟი უნდა დარჩეს პერსონაჟად, ანუ არ უნდა გამოვიდეს მოქმედი პირის ამპლუადან.

ზოგჯერ ადგილი აქვს *მთხრობელისა* და *ავტორის სახის* ცნებათა აღრევას, – *ნერს ტამარჩენკო*, – რაც ახასიათებდა სწორედ *ვიკტორ ვინოგრადოვის* ნაშრომებს. *მთხრობელი* და *მომყოლი* უნდა გავმიჯნოთ სწორედ როგორც „სახეები“ მათი შემქმნელი *ავტორ-შემოქმედისაგან*.

*ავტორის სახეს* ქმნის ნამდვილი ავტორი (ნაწარმოების შემოქმედი) იმავე პრინციპით, როგორც იქმნება ავტოპორტრეტი ფერწერაში. ეს ანალოგია მთხზველისა და შეთხზულის მკვეთრი გამიჯვნის საშუალებას იძლევა. მხატვრის ავტოპორტრეტი, თეორიული ხედვის კუთხით, შეიძლება მოიცავდეს და იტევდეს არა მხოლოდ შემოქმედს მოლბერტით, პალიტირთა და ფუნჯით ხელში, არამედ ქვეჩარჩოში ჩასმულ სურათსაც, რომელზეც მაყურებელი, ყურადღებით დაკვირვებისას, ამოიცნობს თავისი მზერის საგანთან – ავტოპორტრეტთან – მსგავსებას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მხატვარს ხელენიფება საკუთარი თავის ასახვა აი, ამ, ჩვენ წინამდებარე ავტოპორტრეტის ხატვისას. მაგრამ მას არ ძალუძს იმის მთლიანად ჩვენება, თუ როგორ იქმნება ეს სურათი, ანუ იგი ვერ აჩვენებს მაყურებლის მიერ აღქმულ ნახატს ორმაგი პერსპექტივით (ავტოპორტრეტით შიგნით), ისევე როგორც არავის, გარდა ბარონი მიუნჰაუზენისა, არ ძალუძს საკუთარი თავის აწევა თმებით. „ავტორის სახის“ შესაქმნელად, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვისი, ნამდვილი ავტორისათვის აუცილებელია საყრდენი წერტილი ნაწარმოების გარეთ, „ასახვის ველის“ გარეთ.

<sup>1</sup> გასახსენებელია იმგვარი მიდგომა, რომლის დროსაც უპირატესობა ენიჭება ტექნიკურ ტერმინ „ნარატორს“, რომელიც ინდიფერენტულია იმგვარი ოპოზიციების მიმართ, როგორებიცაა „ობიექტურობა“ – „სუბიექტურობა“, „ნეიტრალურობა“ – „მარკირებულობა“ და ა.შ. (იხ. შმიდი 2003: 65). მაგრამ „მთხრობელისა“ და „მომყოლის“ ცნებების უარყოფას უცილობლად მივყავართ მომყოლი სუბიექტების *ფუნქციათა* განწვალების შეუძლებლობამდე. ეს ნიშნავს, რომ ამ ტერმინების გაუმიჯნავად ვერ გავმიჯნავთ ფუნქციებს.



მთხრობელი, ავტორ-შემოქმედისგან განსხვავებით, იმყოფება მხოლოდ იმ ასახული დროისა და სივრცის გარეთ, რომლის პირობებშიაც იშლება სიუჟეტი. ამიტომ შეუძლია მას ადვილად მიბრუნება თუ გასწრება, ასევე ასახული ანმყოს მოვლენების წანამძღვრებისა თუ რეზულტატის ცოდნა. მაგრამ ეს შესაძლებლობანი უსაზღვრო, ცხადია, ვერ იქნება, რადგან იგი შემოფარგლულია მთლიანად მხატვრული მთელის სამანებით, რომელიც მოიცავს აგრეთვე „თვით მოყოლის მოვლენებსაც“. ამ უკანასკნელის ყველა ძირითადი მომენტი ასახვის საგნად, გამოგონილი რეალობის „ფაქტებად“ იქცევა.

მომყოლის როგორც ამსახველი სუბიექტის, როგორც ხასიათის ან „ენობრივი სახის“ (ბახტინი) განმასხვავებელი ნიშანია ასახვის ველში მონაყოლის გარემოებათა ფაკულტატიურად ჩართვა. იგი საკმაოდ ობიექტივირებული და გარკვეულ სოციალურ-კულტურულ და ენობრივ გარემოსთან არის დაკავშირებული, რომლის პოზიციიდანაც იგი ასახავს კიდევ სხვა პერსონაჟებს. მთხრობელი, პირიქით, თავისი თვალსაწიერით ახლოა ავტორ-შემოქმედთან და გმირთან შედარებით იგი უფრო ნეიტრალურ სამეტყველო სტიქიას წარმოადგენს.

#### **დამონებაანი:**

**ბახტინი 1975:** Бахтин, М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: “Художественная литература”, 1975

**ბუტი 1961:** Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961.

**ჟენეტი 1998:** Женетт, Ж. *Повествовательный дискурс*. Пер. с франц. Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998.

**კოჟენიკოვა 1994:** Кожевникова, Н. *Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв.* Москва: Ин-т рус. языка РАН, 1994.

**კორმანი 1972:** Корман, Б. *Изучение текста художественного произведения*. Москва: “Просвещение”, 1972.

**შმიდი 2003:** Шмид, В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003.

**შტანცელი 1991:** Stanzel, F.K. *Theorie des Erzählens*. Cöttingen, 1991.

*Solomon Tabutsadze*  
(Georgia, Tbilisi)

## **The Forms of Author's Presence in the Text**

### **Summary**

**Key words:** the face of author, narrator, story teller.

The article refers to the forms depicting the subject, namely: "The face of the author", "the narrator" and "story teller". "The face of the author" should be visualized in the same way as creating a self portrait by the artist. The artist can refine himself, but he cannot fully show how this picture is created, or it can not show the viewer's picture with a double perspective. In order to create any type of character, the creator-author is required to have a base point outside the work, outside the "Reference Field".

The narrator, unlike the author-creator, only exists outside the time and space in which the story is unraveled. Therefore, he can easily turn to or takeover, as well as knowledge of outcomes or results of the present events. But these possibilities are not limitless, because it is limited with the borders of artistic whole, including "events that accompany itself." All of the latter's main tasks are the "facts" of the fictional reality.

Story teller - the aspect of the subjects or as a "linguistic type" (Bakhtin) - is a distinguishing mark in the field of view. It is quite lens and connected to a certain socio-cultural and linguistic environment, from which it reflects other characters. The narrator, on the contrary, is closer to the author-creator than the hero and is more natural speaking element.

---

## ლიტერატურული მერიდიანები

---

გოჩა კუჭუხიძე

(საქართველო, თბილისი)

### მამის მაძიებელი შვილი ნაჯიბ მაჭფუზის რომანში „გზა“



**ნაჯიბ მაჭფუზი** (1911-2006) – დიდი ეგვიპტელი მწერალი, კლასიკოსი, ნობელის პრემიის ლაურეატი (1988), ოცზე მეტი რომანისა და უამრავი მოთხრობის ავტორი. მისი რომანი „ჩვენი უბნის შვილები“ Guardian-ის ბრიტანული ვერსიის მიერ მსოფლიოს ყველა დროის 100 საუკეთესო ნიგნს შორის არის შეტანილი (ბრიტანიკა)...

სანამ რომან **„გზის“** შესახებ ვისაუბრებდეთ, რადგან მამისაგან მოწყვეტისა და მისი ძებნის თემაზე ვაპირებთ საუბარს, მოკლედ შევეხებით პატარა ნოველას – **„მხოლოდ ნახევარი დღე“** (1989),

რომელიც, ვფიქრობთ, სწორედ ამ კუთხით არის საინტერესო.

ხსენებულ ნოველაში (სათაური – **مغادير** შეიძლება, ასეც გვეთარგმნა – „ერთი დღის ნახევარი“...) მწერლის მსოფლმხედველობა ერთგვარად ფორმულირებული სახით მოჩანს. შინაარსი მარტივია: მამას შვილი სკოლაში მიჰყავს. ვხედავთ, როგორ ეთხოვება ბავშვი მშობლიურ სახლს, როგორ გამოჰყურებს დედა სახლიდან მიმავალი მამა-შვილის პატარა „პროცესიას“, როგორ მიაბიჯებენ სამოთხისდარ ბალებს შორის მოქცეულ გზაზე მამა და შვილი და ბევრს ალბათ სამოთხიდან ადამიანის გამოძევების ბიბლიური მოტივი ახსენდება. ჰგავს ეს ეპიზოდი სამოთხიდან გამოძევების სურათს, მაგრამ შემდეგ, როცა მკითხველი გეზულობს, რომ სკოლაში, რომლისაც ძალიან ეშინია ბავშვს, სხვა მოზარდებიც ხვდებიან მას, ცხადი ხდება, რომ აქ უფრო ერთ კონკრეტულ დაბადებაზეა მინიშნება, – მწერალი თითქოს სულიერი წიაღებიდან ამ სამყაროში სულის შემობიჯებაზე გვესაუბრება, ამავდროულად იმ პირველსამშობლოსაკენაც მიგვიდის ფიქრი, რომელშიაც, ბიბლიის თანახმად, ცოდვით დაცემამდე ცხოვრობდნენ პირველი ადამიანები. იქმნება შთაბეჭდილება,

რომ სულის ინკარნაციის თეორიას თუ ბოლომდე არ ღებულობს, ხელაღებით არც უარყოფს ნაჯობ მაჰფუზი, ყოველ შემთხვევაში ეს ნოველა ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ, მწერლის მსოფლმხედველობის თანახმად, სულიერსა და ფიზიკურ სამყაროებს შორის მიმოიქცევა სული და პირველსამშობლოსაც უახლოვდება ხოლმე, სანამ ფიზიკურ ქვეყანაში განსხეულდებოდეს. ვკითხულობთ, თუ როგორ შემოდის ბავშვი სკოლაში და გვგონია, რომ სულის ინკარნაციაზე წერს ეგვიპტელი მწერალი. სკოლაში მოსული ბავშვი ჯერ ვერაფერს ხედავს, მერე კი ნელ-ნელა თვალს აჩვევს ახალ გარემოს, არჩევს სხვა ბავშვთა სახეებს, სულ უფრო და უფრო ნათლად ხედავს მათ. თითქოს ფიზიკურ სამყაროში შემოვიდაო სული, ნელ-ნელა ეჩვევა ახალ სამყაროს, ეჩვევა ამ ქვეყანას, უახლოვდება აქ მყოფთ, უმეგობრდება ზოგიერთს, უყვარდება ერთი, სძულდება მეორე და ასე იწყება ეს სიხარულითა და ნვალებით სავსე ცხოვრება, იწყება ბრძოლა. ცხოვრობენ ამ სამყაროში ადამიანები, სწავლობენ და თამაშობენ, ტკბებიან და იტანჯებიან, იბრძვიან, ამარცხებენ ერთი-მეორეს... მერე ჩაივლის ნახევარი დღე, წასვლის დრო ახლოვდება და თამაშითა და სკოლის ცხოვრებით გართულ ბავშვებს მაშინდა ახსენდებათ მშობლები, მაშინდა იწყებენ „სამოთხისებურ“ მშობლიურ სახლზე ფიქრს... და გადის ნოველის გმირი გარეთ და ვერ ხედავს მამას, რომელიც შეჰპირდა, რომ სკოლიდან გამოსულს დახვდებოდა. ერთ ხანშიშესულ კაცს ხვდება, რომელიც თითქოს ეცნობა სახეზე, სხვას კი ვერავის ცნობს. ყველაზე უცნაური ის არის, რომ გარემო, გზა, რომელიც წალკოტით იყო მოცული, სადღაც გამქრალა. უამრავი ხალხი ტრიალებს ირგვლივ, მანქანები თავანყვეტილები დაქრიან, სადღაც ხანძარია, სადღაც საცირკო წარმოდგენებს მართავენ... ვეღარ ცნობს ბავშვი გარემოს, არ იცის, რა ქნას, საით წავიდეს, ვერ გაუგია, რამ შეცვალა ნახევარ დღეში ყოველივე; ქუჩის მეორე მხარეს ცდილობს გადასვლას, უნდა, რომ მოძებნოს სახლისაკენ მიმავალი გზა, მაგრამ მანქანების ქროლვაში ვერ ახერხებს ქუჩის გადაკვეთას. ამ დროს ერთი ახალგაზრდა უახლოვდება და ეუბნება: „მე გადაგიყვანთ მეორე მხარეს, ჰაჯი<sup>1</sup>, მოგეხმარებით, მოხუცო“. ასე სრულდება ნოველა, ასე მთავრდება ეს პატარა ამბავი, რომლის ალეგორია ჩვენ ამგვარად გვესმის: რადგან მოთხრობის გმირს ფიზიკურ სამყაროში ყოფნის ჟამს აღარ აინტერესებდა მშობელი და სხვა სულიერი გზით არჩია სვლა, წარმავლობამ შთანთქა და ცხოვრების დასასრულს სხვა, უცხო წიაღთან მიიყვანა, უმამო სულიერ სამყაროს მიეახლა ფიზიკური და სულიერი სამყაროების გზაგასაყართან მყოფი სული. სწავლობდა სკოლაში, მეცნიერებთაც იყო დაკავებული, უყვარდა გოგონა, ჰყავდა მეგობარი, იბრძოდა, ცხოვრობდა, მაგრამ მშობელი მიავიწყდა, ისე გაეპარა დრო, რომ ვერც იგრძნო; უეცრად აღმოაჩინა, რომ გასულა ცხოვრება, თვალსა და ხელს შუა გაჰპარვია დრო და ახლა, როცა უმთავრეს მნიშვნელობას იძენს ის, თუ როგორ იცხოვრა, რომელ სულიერ წიაღებს ელტვოდა ქვეყნად ყოფნისას, აღმოჩნდა, რომ მამისაგან მოწყვეტილი სულიერების სამყაროსაკენ მიმავალ გზაზე უვლია მთელი ცხოვრება. ჯერ მთლიანად არ დაუტოვებია ეს ქვეყანა, ჯერაც ამ სამყაროშია სული, მაგრამ ეტყობა, თუ რომელი სულიერი წიაღებისაკენ უჭირავს გეზი, მამისაგან დაცლილ, უცხო და გამოცარიელებულ, თავისი უსასრულობით შემზარავ რაობად აღიქვამს იგი სამყაროს,

1 ჰაჯი – პილიგრიმი, სალოცავად მოსიარულე ყარიბი...

იმ მშობლიურობას ველარ გრძნობს მასში, რასაც ბავშვობაში ხედავდა და უეჭველია, რომ ამ ქვეყნიდან წასვლის შემდეგ უმამო სულიერ წიაღებში მოუწევს სიარული, დიდხანს გაუგრძელდება სულიერი გზა, მანამ იხეტიალებს შორეულ გზებზე, სანამ ოდესმე იმ სახლთან არ მივა, რომლიდანაც დედა გამოჰყურებდა ერთ დროს აქეთ მომავალს, მანამდე იქნებ ისევ სულიერსა და ფიზიკურ სამყაროებს შორის მოუხდეს მიმოქცევა. იქნებ მანამ მოუწიოს სულიერმა ხეტიალმა, სანამ წარმავალ ინტერესებს არ გაემიჯნება და არ მიატოვებს მათ ფიზიკურ ქვეყანაში ცხოვრების უამს. მხოლოდ მაშინ დაადგება მშობლიური სახლისაკენ მიმავალ სულიერ გზას, აღარ მოუწევს სახლისგან მოცილებულს სამყაროში უგზო-უკვლოდ ხეტიალი, განკითხვის დღის შემდეგ კი, თუ სულიერად ახლოს იქნება მშობელთან, საბოლოოდ დაუბრუნდება პირველ სამშობლოს.



ნაჯიბ (ნაგიბ) მაჰფუზი მრავალპლანიანი თხრობის დიდოსტატია. არსებობს აზრი, რომ ეს ნოველა მან მიუძღვნა მეგობარს, რომელიც ახალგაზრდობაში პოეტობას აპირებდა, მაგრამ პოლიტიკაში ჩართვის შემდეგ დრო ისე გაეპარა, რომ ვერც გაიგო, როგორ დაბერდა და სამოთხის მსგავსი სულიერი წიაღებიდან როგორ გადაინაცვლა კომმარულ სამყაროში. უდავოა: ამ ნოველაში მწერალი შემოქმედს მოუწოდებს, რომ პოლიტიკაში ჩართვით არ დაკარგოს დრო და მოწოდებას არ უღალატოს, არ მოწყდეს თავის სულიერ ედემს, მაგრამ უდავოა ისიც, რომ უფრო ღრმა და ფართო სათქმელიც აქვს მას და „სამოთხისებურ“ სამშობლოში დაბრუნებაზე წერისას ბიბლიურ

ისტორიასა და ღმერთთან ადამიანის დაბრუნებაზეც მიგვანიშნებს (საერთოდ, იმასაც შეგვახსენებს მწერალი, სიზმარივით სწრაფად რომ გადის ეს ცხოვრება და სხვა არაერთი სათქმელიც ისმის მისი ნოველიდან, რომელიც მრავალი აზრის დამტევეია და რამდენიმე, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული, ანალიზი არსებობს კიდევ მისი. – იხ: ინტერპრეტაციები).

როცა ამ ქვეყანას ნებსით თუ უნებლიეთ შორდება ადამიანი, როცა ამქვეყნიური ინტერესები ნაკლებადლა ითრევენ მას, მაშინ ფიზიკურ ქვეყანაში გატარებული ცხოვრება თავისი ავითა და კარგით ერთ მთლიანობად წარმოუჩნდება ხოლმე. სულიერად ასეთ მდგომარეობაში მყოფად წარმოგვიდგება რომან „გზის“ მთავარი პერსონაჟი – საბირ რაჰიმი იმ დროს, როცა სიკვდილმისჯილთა საკანში ზის და გაზეთებში კითხულობს, რასაც მის შესახებ წერენ. რომანის შინაარსი ასევე საკმაოდ მარტივია: საბირ რაჰიმი ალექსანდრიიდან კაიროში იმ მდიდარი მამის მოსაძებნად ჩადის, რომლის შესახებაც ამქვეყნიური აღსასრულის პირას მყოფმა დედამ მოუთხრო. ფუფუნებაში გაზრდილი და ახლა გაღარიბებული საბირი, რომელსაც გარშემო კრიმინალები და პროსტიტუციის სამყაროში მცხოვრები ადამიანები იმისი

სურვილით უტრიალებენ, რომ თავიანთ წრეში ჩაითრიონ, კაიროს ერთ-ერთ გაზეთში გამოქვეყნებული განცხადების საშუალებით დაეძებს მამას, თუმც არც არის მტკიცედ დარწმუნებული, რომ მართლა ჰყავს მამა, რომ მართლა არსებობს ასეთი კაცი – საიდ საიდ რაჰიმი და რომ ეს კაცი შვილად მიიღებს და უპატრონებს გაჭირვებაში ჩავარდნილს. საბირი გაიცნობს ორ ქალს: ქარიმას და ილჰამს. ქარიმა მიწიერ ვნებებს უღვიძებს მხოლოდ, ილჰამი კი ზეციურ ანგელოზს მოჰგავს, უმანკოებითა და სისუფთავით თითქოს ცათა სიღრმეებისკენ იზიდავს. ორ ცეცხლსშუა მოქცეული საბირი, რომელიც მუდამ ვნებებს იყო აყოლილი, ერთ მომენტში მაინც მხოლოდ მიწიერებით სავსე ქალისკენ იხრება. ეს ქალი საბირს შთააგონებს, რომ მისი მოხუცი და მდიდარი ქმარი მოკლას, რათა მერე ერთად განცხრომით იცხოვრონ. საბირიც კლავს მოხუცს. შემდეგ ეუბნებიან, რომ ქარიმამ და მისმა პირველმა ქმარმა ვერაგულად გამოიყენეს იგი, – მოაკვლევინეს კაცი, რათა მისი ქონება ეგდოთ ხელთ და ერთად ყოფნით დამტკბარიყვნენ. ეჭვებით გაგიჟებული საბირი კლავს ქარიმას, რის გამოც ჩამოხრჩობას უსჯიან. ციხეში მყოფ საბირს ადვოკატი ეუბნება, რომ თურმე მართლა არსებობს ასეთი კაცი – საიდ საიდ რაჰიმი, ზღაპრული სიმდიდრის მქონე ადამიანი, რომლის რეალური ადგილ-სამყოფელიც არავინ იცის, რადგან სულ მოგზაურობს, კაცი, რომელიც არ ბერდება და მარადიულ ახალგაზრდობას ინარჩუნებს; ადვოკატი იმასაც ეუბნება, რომ ამ კაცს სხვადასხვა ქვეყანაში უამრავი შვილი ჰყავს სხვადასხვა ქალისაგან გაჩენილი და რომ არ აინტერესებს და ბედის ანაბარა ჰყავს მიტოვებული ეს ქალებიცა და შვილებიც. საბირი მამის მოძებნაში დახმარებას სთხოვს ადვოკატს, მაგრამ მას ეს შეუძლებლად მიაჩნია და უარს ეუბნება. საბირს განსაცდელში არ ტოვებს ილჰამი, რომელსაც სჯერა, რომ მისი სატრფო ბუნებით მკვლელი არ არის და ცდილობს, გადაარჩინოს იგი. ადვოკატს საბირისთვის სწორედ ილჰამი ქირაობს.

სანამ მამის შესახებ შეიტყობდეს, სიკვდილმისჯილთა საკანში მყოფი საბირი გაზეთებში კითხულობს, რომ სოციოლოგი სოციალურ უსამართლობაში ეძიებს უბედურების მიზეზს, ფსიქოლოგი ყველაფერს არასწორ აღზრდას აბრალებს, რელიგიური მოძღვარი კი ამბობს, რომ საბირს რწმენა არ ჰქონდა ღვთისა, რომ ამქვეყნიური მამა კი არა, ღმერთი უნდა ეძებნა და მაშინ ამქვეყნადაც და საიქიოშიც ეღირსებოდა სიკეთე. სხვა მიზეზებზეც წერენ გაზეთებში. კითხულობს ამ მოსაზრებებს საბირი და ბოლოს იმედგაცრუებული ამბობს: „არავინ იცის, იყო თუ არა ქარიმა საბირის ერთგული, ანდა არსებობდა თუ არა სინამდვილეში საიდ საიდ რაჰიმი“. საკნის ეპიზოდით ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს უკვე დამთავრებულა საბირის ცხოვრება, თითქოს გარდაცვლილის სული იმ ქვეყნიდან გაჰყურებს უკვე განვლილ ცხოვრებისეულ გზას. აქ ძალზე კარგად მოჩანს მწერლის დიდოსტატობა. ავტორი სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური თუ თეოლოგიური ასპექტებიდან თავის პერსონაჟებს ათქმევინებს იმას, რასაც, ჩანს, იცის, რომ შემდეგ იტყვიან ანალიტიკოსები, ანუ, ფაქტიურად, ირიბად, არაპირდაპირ მეცნიერების სხვადასხვა დარგის პოზიციებიდან თვითონვე წარმოგვიდგენს რომანის ანალიზს, რითაც მკვლევარებს, ფაქტიურად, ეუბნება: „არ იქნება საინტერესო მხოლოდ სოციოლოგიური ნააზრევი, მხოლოდ ფსიქოანალიტიკა და თეოლოგიური

ნიალსვლები, სჯობს, ძირითადად იმაზე იფიქროთ, არის თუ არა საიდ საიდ რაჰიმი ის ადამიანი, ვინც მამობას გაუწევს საბირს, არსებობს კი იგი საერთოდ, თუ ფანტაზიის ნაყოფია მხოლოდ? იყო თუ არა ქარიმა საბირის ერთგული?!“.

ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიისა თუ სხვა კუთხით, მართლაც, არაერთი აზრია გამოთქმული ამ რომანის შესახებ: აღნიშნავენ, რომ ნაჯიბ მაჰფუზი ღრმად მონმუნეა, რაც მის სხვა ტექსტებშიც ჩანს, რომ რომანში ღმერთის ძიებაა და საიდ საიდ რაჰიმისა და საბირის სახეებში ღმერთისა და ადამიანის ურთიერთმიმართებაზეა მინიშნება, რომ მწერალი უპირისპირდება ეგზისტენციალიზმის იმ თეზას, რომლის თანახმად, ღმერთმა შექმნა ადამიანი და მერე ბედის ანაბარა მიატოვა იგი (მუჰამედ ფარიდ ალი). ხსენებული მკვლევარი აღნიშნავს, რომ, ფიოდორ დოსტოვესკის მსგავსად, არც ნაჯიბ მაჰფუზი კარგავს ადამიანის მიმართ რწმენას, მაინც სჯერა, რომ გადარჩება იგი; დოსტოვესკის „დანაშაული და სასჯელის“ კონტექსტში განიხილავენ მაჰფუზის „გზას“ იაჰია ჰაკი, ვ. ნ. კირპიჩენკო (ფარიდ ალი 1995 ...).

საბირის მამას, როგორც ზემოთ ითქვა, საიდ საიდ რაჰიმი ჰქვია. „საიდ“ ქართულად ბატონს ნიშნავს, „რაჰიმი“ ალაჰის ეპითეტია და მისი მნიშვნელობაა მოწყალე, შემწყნარებელი, ანუ საიდ საიდ რაჰიმი დაახლოებით იგივეა, რაც მოწყალე, შემწყნარებელი ბატონ-ბატონი და, უეჭველია, რომ საბირის მამა მართლაც ღმერთის ალუზიად არის წარმოდგენილი; სრულიად გამორიცხულია, თავისი პერსონაჟისთვის ასეთი სახელი შემთხვევით ეწოდებინა ნაჯიბ მაჰფუზს, – მას, ვინც სახელთა სიმბოლიკას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვინც კარგად იცის, როგორც აღიქმება ეს სიტყვა მუსულმანურ სამყაროში. ჩვენ ვიზიარებთ შეხედულებას, რომლის თანახმად, **რომანი, მართლაც, ღმერთის ძიებას ეხება, ამასთან, საჭიროდ მიგვაჩნია დაზუსტება, თუ კონკრეტულად როგორ ხდება ამ ძიების წარმოჩენა.**

ფიქრობთ, რომანის თანახმად, ღმერთს რომ მიეახლონ, ადამიანებმა ჯერ ერთმანეთი უნდა იპოვონ, სულიერად უნდა დაუახლოვდნენ ერთი-მეორეს. რომანში ნაჩვენებია, თუ როგორ სინანულში ვარდება ილჰამის მამა, როცა შეიტყობს, თუ რამხელა კეთილშობილება გამოამჟღავნა ილჰამმა მაშინ, როცა უბედურებაში არ მიატოვა საბირი და როგორ დაიწყო ამ კაცმა ზრუნვა შვილზე მას შემდეგ, რაც ცოლთან ერთად ისიც დიდი ხნის მიტოვებული ჰყავდა; ილჰამი ყოველთვის იყო სულიერად სუფთა და ამაღლებული ქალი და ამ კეთილშობილების გამოვლენის შემდეგ კი უფრო ამაღლდა, რამაც მამა-შვილი ერთმანეთთან დააბრუნა. გაადამიანურდნენ ისინი, რაც იმას ნიშნავს, რომ ღმერთსაც დაუახლოვდნენ.

საბირს მამის მოძებნა ადრე მხოლოდ იმიტომ სურდა, რათა მატერიალური გაჭირვებიდან გამოეყვანა ამ კაცს, შემდეგ კი, როცა სიკვდილმისჯილთა საკანში ზის, ვხედავთ, რომ მხოლოდ მატერიალური ძნელებდობიდან გამოსავლის გზას კი აღარ ეძიებს იგი, არამედ ადამიანურად ენატრება მამა, უნდა, რომ ნამდვილი მამაშვილური, ოჯახური ურთიერთობა დაამყარონ ერთმანეთთან და ზარავს იმისი დაჯერება, რომ ერთი უგრძობელი ადამიანია მამამისი, – ისეთი, რომელიც იმგვარად აჩენს შვილებს, რომ არც კითხულობს, ვინ არიან და რა ბედი ელით მათ. და ეს მაშინ, როცა საბირი ჯერ კიდევ ციხეში მოხვედრამდე უფრო და უფრო მეტი სიყვარულით უცქერს იმ ფოტოს, რომელზედაც დედა და მამა არიან გამოსახულნი, თავის ოჯახად

ალიქვამს ამ ადამიანებს, მამად იხსენიებს საიდ საიდ რაჰიმის; ადვოკატთან საუბარში ნელ-ნელა ცხადი ხდება, რომ საიდ საიდ რაჰიმი სრულიად უგრძობი არაკაცი ნამდვილად არ არის და საბირი ადამიანურ თვისებებს ხედავს მასში: რაჰიმის უყვარს მამამისის მოხუცი, ბრმა მეგობარი და ცდილობს, გაამხნევოს, ახალგაზრდული განწყობილება შეუნარჩუნოს, მარტო არ დატოვოს იგი... საკანში მყოფი საბირი სულ უფრო ადამიანური სახით ხედავს საიდ საიდ რაჰიმის, თანდათან ნამდვილ მამას ხედავს მასში და ეს კი იმის ნიშანია, რომ საბირში სრულყოფილი ადამიანი იღვიძებს და ჩნდება იმედი, რომ რაჰიმიშიც გამოაღვიძებს იგი ადამიანს და ორივენი დაუბრუნდებიან ღმერთს.

საბირს ადამიანის მიმართ რწმენის დაკარგვის ეშინია, ზარავს იმისი გაფიქრება, რომ მხოლოდ მატერიალური ინტერესებისათვის იყენებდა ქარიმა, ძალიან უნდა, რომ მოლაღატე არ გამოდგეს ქალი. იქნებ ვერც იაზრებს, რომ, თუ მის უდანაშაულობაში დარწმუნდა, შეუდარებლად უფრო დატანჯავს ჩადენილი ცოდვის შეგნება, ჩანს, ურჩევნია, დაიჯეროს, რომ შეცდა და საშინლად დაიტანჯოს ცოდვის შეგრძნებით, ვიდრე დარწმუნდეს, რომ ცხოველი იყო ქარიმა და მხოლოდ ქმრის მოსაცილებელ იარაღად იყენებდა მას. „ქარიმა“ ქართულად „კეთილშობილ ქალს“, „ქალბატონს“ ნიშნავს. ქარიმას ბავშვობისდროინდელი ოცნება იყო, კეთილშობილ ქალად დამდგარიყო; საკანში მყოფ საბირსაც, როცა იმ მხეცური რისხვისაგან გონს მოდის, რამაც მკვლელობა ჩაადენინა, უნდა, რომ რაიმე ადამიანური დაინახოს მასში.

პერსონაჟთა სიმბოლური დატვირთვის მქონე სახელებზე დამატებით დავძენთ, რომ საბირი ქართულად „მომთმენს“ ნიშნავს (მომთმინება და სიმშვიდეა საბირის მონოდება, რაც ძალიან უჭირს... მამამისი თუ „ბატონთ ბატონი მონყალე“, თვითონ „მშვიდი და მომთმენი მონყალე“ უნდა იყოს), „ილჰამ“ ითარგმნება როგორც „ღვთაებრივი შთაგონება“<sup>1</sup>.

აქ გამოკვეთილად უნდა ითქვას შემდეგი: რომანი, ზემოთ განხილული ნოველისგან განსხვავებით, ალევორია არ არის; საიდ საიდ რაჰიმი ღმერთის ალევორია კი არა, სრულიად ცოცხალი, თავისთავადი სახის მქონე პერსონაჟია, ჩვეულებრივი გმირია რომანისა, ოღონდ მასში ღმერთზე რემინისცენცია, ალუზია უნდა დავინახოთ. საიდ საიდ რაჰიმის სახეში ღმერთზე ალუზია არის მოსააზრებელი, ხოლო საბირში, ზოგადად, ადამიანის სახე უნდა განვჭვრიტოთ. როცა ყოველივე ეს ნათლად გვექნება გააზრებული, მაშინ მწერლის სათქმელიც უფრო ადვილად მოვა ჩვენამდე: ავტორი გვეუბნება, რომ წარმავლობაში არ უნდა ჩავიკარგოთ, **ქეშმარიტი ფასეულობები არ უნდა დავკარგოთ, თუ დავკარგეთ, უნდა დავიბრუნოთ**, სანამ ამქვეყნად ვცხოვრობთ, სანამ ამქვეყნიურ „სკოლაში“ ვსწავლობთ; **ადამიანური სახე უნდა შევინარჩუნოთ, ალვიდგინოთ; მამასა და შვილს მამაშვილური, ადამიანური, ოჯახური, დამოკიდებულება უნდა ჰქონდეთ ერთმანეთთან და მაშინ იქნებიან ისინი ღმერთთან**. ეს ცხოვრება კოსმოსის ნაწილია, მაკროკოსმოსია, ამ ქვეყანაზე მამაშვილის ურთიერთობა ღმერთისა და ადამიანის ურთიერთობას უნდა ჰგავდეს, თუ

<sup>1</sup> ამ და სხვა პერსონაჟთა სახელების, აგრეთვე სიმბოლიზებული დატვირთვის მქონე ტიპონიმების შესახებ იხ.: ფარიდ ალი 1995: 18; რომანის თარგმანზე დართული ჩვენი ბოლოსიტყვაობა: მაჰფუზი 2017: 80, 218-219.



ამქვეყნიურ მამა-შვილს ადამიანური, ჩვეულებრივად მამაშვილური ურთიერთობა ექნება, მაშინ ისინი მთელი სამყაროს ჰარმონიულ ნაწილად შეიქნებიან და მათთან ღმერთი დაივანებს; მაშინ აგრძნობინებს და გააგებინებს ღმერთი ადამიანს თავის არსებობას, მაშინ იქნება მასთან, როცა ეს უკანასკნელი ადამიანის სახეს აღიდგენს<sup>1</sup>.

როგორც ზემოთ ითქვა, როცა ამ ქვეყანას ნებსით თუ უნებლიეთ შორდება ადამიანი, ბევრი რამ ფასს კარგავს მისთვის, ითქვა ისიც, რომ საკნის ეპიზოდით ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის ავტორი, „თითქოს უკვე დამთავრებულა საბირის ცხოვრება, თითქოს გარდაცვლილის სული იმ ქვეყნიდან გაჰყურებს განვლილ ცხოვრებისეულ გზას“. თითქოს სულიერ სამყაროს არის სული მიახლოებული და წუთისოფელი, ფი-ზიკური ცხოვრება კი იქით რჩება. ამ სულიერი პოზიციებიდან, ამ სამყაროდან „საიქიოს“ ემსგავსება წუთისოფელი, იმ სიზმარს მიმსგავსებულ სფეროდ წარმოდგება იგი, რომელიც უკვე ძალზე შორს არის და რომლიდანაც ამჟამად მხოლოდ ის მოჩანს, რაც ფასეული და არსებითი იყო ფიზიკურ ცხოვრებაში. ერთ მთლიანობაში წარმოდგება განვლილი ცხოვრება, ერთ სურათად მოჩანს, ერთი სახელი შეიძლება ეწოდოს მას. ადამიანის ცხოვრებას, შესაძლოა, შვილების სიყვარული დაერქვას, ზოგი მოყვასის გულწრფელ სიყვარულს ეწირება, ზოგის ცხოვრება სიტყვისა თუ ხელოვნების მსახურებაა... ამ სულიერ ზღვარზე, ამ „საკანში“ ადამიანი ვერც საკუთარ თავს და ვერც სხვას ვერ მოატყუებს, რადგან სიყალბეს ძალი ეკარგება, აქ გაკეთებული საქმეები ნამდვილი ღირებულებებით წარმოდგება, ყველაფერს თავისი გამოკვეთილი სახელი ერქმევა, იმას, რასაც სიყვარული არ ჰქვია, აქ სიყვარულს ვეღარ დაარქმევ. ზოგის ცხოვრება ერთ დიდ უფერულეზად, დიდ უსახურობად მოჩანს ხოლმე ამ ზღვარიდან და ეს კი საშინელებაა... საბირი, რომელიც სანახევროდ გაცილებულია ფიზიკურ ყოფას, რომელიც ფიზიკური და სულიერი სფეროების გზაგასაყართან იმყოფება, გაჰყურებს განვლილ ცხოვრებას და რა შეიძლება დაერქვას ამ დროს აქედან, სულიერი სფეროდან, ხილულ და დიდწილად უკვე ჩავლილ ცხოვრებას, იქნებ – „ბოლოს მაინც დავინახე მამა“, ან – რაიმე მსგავსი; ნოველისაგან განსხვავებით, „გზის“ პერსონაჟი უფრო ახლოს არის მამისეულ სახლთან, რომელიც, როგორც ყველას, მასაც აქვს და რომელშიც ასევე ელიან.

საბირმა მამისაკენ მიმავალი გზა დაინახა; ცხოვრებას, რომელსაც საკნიდან უყურებს, არამშობლიურ სიცარიელეს ვეღარ დავარქმევთ. საკნიდან, ანუ ფიზიკურსა და სულიერ სამყაროებს შორის მდებარე საზღვრიდან, გაჰყურებს იგი განვლილ ცხოვრებას და არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ამ დროს თავად ავტორი იმზირება იმ საზღვრიდან, სულიერი სამყაროსაკენ სინამდვილეში თავად ავტორია გადახრილი და იგი გვიხატავს იქიდან საბირის ცხოვრებას. ცხადია, საკუთარ ცხოვრებასაც ამ საზღვრიდან შეხედავდა ნაჯიბ მაჰფუზი. ცხოვრების მეორე პერიოდში მოკლედ წერა რომ დაიწყო, გარდა იმისა, რომ, ჩანს, სწაღდა, ბევრის თქმა მოესწრო, სანამ ამქვეყნად იყო, იქნებ ერთ-ერთი მიზეზი ისიც იყო, რომ თავისი და სხვისი ცხოვრების მთლიანობაში განჭვრეტას დაეჩვია, რაც მის წერის სტილზეც აისახა. ასეთ ხედვას მხოლოდ სხეულებრივ სიბერეში როდი ეჩვევა ზოგი ადამიანი, – ახალგაზრდისათვისაც არის ხოლმე დამახასიათებელი, თუ ამაღლებული სულის პატრონია იგი.

1 ვრცლად ამ საკითხებზე იხ. – მაჰფუზი 2017: ბოლოსიტყვაობა.

წერის პროცესში ყველა მწერალი რომელიღაც პოზიციაზე დგას: ზოგი ფიზიკურ სამყაროშია ჩაფლული და იქიდან უყურებს ცხოვრებას, ზოგნი მეტ-ნაკლებად განრიდებულნი არიან ამ სამყაროს და ასე გვიამბობენ ამა თუ იმ მოვლენაზე, ერთი თუ კეთილ ანგელოზთა საუფლოშია დამკვიდრებული, მეორე ეჭვებისა და დემონების სფეროებიდან აკვირდება და ამ სფეროების მკვიდრ სულთა ენით გვესაუბრება, ზოგი ამა თუ იმ სოციალურ ენით მეტყველებს, ერთი-ორი, ცათა სიმაღლეებში დამკვიდრებული, ღმერთსა და ადამიანს შორის სიტყვათა გამტარი ხდება... განსხვავებულ პოზიციებზე დგანან მწერლები და ამისდა მიხედვით სხვადასხვაგვარი გამოდის მათი ქმნილებები, სხვადასხვა სიტყვა იხმარება მათ ტექსტებში... ნაჯიბ მაჰფუზი თითქოს იმ ანგელოზთა საუფლოდან გვიამბობს ამბავს, რომელშიც ეს ანგელოზები ტკივილს ლებულობენ, როცა ადამიანთა ცოდვებს ხედავენ და ხარობენ, როცა გონებაზე მოგებულთ უყურებენ მათ და ამითაც არის მწერალი დიდი...

ნაწარმოების ანალიზისას, მწერლის სულიერი ადგილ-სამყოფელის განჭვრეტის გარდა, ცხადია, ასე ვთქვათ, „ლაბორატორიულ სამუშაომდე დამგება“ და თხრობის სპეციფიკის კვლევაც არის საჭირო, – ზოგჯერ საჭიროა დავაზუსტოთ, თავისი მოთხრობის რომელი ეპიზოდის პოზიციებიდან აგვიწერს ამა თუ იმ მოვლენას პროზაიკოსი, ტექსტის რომელ ეპიზოდთან მიმართებაში უნდა ვიკითხოთ ესა თუ ის ადგილი. ნაჯიბ მაჰფუზის წიგნი ძალიან სევდიანი ეპიზოდით იწყება: საბირის დედას კრძალავენ და ამ დროს, გარდა იმისა, რომ გმირი იტანჯება დედის დაკარგვის გამო, იგი საშინელ სიძულვილს გრძნობს იმ ხალხის მიმართ, გარს რომ ახვევია. ესენი არიან სუტენიორები, მეძავეები, – ის ადამიანები, რომლებიც დედამისთან ერთად მუშაობდნენ და ახლა უნდათ, რომ საბირიც ჩაითრიონ ამ საქმეში. სიძულვილით ფიქრობს საბირი მათზეც და ფარისეველ „სასულიერო პირებზეც“, რომლებიც წესს უგებენ დედას და რომელთაც ამ დროს, ფულის გარდა, არაფერი აინტერესებთ. ეზიზდება ეს ადამიანები, მალე ისტუმრებს სასაფლაოდან, მიდის შინისკენ, მიუყვება დანიელ წინასწარმეტყველის ქუჩას, რომელზეც მისი სახლი მდებარეობს; მოყვანილ ეპიზოდში აღწერილია, თუ როგორ ზის იგი თავის ღარიბულ ოთახში და იხსენებს წინა დღეს, როცა დედა საავადმყოფოდან შინ მოიყვანა, როცა დედამ მამის შესახებ აცნობა და დაუბარა, რომ მოეძებნა იგი, რათა მისი სიკვდილის შემდეგ საბირს იმ ბინიერი დაწესებულებისათვის დაეღწია თავი, რომელშიც თვითონ უწევდა მუშაობა და რომლისგანაც სულ ცდილობდა, განერიდებინა შვილი; დედა იმედოვნებს, რომ ყმანვილს სიმდიდრეს თუ არა, სულიერ სიკეთეს, სიმაღლეს მაინც მისცემს მამა. იხსენებს საბირი დაკრძალვის მომენტებს, – იმას, როგორ მოდიოდა დაკრძალვის შემდეგ სახლისაკენ და მკითხველი უნდა მიხვდეს, რომ ყველაფერი, რაც აქამდე აღწერა მწერალმა, ამ ოთახიდან ყოფილა დანახული. ცხოვრება ამ ოთახიდანაც ერთ მთლიანობად წარმოუდგება საბირს, მაგრამ, საკნისაგან განსხვავებით, ამ დროს ჯერ სულიერი სფეროს ზღვარზე არ იმყოფება, ჯერ აქ არის, ამ ქვეყანაშია, აქედან, ფიზიკური სამყაროდან, გაჰყურებს განვლილ ცხოვრებას და მამის პოვნაზე იწყებს ფიქრს, დიდად არ სჯერა, რომ სადმე ნახავს მას, მაგრამ სასონარკვეთილებას მიახლოებული ამითლა იიმედებს თავს. ფიზიკური სამყაროდან, თავისი ღარიბული ოთახიდან, საიდანაც დანიელ წინასწარმეტყველისა და საად ზალლულის სახელობის ქუჩებს

გაჰყურებს საბირი, სულიერი სფეროდან ჯერ კიდევ არ აღიქვამს თავის ცხოვრებას, მაგრამ ასეთ დროსაც მთავარი ფაქტები წარმოდგება თვალწინ, ან რომელიმე ცალკეული მომენტი ახსენდება, რომლებიც მისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ავტორი საბირის თვალით უყურებს სამყაროს, მისი ენით გვესაუბრება და ვხედავთ, რომ მხოლოდ ცალკეული მომენტები ახდენენ მასზე ზემოქმედებას და ყველაფერი ძალიან სწრაფ ტემპში იცვლება მისთვის. მკითხველისათვის სანიმუშოდ მოვიყვანთ ერთ ციტატას, რომელშიც აღწერილია, თუ როგორ მობეზრდება საბირს კაიროს სასტუმროში ჯდომა და იმისი ლოდინი, როდის დაურეკავს ვინმე გაზეთში გამოქვეყნებული განცხადების საპასუხოდ და მამამისის შესახებ რაიმეს აცნობებს, როგორ სიძულვილს გრძნობს ქარიმას ქმრის მიმართ, „ხალილ ბიძია“ რომ უძახიან და როგორ გაიქცევა სასტუმროდან გაზეთის რედაქციაში ილჰამთან და მის თანამშრომელ იჰსან ტანტავისთან შესახვედრად:

„საბირმა თვალებით ლამის ზურგში გაბურღა ეს ხალილ ბიძია, ზიზლითა და სიძულვილით გაადევნა მზერა, როცა თავისი ბინიდან გამოსული კიბეზე ეშვებოდა იგი და რადგან იმაზე ფიქრმაც კი შეზარა, რომ ახლა ისეც ტელეფონთან უნდა დამჯდარიყო და ლოდინი დაეწყო, უეცრად სასტუმროდან გარეთ გავარდა, შეჰკლიმა მზეს, სუფთა და ნათელი ციდან გამოგზავნილი გრილი და სასიამოვნო სხივებით რომ ესიყვარულებოდა, მოუნდა და ქუჩებში ერთხანს უმიზნოდ იხეტიალა, წამით ისიც კი ინანა, რომ კაიროს მშვიდად დასათვალისწინებლად ნებისყოფა არ ჰყოფნიდა, მერე კი გაახსენდა, რომ ხვალ განცხადების გამოქვეყნების ბოლო დღე იყო და ამიტომ რედაქციისკენ წავიდა. სიმართლე რომ ითქვას, ილჰამთან თავიდან შეხვედრის საბაბს ეძებდა და სწორედ ამიტომ გაემართა იქით. მივიდა თუ არა, სწრაფად მიესალმა გოგონას და მისსა და იჰსან ტანტავის მაგიდებს შორის მდგარ სკამზე ჩამოჯდა. იჰსან ტანტავი კლიენტს ესაუბრებოდა, ჯერ არ ეცალა და ამიტომ ილჰამმა მანქანაზე ბეჭდვას თავი დაანება და ჰკითხა: არაფერია ახალი?“ (მაჰფუზი 2017: 69).

მთელი რომანი ასეთი ექსპრესიით არის დაწერილი, ასე იხატება სურათები, საბირის ფიქრები, რომლებიც თხრობისას ერთ ნაკადად წარმოდგება ხოლმე. ზოგჯერ აღიდებულ ტალღებად მოედინება და მოჩქეფს ამ ფიქრთა მდინარე, ხან შედარებით დამდორებულია, მთლიანობაში კი თითქმის ყველგან ექსპრესიულია ტექსტი და უწყვეტობაზეა დამყარებული.

ზოგჯერ ისეც ხდება, რომ ერთ მთლიანობად შეკრული სურათები მხოლოდ დანიელ წინასწარმეტყველის ქუჩაზე მდებარე ბინაში და ციხის სენაკში კი არა, სიზმარშიც ესახება საბირს, ოღონდ ეს სურათები ძალიან არეული და დაულაგებელია, – ალექსანდრიის სასტუმროში ხილულ სიზმარში ერთმანეთში ირევიან „სიზმრის პერსონაჟები“: მამის სახე ქარიმასას ერწყმის, მკითხველს ვეღარ გაუგია, მამას მიმართავს საბირი თუ ქარიმას, რომელს სთხოვს, რომ მარტო არ დატოვოს, მერე კი ხვდება, რომ ამ სიზმარში ერთი ფიქრი ინვევს მთელ ხილვას, – ეს არის მარტოობის შიში, რომელიც მსჭვალავს მთელ სიზმარს და ამიტომაც, რომ საბირი ხან მამას მიმართავს, ხან ქარიმას და მისი მთავარი სათქმელი კი ასეთი სახით შეიძლება ფორმულირდეს: „ნუ დამტოვებთ მარტო!“ საბირი შეუძრავს შიშს, რომ მარტო დარჩება ამქვეყნად და არ ეცოდინება, ვის მიადგეს საშველად, თითქოს გაშეშებული

ლა ელდისგან და ვერ გაუგია, რამდენ ხანს გრძელდება გარესამყაროში მოვლენები და, საერთოდ, გრძელდება, თუ ერთი არეული ხილვა აქვს. ერთ მთლიანობად მისდინან შემადრწუნებელი ფიქრები სიზმრად და ასე, მთლიანობაში, წარმოესახება ხოლმე ცხოვრება მაშინ, როცა გარდასულს გადახედავს, ან როცა ფიზიკური და სულიერი სამყაროების ზღვართან დგას.

დავუბრუნდეთ რომანის იდეაზე საუბარს: როგორც ითქვა, ვიზიარებთ შეხედულებას, რომ მისი ერთ-ერთი მთავარი იდეა მართლაც ღმერთის ძიებაა და, ჩვენი აზრით, **ნაჯიბ მაჰფუზი გვეუბნება, რომ ადამიანებმა ერთმანეთი უნდა იპოვონ, თუ სურთ, რომ ღმერთი აღმოაჩინონ, საჭიროა ირწმუნონ ერთმანეთის და კარგი მხარე ეძებონ ერთი-მეორეში, რაც მეტ-ნაკლებად, ყველა ადამიანში არსებობს და მაშინ არ დარჩებიან მარტოსულებად**, არ გაუცხოვდება მათთვის სამყარო, ცარიელ და შემზარავ რეალობად არ მოეჩვენებათ უსაზღვრო სივრცე, არ გაუუცხოვდებათ იგი და, როცა ერთ დღეს აღმოაჩენენ, რომ დრო გასულა, როცა მიხვდებიან, რომ აღსასრულის პირას არიან და განვლილი ცხოვრება ერთ სურათად დაუდგებათ თვალწინ, მაშინ გააცნობიერებენ, რომ ფასეული მხოლოდ ის არის, რაც იმ ცხოვრებაში ადამიანურ ურთიერთობებთან, მშობლიურ სახლთან, ე. ი. იმ ყველაფერთან იყო დაკავშირებული, რაც მარადიულია, ჭეშმარიტია. აღარ არის საჭირო იმ შეკითხვის ყალბად გამეორება, თუ „რა არის ჭეშმარიტება“, – ათასწლეულთა განმავლობაში ადამიანმა ის მაინც გაიგო, როგორ უნდა იცხოვროს, რომ ადამიანის სახე არ დაკარგოს, რა არის ჭეშმარიტი ფასეულობები. ამ ფასეულობების დაცვისკენ მოუწოდებს მწერალი ადამიანებს, რათა სამყაროში მარტონი არ აღმოჩნდნენ ისინი და არ მოხდეს ისე, რომ ერთ დღეს, როცა ფიზიკური და სულიერი წიაღების ზღვარს მიადგებიან, უცხო სულიერი სამყაროს პირისპირ აღმოჩნდნენ. თუ გინდათ, რომ უმამო სულიერ წიაღში არ მოხვდეთ, არ დაივიწყოთ და, თუ დაგავიწყდათ, გაიხსენეთ და იპოვეთ ღმერთი, და იცოდეთ, რომ მხოლოდ ერთმანეთის პოვნით მიხვალთ მასთან, – ესაა, ჩვენი აზრით, ნაჯიბ მაჰფუზის ერთ-ერთი მთავარი სათქმელი ამ რომანში.

დაბოლოს: ნაჯიბ მაჰფუზმა თავის რომანში ღმერთის აღუზიად ამქვეყნიური მამა წარმოსახა, წარმოდგენილ ნოველაში კი, როგორც ვნახეთ, ღმერთის ალეგორიად უნდა იყოს გამოყენებული მამის სახე. ამგვარი მხატვრული ხერხები უჩვეულოა მუსლიმი მწერლებისთვის და ნაჯიბ მაჰფუზისაგან ძალიან გამბედავ საქციელად მოჩანს მათი გამოყენება. ამ ხერხის საშუალებით, – ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაზე აღუზიით, ფაქტიურად, ქრისტიანულ სამყაროსთან ავლენს სიახლოვეს იგი. ისლამში მიჩნეულია, რომ მამად ღმერთის მოხსენიება არ შეიძლება, ისლამის თანახმად, ნამდვილი ღვთისმოსავი მონაა ღვთისა (აბდ ალ-ლაჰი) და არა – შვილი მისი. რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟი, მათხოვარი, ქუჩაში ღვთის სიტყვას ქადაგებს და მაჰმადიანებსაც, იუდეველთაც და ქრისტიანებსაც ერთდროულად მოუწოდებს ღვთისკენ. ნაჯიბ მაჰფუზი ადრიდანვე ლიბერალის სახელით იყო ცნობილი, რაც მაშინ გაახსენდათ, როცა სალმან რუშდის მიმართ სოლიდარობა გამოიჩინა (ჰალენგრინი). 1994 წელს ისლამისტიმა ფუნდამენტალისტიმა დანით დაჭრა ნაჯიბ მაჰფუზი, რის გამოც, ჯანმრთელობაშერყეული, დიდი ხნით ჩამოშორდა ლიტერატურულ მოღვაწეობას. ლიბერალობას და გლობალისტობას იმ გაგებით, რაც რელიგიათა და კულ-

ტურათა ხელოვნურ შერწყმას გულისხმობს, მას ვერ დავაბრალებთ<sup>1</sup>. ნაჯიბ მაჰფუზი ჩვენ იმ ღრმად მოაზროვნე ადამიანად გვესახება, რომელიც, საკუთარის გარდა, სხვა რელიგიებშიც ეძიებს ჭეშმარიტებას და ცდილობს, თავისი წიგნებით ღმერთისკენ სვლაში ისე დაეხმაროს სხვადასხვა რელიგიის აღმსარებლებს, რომ სწორედ თავიანთი რელიგიებიდან გამომდინარეებმა გაამართლონ ეს სვლა. ღმერთი ერთია და თუ ნამდვილი ქრისტიანი თავს ღვთის შვილად იგრძნობს, მაჰმადიანი „აბდ ალ-ლაჰად“ აღიქვამს თავს და ორივე ბედნიერი იქნება. ან იქნებ ისეც მოხდეს, რომ ზოგი მაჰმადიანი ღვთის შვილად შეიქმნას და ზოგი კი, ვისაც დიდი ქრისტიანი ეგონა თავი, ღვთის მონობას ეღირსოს მხოლოდ. სიყვარული მისაღებია ყველასთვის, მას ღმერთთან მიჰყავს ადამიანი. ალბათ ეს არის ნაჯიბ მაჰფუზის სათქმელი, ალბათ დაახლოებით ასე უნდა წარმოვიდგინოთ მისი ლიბერალობა.<sup>2</sup>

ნაჯიბ მაჰფუზის რომან „გზის“ მთავარი თემა ღმერთთან ადამიანის დაბრუნებაა, რაც ყველა რელიგიის აღმსარებელთათვის თანაბრად არის მისაღები.

### დამონეზანი:

**ალ-ჰაქიმი 2017:** ალ-ჰაქიმი თ. *სულის დაბრუნება* (რომანი, თარგმანი არაბულიდან). 2017 (ხელნაწერი).

**ბრიტანიკა:** Naguib Mahfouz, *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Naguib-Mahfouz>

**გარდავაძე 2016:** გარდავაძე დ. „წარსული – აწმყოსა და მომავლის ნაწილი, ზღვარზე მყოფი ხმა (თავფიკ ალ-ჰაქიმის რომანის „ჩიტი აღმოსავლეთიდან“ მიხედვით)“. კრებული: *ჰუმანიტარული კვლევები. წელიწდეული. V*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2016.

**ელ-ენანი 1988:** El-Enany, R. Religion in the Novels of Naguib Mahfouz, *British Society of Middle Eastern Studies, Bulletin, Volume 15, Issue 1-2*, 1988.

**ინტერპრეტაციები:** Analysis of Half a Day.

<http://www.bookrags.com/studyguide-halfaday/style.html#gsc.tab=0>

<https://www.bartleby.com/essay/Critical-Analysis-of-Half-a-Day-by-P3C2W74KVC>

<http://benglishliteratureguide.blogspot.com/2013/02/ten-half-day-by-naguib-mahfouz.html>

**მაჰფუზი 1988:** نجيب محفوظ، الطريق، دار مصر للطباعة، ١٩٨٨

**მაჰფუზი 2017:** მაჰფუზი, ნ. გ ზა (რომანი, თარგმანი არაბულიდან). მთარგმნელის ბოლოსიტყვაობა – „თითქმის უაზრაცებო რომანი ანუ ერთი ამოსუნთქვით განვლილი გზა“, 2017 (ხელნაწერი).

1 სტოკჰოლმის უნივერსიტეტის პროფ. ანდერს ჰალენგრენი ნაჯიბ მაჰფუზს იმ ჩვეულებრივ მუსლიმად იხსენიებს, რომელიც უბრალოდ მორალისტობის გამო გახდა ვალდებული, სოლიდარობა გამოეცხადებინა რუმდისთვის, იხ. – ჰალენგრენი 2003; კაიროს უნივერსიტეტის პროფ. რაშიდ ელ-ენანის აღნიშვნით, რელიგია და მორალი მისთვის ერთი მედლის ორი მხარეა; – ელ-ენანი 1988: 21; რა თქმა უნდა, ეს ასეა. აქ ისიც არ უნდა დაგვავინყდეს, რომ მაჰფუზმა არც რუმდის მოუწონა საქციელი, რაც, ცხადია, ასევე მისი მორალიდან, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რელიგიურობიდან გამომდინარე მოხდა.

2 მიუხედავად იმისა, რომ უარყოფითი გაგების ლიბერალობა და ასეთივე გლობალისტობა, ან ეკუმენისტობა, არ დაუბრალებიათ, ვფიქრობთ, მეორე დიდი ეგვიპტელი, თავფიკ ალ-ჰაქიმი, მსგავს მსოფლმხედველობას ამჟღავნებს რომანში „სულის დაბრუნება“, რომლის სიუჟეტს გარკვეულწილად აგრძელებს სხვა ნაწარმოებში – „ჩიტი აღმოსავლეთიდან“. ამ რომანის შესახებ იხ. გარდავაძე 2016: 233-266.

**ფარიდ ალი ... 1995:** Фади Али М., Фарид Али, А. *Интеллектуальный роман в творчестве Нагиба Махфуза (“Вор и собаки” и “Путь”)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Институт стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова, 1995.

**ჰალენგრენი 2003:** Hallengren A., Naguib Mahfouz – *The Son of Two Civilizations. The official Web Site of the Nobel Prize* [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1988/mahfouz-article.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1988/mahfouz-article.html)

***Gocha Kuchukhidze***  
*(Georgia, Tbilisi)*

### **Son Seeking his Father** **(Naguib Mahfouz’s Novel “The Way”)**

#### **Summary**

**Key words:** contemporary Egiptian literature, Arabic literature.

The article offers that one of the main issue of the novel by great Egyptian writer, Naguib Mahfouz “The Way” (**الطريق**) English-speaking readers know it as “The Search”) is seeking of God; the author of article offers that according to Mahfouz, to come to God, the people need, first of all, to make human relationships between them.

Naguib Mahfouz used as the God’s reminiscence the image of the main character Sabir’s father. Applying such artistic techniques the writer demonstrated that he is close to the Christian world. Naguib Mahfouz is a proper Moslem, a person with in-depth thinking and in addition to his religion, but he seeks in the other religions the acceptable parties for him as well. He attempts that his book was acceptable for people of all confessions, help people to be closer to God so that they justified such aspirations based on their own religions. For Naguib Mahfouz the main thing is that he, with his books, helped people to improve morally.

## შექსპირული მოტივები ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში

ამ რამდენიმე ხნის წინ ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაზე გამოქვეყნებულ სტატიაში „ლიტერატურა ცხოვრებისათვის“ (ჟურნალი „კრიტიკა“, 2018) ჩემ მიერ გარკვეული სიფრთხილით გამოთქმულმა ვარაუდმა იმის შესახებ, რომ ამ ქართველი ავტორის ერთ-ერთ მოთხრობაში („გლახის ნაამბობი“) შექსპირული („ჰამლეტის“) მოტივები „იკითხება“, ჩემგან უფრო საფუძვლიანი დასაბუთება მოითხოვა, რადგან ამგვარი აზრის ვარაუდის დონეზე დატოვება მკითხველში მხოლოდ უქმ ცნობისმოყვარეობას გააღვიძებს და შესაძლოა გაუმართლებელი ინტერპრეტაციის მიზეზიც გახდეს. ამ აზრის მტკიცებულებას დღეს მხოლოდ ორი გარემოება შეიძლება უშლიდეს ხელს. პირველი ის, რომ ჩვენს ლიტერატურულ საზოგადოებაში ასეთი კავშირების ძიება ტრადიციულად მწერლის ავტორიტეტის შელახვად ითვლება, რადგან ჩვენში ახლაც სიამაყით ამბობენ, რომ „ამგვარ რამეს მსოფლიო ლიტერატურაში ვერ ნააწყდები“ (გულისხმობენ ამა თუ იმ ქართველი მწერლის შემოქმედებას), რომ „ის არავის არ ჰგავს..“, რომ „ის ცალკე დგას, განმარტოებით..“ და მრავალი სხვა. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ასეთი გამონათქვამები (წელს ის ფრანკფურტის საერთაშორისო წიგნის ბაზრობაზეც გაისმა) საეჭვოს ხდის არა მხოლოდ „მეცნიერული ანალიზის“ საფუძვლიანობას, არამედ თვით მხატვრული ტექსტის ლიტერატურულ ღირებულებას. შეიძლება ესეცაა მიზეზი, რომ დღემდე ვერ მოხერხდა ჩვენი ნაციონალური ლიტერატურის „ევროპული რადიუსით“ გამართვა, მსოფლიო ლიტერატურის გვერდით ჩვენი ლიტერატურული მემკვიდრეობის თანაფარდად წარმოდგენა. თითქოს იმის დაჯერებაც გვიჭირს, რომ ქართული ნაციონალური მწერლობა, როდესაც ის მსოფლიო ლიტერატურის სარბიელზე გადის, ღირსეულად ინარჩუნებს თავის ორიგინალობას და არ ითქვიფება უსახო ლიტერატურის მორევში. მეორე მიზეზი, რომელიც ჩვენს ძიებას ართულებს თვით ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებას ეხება. მიუხედავად იმისა, რომ ეს მწერალი არასოდეს მოქცეულა კრიტიკის ჩრდილში, მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის კვლევა, ცალკეული შემთხვევების გარდა, მაინც ვერ გაცდა რუსული ლიტერატურის ფარგლებს. იმ მიზეზით, რომ ილია ჭავჭავაძის ლიტერატურული პერსონაჟები უმთავრესად სოციალური დაპირისპირების ჯგუფებიდან არიან გამოსულნი და, ბუნებრივია, ერთიანი იმპერიული სივრცე მრავალ საერთო თვისებას განაპირობებდა, თუმცა ეს მსგავსება ხშირად მხოლოდ ზედაპირულია და ნაწარმოების ლიტერატურულ თავისთავადობას არანაირ საფრთხეს არ უქმნის. ზოგადად კი, ჩვენ არ უარვყოფთ რუსულ ლიტერატურის გავლენას ქართულ მწერლობაზე და უშუალოდ ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაზე, მაგრამ დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს კავშირი (ილია ჭავჭავაძის შემთხვევაში მაინც) არასოდეს გულისხმობდა მექანიკურ გავლენას ე.წ. „რუსული იდეის“ და „რუსული სულის“ ექსპორტს ჩვენს ნაციონალურ მწერლობაში. ხოლო ის „სახასიათო ინვენტარი“,

რომელიც ზოგიერთ კრიტიკოსს ამ მწერლის შემოქმედებაში თვალს ჭრის, საერთოა ყველასთვის, სადაც გვიანი ფეოდალიზმის კრიზისული პერიოდი გამოუვლიათ.

საერთოდ კი, ჩვენში კრიტიკას ხშირად ეძლეოდა „მიზეზი“, რომ მეცხრამეტე საუკუნის ქართული მწერლობის რუსულ ლიტერატურასთან დამოკიდებულება ტენდენციურად ეკვლიათ. ჯერ კომუნისტური მმართველობის პერიოდში, როცა ამ ორი ერის ნაციონალურ კულტურათა შორის მტკიცე კავშირი და მსგავსება იყო მოსაძებნი, ხოლო ახლა პოსტსაბჭოთა ეპოქაში, როცა მათ შორის განმასხვავებელი ნიშნების პოვნა უფრო აქტუალური გახდა. და ეს მაშინ, როცა ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობის დღევანდელი ამოცანა ნაციონალური მწერლობის საერთო ლიტერატურულ პროცესში (ბუნებრივია, მათ შორის რუსული ლიტერატურაც იგულისხმება) ადგილის განსაზღვრაა, სწორედ იმ თეორიული წინაპირობის გათვალისწინებით, რომელიც „შემთხვევით“ ლიტერატურულ კავშირებსაც კი ერთიანი კანონზომიერების ჩარჩოში მოაქცევს. ნიშანდობლივია, რომ ნელს ფრანკფურტის საერთაშორისო წიგნის ბაზრობაზე შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტმა სხვა წიგნებთან ერთად ამ თემაზე ინგლისურ ენაზე გამოცემული „ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“ (წიგნის ავტორია ირმა რატიანი) წარადგინა, რომელშიც სწორედ მსოფლიო ლიტერატურის კანონი და ნაციონალურ ლიტერატურის კავშირებია განხილული. ავტორმა შედარებითი ანალიზის საფუძველზე დაგვანახა ქართული მწერლობის მსოფლიო ლიტერატურასთან კავშირი და მისი თეორიული კანონზომიერება, მოახდინა თავად პრობლემების დეფინიცია და სისტემატიზება. ამასთანავე, მკითხველს შესთავაზა რამდენიმე ქართული ტექსტის კომპარატივისტული ანალიზი იმის საჩვენებლად, თუ რამდენად მაღალია მათი (მხატვრული ტექსტების) ჩართულობის ხარისხი საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესში. „თუ უნივერსალური ლიტერატურა ქმნის ნიმუშებს, სტანდარტებს, კანონს, რომელსაც იზიარებს და ისრუტავს ნაციონალური მწერლობა, Vice Versa – ყოველი ღირებული მოდელი ნაციონალური მწერლობისა თავისი ორიგინალობით ავსებს და ამდიდრებს უნივერსალურ სტანდარტს, დღევანდელი გლობალური კაპიტალიზმის პირობებში კი ახდენს თავისი პროდუქციის იმპორტირებას“ (რატიანი 2015:25). მკითხველი საინტერესო დასკვნას გაეცნობა წიგნის მესამე თავში „ბრძოლა ახალი ქართული იდენტობისთვის და მისი ფორმირება“, რომელშიც ქართულ რეალიზმსა და ზოგადად, ნაციონალური მწერლობის თავისებურებებზე მსჯელობის დროს ავტორი ლოგიკურ აღიარებამდე მიდის: „ეროვნული თვითმყოფადობის იდეა არის ქართული კრიტიკული რეალიზმის მთავარი იდეა, რომელიც მოიცავს და ფარავს მის გზაზე ამოსვეტილ მწვავე სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებს“ (რატიანი 2015:113).

ჩვენი სტატიის აზრიც ხომ ისაა, რომ ვამტკიცოთ (ახლა უკვე ზემოთ მოყვანილ ციტირებაზე დაყრდნობით, რომ ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში კრიტიკული რეალიზმის მთავარი იდეა, იმავდროულად ეროვნული თვითმყოფადობის იდეაა (რაც თავისთავად საერთო-ლიტერატურული სივრცის იდეასაც გულისხმობს), რომელიც მთლიანად „მოიცავს და ფარავს მის გზაზე ამოსვეტილ მწვავე სოციალურ – პოლიტიკურ პრობლემებს“. თუ ამ კუთხით განვიხილავთ ილია ჭავჭავაძის



შემოქმედებას და იმდროინდელი მსოფლიო (არა მხოლოდ ლიტერატურული) პროცესებისადმი ავტორის ფხიზელ დამოკიდებულებასაც გავითვალისწინებთ, სავსებით საფუძვლიანი ჩანს ჩვენი მცდელობა, რომ „გლახის ნაამბობში“ სოციალურ დაპირისპირების მიღმა ზოგადსაკაცობრიო იდეა დავინახოთ. თუმცა ისიც აქსიომაა, რომ მხატვრულ ტექსტში ზოგადსაკაცობრიო იდეის მატარებელი მხოლოდ ზოგადსაკაცობრიო პერსონაჟი შეიძლება იყოს, ანუ იდეის მასშტაბსაც პერსონაჟის სიმაღლე განსაზღვრავს. ამდენად, ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა ნაწარმოების ზუსტი აღქმისთვის – პერსონაჟის ხასიათის პოვნა, მის ლიტერატურულ გენეზისში გარკვევაა.

მკითხველს შევახსენებ ჩვენს ლიტერატურაში „გაცოცხლებულ“ და კრიტიკის მიერ შემჩნეულ მითოლოგიური, ასევე ბიბლიური და მსოფლიო ლიტერატურული პერსონაჟების სიმრავლეს. ასევე ხშირია, როდესაც ქართული მწერლობა ხელახლა „აღვიძებს“ გარდასული ეპოქის ლიტერატურის გმირებს და რაინდული ეპოქის პერსონაჟები თანამედროვე, მოდერნისტული ან პოსტმოდერნისტული მგრძობელობით სავსე გარემოში საკუთარი სახით და ხასიათით ერთგვრიან მოქმედებაში. საერთოდ კი, ლიტერატურული პერსონაჟის ხელახალი „გაცოცხლება“ საკუთარ მამულში ძვირფასი ლითონის აღმოჩენას ჰგავს. რა თქმა უნდა, მას ოდნავადაც ვერ უკარგავს ფასს იმის გაგება, ამ ლითონის საბადოებს თავდაპირველად სხვა ქვეყანაში მიაგნეს და მისი მოპოვებაც ადგილზე ხდებოდა.

და მაინც, რაც უფრო კარგად იცნობს მკითხველი ერთი მხრივ, ილია ჭავჭავაძის, ხოლო მეორე მხრივ შექსპირის შემოქმედებას, მით უფრო გაუჭირდება ჩვენი ვარაუდის („გლახის ნაამბობში“ შექსპირის პერსონაჟის დანახვა) დაჯერება, თუ მტკიცებულება ზუსტ ფაქტობრივ მასალას და ლოგიკურ მსჯელობას არ დაეყრდნო. თუმცა ჩვენს შრომას აიოლებს ის ფაქტი, რომ ილია ჭავჭავაძის შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა მხოლოდ მწერალთან (მხატვრული ტექსტის ავტორთან), არამედ ლიტერატურის თეორიის უბადლო მცოდნესთან, ლიტერატურული წარმოსახვის ფარდი ანალიზის ნიჭით დაჯილდოვებულ ავტორთან, რომელსაც შეუძლია შუამავლად ჩადგეს მკითხველსა და მწერალს შორის და ტექსტის ნაკითხვის ხელოვნებაზე ესაუბროს მას. სწორედ ამის გათვალისწინებით, ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების გასააზრებლად გვინდა თვით ავტორის ჩამოყალიბებული ანალიზის მეთოდი გამოვიყენოთ, რომელიც ზუსტად შეუნიშნავს მკვლევარს მარიამ ნინიძეს: „წმინდა ილია მართალმა განავითარა არსებული აზრი ნაწარმოების სრულყოფილი აღქმისთვის ავტორისეული გასაშინჯავი წერტილის მიგნების მნიშვნელობის თაობაზე. გასაშინჯავი წერტილი (ინგლ. ოინტ ოფ ვიენ; რუს. Точка зрения) გულისხმობს პოზიციას, რომლიდანაც ხელოვანი ჭვრეტს თავის ქმნილებას. ამა თუ იმ თხზულების საფუძვლიანი, მეცნიერული კვლევისას მთავარი ამოცანა ამ საჭვრეტი წერტილის პოვნაა. მწერლის თქმით მხოლოდ აქედან მოჩანს თხზულებაში ყველაფერი ისე, როგორც შემოქმედს ჰქონდა ჩაფიქრებული. ავტორის მიერ ამორჩეული პოზიციიდან ცნობიერდება ისიც, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში „არა არის რა შემთხვევითი და მეტი, ყოველი მისი ნაწილები არის... მიხრილი ერთის საგნისაკენ, ყველანი ერთად

შეკრულნი შეადგენენ ერთს მშვენიერს, მრთელს და განუყოფელს აზრსა“ (ნინიძე 2005: 2).

ნაწარმოებში ამგვარი „საჭვრეტი წერტილი“ პოვნა კვლევისას მთავარი ამოცანა და ერთგვარი შემოქმედებითი პროცესია, რომელიც ძიების გზაზე თანდათანობით უნდა გამოიკვეთოს. ჩვენ კი დავინწყით იქიდან, რომ ილია ჭავჭავაძე მთელი თავისი ცხოვრებით იყო შექსპირის შემოქმედებასთან დაკავშირებული. მან ივანე მაჩაბელთან ერთად თარგმნა „მეფე ლირი“ და ამით საფუძველი ჩაუყარა შექსპირის ახალ მთარგმნელობით სკოლას. მას თვითონ უთამაშია „მეფე ლირის“ წარმოდგენაში, მის პუბლიცისტურ ტექსტებში ძალზე ხშირად ჩნდება შექსპირის თემა. ის ხშირად იმონებდა ციტატებს შექსპირის სხვადასხვა პიესიდან და უშუალოდ „ჰამლეტიდან“. „ჰამლეტის „ვიყო თუ არ ვიყო“ განა სულის უბინაობისგან არ არის ამოკენესილი?“ იოსებ გრიშაშვილიც გვიმონებს, რომ ილია ჭავჭავაძე შექსპირის შემოქმედებით ადრინდანვე იყო დაინტერესებული და თავის წერილებში ინგლისელ დრამატურგს ის „გულთამხილავს“ უწოდებდა: „შექსპირი მისი (იგულისხმება ილია ჭავჭავაძე. გ.ა.) საყვარელი მწერალია. ერთ დროს კრიტიკულ წერილსაც ამზადებდა, სადაც დაპირისპირებული უნდა ყოფილიყო შექსპირის ჰამლეტი და შოთას ტარიელი“ (გრიშაშვილი 1965: 33).

ჩემთვის ძალზე საყურადღებო ინფორმაციაა. ფანტაზიას უჭირს ამ ორი, სხვადასხვა ეპოქის პერსონაჟის შეპირისპირებითი ანალიზი. თუმცა შესაძლოა სწორედ ეს აღმოჩნდეს ის „გასაღები“, რომელიც ილია ჭავჭავაძის ჰამლეტისადმი ღრმა ინტერესის მიზეზს აგვიხსნის.

აქვე გავიხსენოთ, რომ „გლახის ნაამბობში“ პერსონაჟებიც რუსთაველის გმირებს ბაძავენ. დათიკო და გაბრიელი, როგორც ბატონი და ყმა, ავთანდილის და შერმადინის როლებს „ირგებენ“ და ცდილობენ რაინდულ ეპოქის წესებით იცხოვრონ.

ერთი სიტყვით, ილია ჭავჭავაძე რალაც საერთოს ხედავდა დანიელ და ინდოელ პრინცებს შორის, მისი ნაწარმოების პერსონაჟები კი „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებთან ეძებდნენ კავშირს. თითქოს შეგვიძლია ჩვენს მსჯელობაში ამ უმარტივეს საბუთს დავეყრდნოთ და „გლახის ნაამბობში“ შექსპირული იდეის არსებობა დავუშვათ, მაგრამ ლიტერატურა უფრო მტკიცე ლოგიკას მოითხოვს, რაც ქართული „შექსპირიანას“, უფრო ზუსტად კი „ჰამლეტის“ შესახებ მცირე მიმოხილვით ინფორმაციის გაცნობასაც საჭიროებს.

ჰამლეტურ თემატიკასთან დაკავშირებულმა საერთაშორისო მნიშვნელობის სამეცნიერო სტატიებმა, დისერტაციებმა თუ მონოგრაფიებმა მისი შექმნიდან 400 წლის იუბილეზე ერთი დიდი ბიბლიოთეკა შეადგინეს. ლიტერატურა მის გარშემო ყოველდღიურად იზრდება. ჰამლეტი მართლაც ამოუწურავია და ყოველი შემდგომი ეპოქა მიიჩნევს, რომ სწორედ მას ერგო განსაკუთრებული მისია ჰამლეტის საიდუმლოების ამოხსნაში და სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით ამდიდრებს მას, რაც კიდევ ერთხელ პიესის ზოგადსაკაცობრიო ხასიათზე მეტყველებს.

ქართველი მკითხველისთვის ჰამლეტის ზნეობრივი გმირი იმთავითვე („ჰამლეტი“ პირველად ქართულად ლავრენტი არდაზიანმა 1858 წელს თარგმნა) ძალზე მისაღები აღმოჩნდა. მან ამ სახეში ჰუმანისტურ იდეალებზე გაზრდილი პერსონაჟი დაინახა,

რომელშიც ღრმა ინტელექტის და ძლიერი ემოციის იშვიათი სინთეზის კვალი ჩანდა. სიმართლისთვის ბრძოლაში ის ზოგადსაკაცობრიო გმირად წარმოგვიდგინა. თუმცა, აშკარაა რომ ჰამლეტი გაორებულია. ის ადამიანში სიკეთეს ეძებს, მაგრამ თავის ირგვლივ მხოლოდ ბოროტებას ხედავს. ის ადამიანში სიყვარულს ეძებს და სიძულვილს პოულობს. თუმცა ჰამლეტის ხასიათში ყველაზე მთავარი და საბედისწერო მანცა შურისძიების ადათია, რომლის შესრულებას მისგან მამის აჩრდილი მოითხოვს.

მკითხველს შევახსენებ, რომ შურისმაძიებელი ჰამლეტი თვითონაც შურისძიების მსხვერპლი (ლაერტის მიერ) ხდება. შექსპირმა გვაჩვენა, რომ ეს სწორედ ის ჩაკეტილია წრეა, რომელზეც ვაჟა-ფშაველა ამბობდა:

შენ რო სხვა მაჰკლა შენც მოგკვლენ,  
მკვლელს არ შეარჩენს გვარია!  
(ვაჟა-ფშაველა 1979: 480)

მეცხრამეტე საუკუნის ქართული მწერლობა მთლიანად შუა საუკუნეების დაძლევის მოტივით წარიმართა. ჰამლეტიც სწორედ ამ საზღვრებშია ჩაკეტილი. ამ ნიშნით, შესაძლოა, დანიელი პრინცი ყველაზე საჭირო პერსონაჟია იმ ეპოქის ქართული ლიტერატურისთვის. მის შესატყვის ქართველ პერსონაჟს (თუ ასეთი გაჩნდებოდა) უამრავ რამეზე ჰქონდა შური საძიებელი. ამათგან უმთავრესი ალბათ სოციალური უთანასწორობა და ჩაგვრის პასუხად გაჩენილი სამაგიეროს გადახდის წყურვილი იყო. თუმცა პერსონაჟი რომ შურისძიებაზე მაღლა დადგეს, ის უნდა გამოვიდეს სოციალური მოჯადოებული წრიდან, უნდა ამაღლდეს თავისუფალ ადამიანამდე (პრინცი ამ შემთხვევაში თავისუფალი ნების გამოხატულებაა) და ამ სიმაღლიდან შეხედოს ადათის (ფიცით გამაგრებული) მიზანშეწონილობას.

ის, რომ ჩვენი შურისმაძიებელი პერსონაჟი თავდაპირველად გლეხის ტანსაცმელში გადაცმული აღმოჩნდა („გლახის ნაამბობი“ გაბრიელი) და მხოლოდ შემდეგ ამოიზარდა, „ვეფხისტყაოსნის“ და სახარების გავლენით თავისუფალ ადამიანამდე ამაღლდა, სადაც ადამიანს უპირველესად პიროვნული ღირსება და თავისუფალი არჩევანის საშუალება ეძლევა, ბევრად უფრო საინტერესო ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა (თუმცა სწორედ ამიტომ მკითხველს გაუჭირდა მისი ცნობა), ვიდრე ეს ჩვეულებრივი ყმა-გლეხის მიერ ბატონისთვის სამაგიეროს გადახდის წყურვილია.

როგორც ჩანს, დათიკომაც ვერ შენიშნა გაბრიელის „ზრდა“, რადგან სიკვდილის წინ სწორედ ყმის დავინწყებული მოვალეობა შეახსენა და შერმადინობა დაუნუნა:

„– ჰმ, – ჩაიცინა იმან ისე გულდინჯად, თითქო ქვეშსაგებში მშვიდობითა წევსო, – ამით გათავდა შენი შერმადინობა?“

– როგორიც ავთანდილი შენ იყავ, მეც იმისთანა შერმადინობა გაგინიე“ (ჭავჭავაძე 1988: 214).

დათიკოს კი ადრევე უნდა შეემჩნია, რომ გაბრიელი დიდი ხანია შერმადინის როლიდან გამოსულიყო და უკვე ფრიდონობას იჩემებდა (ეს არ დაუმალავს გაბრიელს). მათი პირველი დაპირისპირება კი სწორედ თანასწორთა სიტყვიერ დუელს უფრო გვაგონებს:

- „– მართალს ამბობ და აღარ ჰხუმრობ? – ვკითხე და გული ყელში მამებჯინა.
- შენი ცალი ვიქნები, რომ შენ გეხუმრო.
- მაშ გაბრიელს თავზედ ქუდი არ ეხუროს, თუ შენ შენი წადილი შეისრულო.
- თუ ღმერთი გწამს, წინ არ გადამიდგე!.. – მითხრა იმან უკადრისად და დაცივნით.
- წინაც გადაგიდგები და მეტსაც გიზამ.
- მემუქრები თუ?
- ძალი შემწევდეს ქადილსა, ფრიდონისა არ იყოს.
- შენი შერცხვენილი იყოს, ვინც შენისთანას შეუშინდეს.

გულმა ბაგა-ბუგით ცემა დამიწყო, მკერდში გული აღარ მეტევოდა. დათიკოს მოკვლის სურვილმა ელვასავით გამირბინა ფიქრში, მაგრამ თავი დავიჭირე, დავძლიე ეშმაკის ცდუნება“ (ჭავჭავაძე 1988: 198-199).

ამ ეპიზოდში კარგად ჩანს, რომ გაბრიელი დათიკოს ტოლ-სწორად უყურებს. ჩვენც საგანგებოდ გავამახვილეთ ყურადღება მის ღირსებასა და თავისუფალ არჩევანზე, რადგან შურისძიებაც და მასზე უარის თქმა მხოლოდ ღირსეულ ადამიანთა ხვედრია. თუმცა თვით მაღალი სოციალური სტატუსიც არაა იმის გარანტი, რომ პიროვნებამ შურისძიების ადათი დაძლიოს, რადგან რაც უფრო მაღალ საფეხურზეა ადამიანი, მით უფრო მეტად იზღუდება მისი ნება მოვალეობის პრინციპით. ამას ლაერტი შენიშნავს ჰამლეტის მიმართ:

მას ვით მეფის შვილს, თვის სურვილზედ არ აქვს უფლება,  
იგი მორჩილებს თავის სისხლს და შტამომავლობას.  
(შექსპირი 1954: 37)

გაბრიელიც ხომ თითქმის ამაღლდა ჰამლეტამდე (შესაძლოა ჰამლეტის პერსონაჟის ამგვარი გააზრება თვით შექსპირის ჰამლეტსაც მატებს რაღაცას) და სწორედ მაშინ იჩინა მის მიმართ იმგვარმა ვალდებულებამ, რომელიც მისგან სიცოცხლეს ითხოვდა.

მეტი თვალსაჩინოებისთვის ჩვენ კი ამ ორი ნაწარმოების შედარებითი ანალიზს შევთავაზებთ მკითხველს. მივყვეთ თანმიმდევრულად ტექსტს და ვნახოთ, თუ როგორ მნიფდება კონფლიქტი, როდესაც მამის აჩრდილი ჰამლეტს მისი სიკვდილისთვის სამაგიეროს გადახდას სთხოვს და ჰამლეტიც ფიცით ადასტურებს შურისძიებისთვის მზადყოფნას:

ა ჩ რ დ ი ლ ი

თუ კაცი გქვიან, ნუ აიტან შენ ამას, ჰამლეტ;  
ნუ მისცემ ნებას, რომ დანიის მეფის საწოლი  
სისხლის შერევის, გარყვნილების ასპარეზად ჰყონ.  
მაგრამ რა გზასაც აირჩევდე გადახდისათვის,  
ნურას გაზედავ დედიშენის წინააღმდეგსა  
და ნუ შებლაღავ იმით შენს სულს, შენსა გონებას.  
იგი თვით ზეცას მიაწებ და მის სინიდისს.  
(შექსპირი 1954: 54)

გავიხსენოთ, რომ ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობში“ (ისევე როგორც შექსპირის „ჰამლეტი“) ნაწარმოების კომპოზიციური საყრდენს მამის (პეპიას) წინაშე გაცხადებული შურისძიების ვალდებულება (ფიცი) წარმოადგენს:

„– გაბრიელ! – მითხრა ბოლოს პეპიამ, – ფეხ-მუხლი მიცივდება, შვილო, მე ვკვები! ვაი, რომ უზიარებელი ვკვები! შვილო, ჩემი სისხლი ჩემს მკვლელს აპატივე, მეც მიპატივებია. მაგრამ... თუ თამრო ნამუსწართმეული ჰნახო, შემომფიცე, რომ იმის დამლუპველს მზეს დაუბნელებ! შემომფიცე, რომ ისე უზიარებლად და შეუნდობარს მოჰკლავ, როგორც მე ვკვები! შემომფიცე! თუ ეგ ცოდვა იყოს, ამილია კისრად. მე შევფიცე.“

– ფიცი მტკიცე უნდა იყოს!.. – დაიწყო კიდევ საცოდავმა, – პირისპირ იქ, საიქიოს, შევხვდებით... ვაიმე, შვილო თამრო... გაბრიელ! თუ თამროსათვის ნამუსი შეურჩენიათ, ჩვენი ამ დღეში ჩაგდება შენს გამჩენს აპატივე. მეც მიპატივებია. ფიცი მომე!

მე იმის სიტყვისაგან გულგაკეთებულმა მაგის ფიციც მივე“ (ჭავჭავაძე 1988: 208).

შექსპირის პოემის განვითარების სხვადასხვა ეპიზოდში ჩვენ ვხედავთ, რომ ჰამლეტი უნებურად თავს არიდებს შურისძიებას და ამის გამო საკუთარ თავს ადანაშაულებს:

ძვირფასი მამა მომიკლეს და მე იმის შვილსა  
შურის-ძიებად მიმინვევენ ზეცაც, ქვესკნელიც,  
მე კი უბრალო ლაპარაკით გულის – ჯავრს ვიკლავ  
და ვინყველები, ვიგინები როსკიპ ქალივით.

(შექსპირი 1954: 105)

გაბრიელს („გლახის ნაამბობი“) გააზრებული აქვს მთელი ის საშინელება, რომელიც შურისძიების აქტს შეიძლება მოჰყვეს. მან იცის, რომ ადამიანის სიკვდილი მძიმე, უპატიებელი ცოდვაა:

„...ღმერთო, დამიხსენ კაცის-კვლისაგან! თამრო უცოდველი მაჩვენე! ძნელი ყოფილა, შენი ჭირიმე, კაცის-კვლის ფიქრის წინათვე გულში გატარება! მეტად ძნელი ყოფილა!.. მე იმ ერთმა დღემ თითქმის დამაბერა. კაცს, თუ გინდა რომ გულში ჯოჯოხეთი გაუჩინო, კაცისკვლის ფიქრი ჩაუსახე გულში. ეგ ეყოფა სატანჯველად“ (ჭავჭავაძე 1988:210).

ერთ შემთხვევაში გაბრიელის ქცევა შურისმაძიებელი ლაერტის მოქმედებასაც ემსგავსება, როდესაც ის ხელახლა ივსება შურისძიების წყურვილით, როგორც კი ჭკუაზე შემლილ ოფელიას დაინახავს:

შენი ჭკუა რომ შეგჩენოდა და გექადაგნა  
შურისძიება, – ვერ გასჭრიდა ეგრე ძლიერად.

(შექსპირი 1954:191)

ზუსტად იგივე განწყობა ეუფლება გაბრიელს, როდესაც ქალაქის ერთ-ერთ დუქანში ნამუსახდელ თამროს იხილავს: „...ჩემი ტოკვა და ყოყმანობა კაცის-კვლის

თაობაზედ იმ დღეს სრულიად გათავდა. იმ გაბოროტებულს გულზედ ცა და ქვეყანა რომ ხელში მჭეროდა, ყველსავით გავწურავდი და კბილით გავგლეჯდი“ (ჭავჭავაძე 1988:212).

აქ კი კვლავ დავუბრუნდეთ ილიასეულ „გასაშინჯავ წერტილს“, რომელიც უთუოდ დაგვეხმარება შემდგომ კვლევაში. „თხზულებაში პერსონაჟები და მოვლენები შეიძლება სხვადასხვა რაკურსში იყოს წარმოდგენილი, მაგრამ მთელი ამ მრავალფეროვანი მხატვრული სპექტრის საჭვრეტი და სასინჯი წერტილი ერთია. რადგან გასაშინჯავი წერტილი მწერლის პოზიციაა, ლირიკაში, სადაც ავტორი გარედან კი არ აკვირდება მოვლენებს, არამედ შინაგანად განცდილს ამოთქვამს, იგი ლირიკული გმირის სახეში, მის ნააზრევში პირდაპირ იკვეთება, ეპიკურ თხზულებებში კი ავტორის საჭვრეტი წერტილი გამოგონილ გმირთა სახეებში, მათ ნაფიქრალსა და ნააზრევში ასე აშკარად არ ჩანს. აქ მისი თვალსაზრისის მხოლოდ ანარეკლი უნდა ვეძიოთ. იგი ან გმირთა შეფასებაში ვლინდება, ან რაიმეს აქცენტირებასა და წინა პლანზე წამოწევაში, ზოგჯერ კი სიუჟეტის ამა თუ იმ სახით განვითარებასა და გადანწყვეტაში. „გლახის ნამბობში“ ავტორმა გაბრიელს ყველა პირობა შეუქმნა სინანულისათვის – სიკვდილის წინა დღეს მოაგონებინა მისი ცოდვები, აღსასრულის ჟამს კი საყვარელი მღვდელი მიუყვანა ზიარებით ხელში, მაგრამ გაბრიელმა გულით მაინც არ შეინანა. ამიტომ მწერლის პოზიცია აქ გამოვლინდა სიუჟეტის უკანასკნელ დეტალში – გმირის უზიარებლად სიკვდილში“ (ნინიძე 2005: 4).

სრულიად ვეთანხმებით მკვლევარს, რომ „გლახის ნამბობში“ მწერლის პოზიცია სიუჟეტის უკანასკნელ დეტალში – გმირის უზიარებელ სიკვდილში გამოვლინდა. სხვა საქმეა, თუ რატომ ვერ ეღირსა გაბრიელი ზიარების მაღლს. უმჯობესია, თუ ამ დეტალსაც საერთო კონტექსტში განვიხილავთ, რადგან ჩვენ ვნახავთ, რომ დათიკო და და პეპიაც უზიარებლად გავიდნენ ამ სოფლიდან. თუმცა მიზეზი, დანაშაულის სიმძიმის მიხედვით, თითოეული მათგანის შემთხვევაში სრულიად სხვადასხვაა. მთავარია, რომ ავტორმა პერსონაჟთა საქციელის შესაფასებლად, როგორც საზომი ერთეული, როგორც უმაღლესი თამასა – ზიარების შესაძლებლობა დადო და ჩვენ ვნახეთ, რომ ამ უჩვეულო შეჯიბრებაში ყველა პერსონაჟი დამარცხდა.

გავიხსენოთ, რომ შექსპირის „ჰამლეტშიც“ მამის აჩრდილი ყველაზე მეტად სწორედ უზიარებლად სიკვდილს განიცდის:

და გამისტუმრა საშინელის სამჯავროის წინ  
უზიარებლად, ზეთ-უკურთხად, უაღსარებოდ.  
(შექსპირი 1954: 53)

სიკვდილის წინ დათიკოც საგანგებოდ დაინტერესდა პეპიას ბედით:

„– პეპია რასა იქს?

– მოკვდა.

– ესე უზიარებლად და მოუნანიებლად, როგორც მე?

– ეგრე“ (ჭავჭავაძე 1988: 215).

მწერლის პოზიცია პეპიას მიმართაც უცვლელია. ცხადია, რომ თამროს მამის უზიარებლად სიკვდილი რაღაც დანაშაულს, უპატიებელ ცოდვას უკავშირდება.

მკითხველს შეიძლება გაუჭირდეს ამ დანაშაულის გახსენება, რადგან ავტორმა პეპიას სახით სრულიად ალალ-მართალი გლეხის პორტრეტი წარმოგვიდგინა. თუმცა საკვირველიც ის არის, რომ პეპიას მიმართ მთავარი ბრალმდებელი სწორედ ავტორია.

ილია ჭავჭავაძის პერსონაჟების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება ისიცაა, რომ მათ უჭირთ საკუთარ დანაშაულში გარკვევა, რადგან ის ცოდვა, რომელშიც მათ ბრალს სდებენ, მანამდე არც ითვლებოდა ცოდვად (ან არც ახლა ითვლება). მართლაც ვინ დაადანაშაულებდა პეპიას, გამწარებულ მამას იმისთვის, რომ ამდენი ადამიანის გაუბედურების შემდეგ მან თავის შვილს (გაბრიელმა და პეპიამ თავიანთი „მამაშვილობა“ მკითხველის წინაშე აღიარეს), გაბრიელს სამაგიეროს გადახდა და დათიკოზე შურისძიება მოსთხოვა. მიუხედავად ამისა, პეპიასთვისაც მაინც საერთო გულისტკივილად იქცა პეტრეს („სარჩობელაზე“) მიერ ტკივილით ამოძახილი: „ჩემი რა ბრალიაო“. ამით თითქოს ავტორმა აიძულა პერსონაჟები (მკითხველი) იფიქრონ იმ დანაშაულზე (ახალცოდვაზე), რომელიც მანამდე საზოგადოების თვალში ცოდვად არ ითვლებოდა.

შექსპირის „ჰამლეტის“ მამის აჩრდილისგან განსხვავებით „გლახის ნაამბობში“ პეპიას სახეს ვერავინ ჩათვლის ჰალუცინაციურ მოვლენად. პეპია ნამდვილზე ნამდვილია. ერთი მხრივ, ის გაბრიელისა „მამაა“ და, მეორე მხრივ, ის შესაძლოა თვით პეტრეს (პეტრე ილია ჭავჭავაძის ყველა ნაწარმოებში ჩანს და ის ქართველი ხალხის კრებით სახეს წარმოადგენს) სახის ერთგვარი ინტერპრეტაციაა. აქედან გამომდინარე, მისი შურისძიების წყურვილიც რაღაც მარადიულ პრობლემის გადაჭრას უფრო გულისხმობს, ვიდრე ერთ კერძო (ან იქნებ თამროც კრებითი სახეა?!) შემთხვევას. რაც შეეხება დათიკოს, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ლიტერატურა დათიკოსნაირ რთულ პიროვნებას არ იცნობს. კრიტიკის მიერ შენიშნულია, რომ ის არაორდინალური და არაშაბლონური სახეა. მსგავსების თვალსაზრისით მას ხშირად დონ-ჟუანსაც ადარებენ. თუმცა მე ვერ გავიზიარებ ამ მოსაზრებას, რადგან დათიკოს ავი ზნე მთლიანად სოციალური უთანასწორობის შედეგია („ყმას რაც გააჩნია, ყველაფერი ბატონს ეკუთვნის“). ამიტომაც, ქალთან მისი დამოკიდებულებაც ყოველგვარ რომანტიზმს მოკლებული და რაიმე ნივთის მიმართ მესაკუთრულ დამოკიდებულებას („ქალი ჯერ ჩემია..“) უფრო გვაგონებს. კრიტიკას ისიც შეუნიშნავს, დათიკოს ლიტერატურული შთამომავლები – ტარიელ მკლავაძე (ეგნატე ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“), იერემია წარბა (გიორგი წერეთელი „პირველი ნაბიჯი“), ტიტკო (ეგნატე ნინოშვილის „სიმონა“) მრავლად არიან ჩვენს ლიტერატურაში. თუმცა დათიკოსთან შედარებით ზოგიერთი მათგანი ძალზე სწორხაზოვანი ხასიათით გამოირჩევა. თუმცა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი გავლენა ამ ნაწარმოებებზე (პერსონაჟებზე) აშკარად იგრძნობა.

დათიკომ აშკარად გააოცა გაბრიელი (და მკითხველიც), როდესაც უთხრა, რომ იქ, მყინვართან ტყვეები სწორედ მან დაიხსნა. მკითხველი ალბათ კიდევ რამდენჯერმე დაუბრუნდება ტექსტს, რათა დათიკოს ხასიათში აღმოაჩინოს თუნდაც მარცვალი სიკეთისა. არადა ეს ორი ფაქტი, პეპიას და გაბრიელის გაციმბირება, ხოლო შემდეგ მათი დახსნა, ერთი ადამიანის ხასიათში ნამდვილად არ ეტევა. სიკვდილის წინ დათიკო კიდევ ერთ, არანაკლებ საინტერესო აზრს ამბობს: „–დარიგებას თავი

დაანებე. ალალი იყოს შენზედ ჩემი სისხლი, კაი ვაჟკაცი ჰყოფილხარ. მეც ბევრი რამ ცუდი მიქნია, არა უშავს რა, – ჩემი ასე ცუდად ნახდენა იმაში გამებაროს“ (ჭავჭავაძე 1988:214). უჩვეულო და ერთობ პრიმიტიული ლოგიკაა. დათიკო ფიქრობს, რომ ავი და კარგი, სიკეთე და ბოროტება სასწორის სხვადასხვა მხარეს აწყვია და ერთმანეთს აწონასწორებს. ავინყდება, რომ სინანულის ერთ ცრემლსაც შეუძლია მრავალი ცოდვის გადანონა, თუმცა დათიკოს მონოლოგში სწორედ ეს სინანული არ იკითხება, გარდა ამ ორიოდ სიტყვისა: მეც ბევრი რამ ცუდი მიქნიაო..

„ჩვენ შეგვიძლია დავუშვათ, რომ დათიკოში პიროვნებამ (აღამიანურმა ცოდვამ) გააციმიბირებინა გაბრიელი და პეპია, ხოლო ნოდებრიობამ (თავადაზნაურობის ისტორიული ფუნქცია) იხსნა ისინი ტყვეობისგან, მაგრამ როგორ რიგდებიან თავადი და პიროვნება ერთ სხეულში და როგორ წარმართავენ ისინი მოქმედების ინიციატივას? ვნებადაცლილი, დამცხრალი დათიკო თითქოს მთლიანად ემიჯნება ბოროტებას. მასში უპირველესად ისევ საკუთარი მამის (მზრუნველი ბატონის) აჩრდილი იღვიძებს. ის აჩრდილი ახსენებს მას საკუთარი ყმების დაცვის ოდინდელ ვალდებულებას და მამისავე აჩრდილი ამზადებს მას სიკვდილთან შესახვედრად“ (არგანაშვილი 2018:147). სხვა მხრივ ძალიან ძნელია მისი ხასიათის ანალიზი, თუ ამ საქმეში თვითონ ავტორს არ დაეხმარებთ. ავტორი კი საკუთარი პერსონაჟების შეფასებაში ერთობ სიძუნწეს იჩენს. თითქოს ყველაფერი ცხადია და ავტორის დამოკიდებულება დათიკოსადმი არავითარ ეჭვს არ იწვევს (დათიკო ვერ ეღიროსა ზიარებას და ამით ყველაფერი ნათქვამია), რომ არა მცირე რეპლიკა, თითქოს შემთხვევით ნასროლი ავტორის მიერ, რომელიც გვაიძულებს უფრო ღრმად ჩაეყვეთ დათიკოს ხასიათს: „ჰმ, სიცილით მოკვდა ტირილით ნაშობი“.

სხვაგან (გაბრიელ ეპისკოპოსის დაკრძალვაზე) ილია ჭავჭავაძე თითქოს საგანგებოდ ეხება ადამიანის სიკვდილისწინა მდგომარეობას და არაორაზროვნად იმეორებს ცნობილ გამონათქვამს: „პანია ყრმავ, ეხლა როცა პირველად მოდიხარ ქვეყანაში, შენ სტირი და შენს გარშემო კი ყველას სიხარულის ღიმილი მოსდის, იყავ ისე, რომ როცა ქვეყანას ეთხოვებოდე, ყველანი სტიროდნენ და მარტო შენ კი ღიმილი მოგსვლოდეს“ (ჭავჭავაძე 1987: 423).

ყველა სტიროდეს და მარტო მას მოსდიოდეს ღიმიო. დათიკო კი (მიუხედავად ყოველივესი), სწორედ სიცილით მოკვდა ტირილით ნაშობი (?!). თითქოს ნაწარმოების ლოგიკას და ავტორის დათქმას ეწინააღმდეგება ეს დეტალი. ერთი მხრივ, თუ ავტორი თვლის, რომ დათიკოს ერთი საქციელის (მყინვართან ტყვეების გამოხსნა) გამო ეპატია მის მიერ ჩადენილი ყველა დანაშაული, მაშინ სიკვდილის წინ ზიარება უნდა ღირსებოდა და თუ არ ეპატია, მაშ, ავტორის ეს ჩარევა რას ნიშნავს, საითკენ მიუთითებს მკითხველს?!

თავისი უჩვეულო და აუხსნელი ხასიათით დათიკომ ვიქტორ ჰიუგოს „ოთხმოცდაცამეტი წელის“ – ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი მარკიზ დე ლანტენაკი გამახსენა (ილია ჭავჭავაძე გატაცებული იყო ჰიუგოთი), რომელმაც თავისი სიცოცხლის ფასად ცეცხლმოკიდებული კოშკიდან გლეხის ბავშვები გამოიყვანა და სიკვდილს გადაარჩინა. მკითხველს ალბათ ახსოვს, რომ სწორედ ლანტენაკის ნებით წაუკიდეს კოშკს ცეცხლი... როდესაც სამშვიდობოს გასულმა მარკიზ დე ლანტენაკმა ბავშვე-



ბის დასახსნელად უკან დაბრუნება გადანყვიტა, კარგად იცოდა, რომ ამით ის გილი-ოტინასთან ბრუნდებოდა, „...სხვა ლანტენაკი გამოვიდა სცენაზე. გველემაში გმირად იქცა. გმირზე მეტად, ადამიანად გარდაიქმნა და ამ ადამიანმა არა მხოლოდ სული, გულიც ადამიანური გამოამჟღავნა. კაცისმკვლელი კი არა, გაჭირვებულთა დამხმარე და მფარველი ედგა თვალნინ გოვენს“ (ჰიუგო 2013: 376).

დათიკომაც ხომ კარგად იცოდა, რომ მყინვართან ტყვეების დახსნით საკუთარი ბედი გადანყვიტა (აკი არ დაკარგა სანთელ-საკმეველმა თავისი გზა?). ის ასევე კარგად იცნობდა გაბრიელს და იცოდა, თავისი შერმადინი ამ საქციელს არ აპატიებდა, რადგან ძალიც შესწევდა ქადილისა. აქაც სხვა დათიკო გამოვიდა სცენაზე. გველემაში აქაც გმირად იქცა. გმირზე მეტად, ადამიანად გარდაიქმნა და ამ ადამიანმა არა მხოლოდ სული, გულიც ადამიანური გამოამჟღავნა.

მართალია, ღმერთმა არ აპატიო დანაშაული დათიკოს და უზიარებლად გაისტუმრა ამ ქვეყნიდან, მაგრამ ავტორმა დაუტოვა შანსი, რათა ადამიანს თავისი უკანასკნელი ქმედებით ბოროტებაზე გამარჯვებით ეხარა. ჰმ, სიცილით მოკვდა ტირილით ნაშობიო... ამ შემთხვევაში ვერც ჰიუგო და ვერც ილია ჭავჭავაძე ადვილად ვერ იმეტებენ ადამიანს. მათ სჯერათ ადამიანისა. სჯერათ, რომ რაც არ უნდა უსამართლო და ავისმქნელი ყოფილიყო ადამიანი, მას მაინც რჩება შანსი, სიკეთე გააკეთოს. დათიკო, როგორც პერსონაჟი, ავტორის აღმოჩენაა. თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მისი ხასიათი, შესაძლებლობა სიგრძე-სიგანითა გვაქვს გააზრებულნი. ამიტომ მისი დანვრელებით ანალიზისგან ამჯერად თავს შევიკავებ. ვფიქრობ, ის ცალკე ფორმატს ითხოვს...

დაბოლოს, „მკითხველს ალბათ გული წყდება რომ პეპიასა და დათიკოს მსგავსად (ესენი კონფლიქტში უშუალოდ ჩართული მხარეები არიან და შესაბამისად ორივეს თავიანთი წილი ცოდვა აძევს კისერზე) ვერც გაბრიელი ელირსა ზიარებას და შენდობას. არადა თითქოს ყველაფერი მზად იყო ამისთვის. მღვდელს ხელში სანაწილე ეჭირა და სულ რაღაც წამებში გაბრიელის ცოდვილი სულიც იგრძნობდა ტანჯვის შემსუბუქებას, მაგრამ რაღაც გაუთვალისწინებელი მოხდა და გაბრიელიც არ დაემორჩილა მოძღვრის რჩევას (აღარც ავტორის სურვილს) და მუხლებზე წამომართული შუამავლის გარეშე წარდგა უზენაესი სამსჯავროს წინაშე. ისეთი სურათი იხატება, რომ ბრალდებული ძალით შეიჭრა სასამართლო დარბაზში და ასე თავაუწვევლად (იცის, რომ მისი ცოდვილი სული ვერ გაუძლებს ღვთიურ ნათელს) და უზენაესი მსაჯულის წინაშე მკაცრი განაჩენის მოლოდინში გაერთხა მინას. არ შეინყალებს. კაცის კვლა, შურისძიება არ ეპატიო. არ ეპატიო, რადგან ეს მის ბუნებასთან შეუთავსებელი იყო. მას, ვისგანაც ის პატიებას ელოდა, მისი არსება შურისძიებისთვის არ შეუქმნია. ეს ძალზე მძიმე ტვირთი აღმოჩნდა მისთვის. არც ის გაითვალისწინეს, რომ ის აიძულეს შურისმაძიებელი გამხდარიყო. აიძულეს სიყვარულის სახელით. გამწარებული მამის ნებამ ფიცით შეკრა (ჰამლეტივით) და საკუთარი მიზნის განხორციელებას დაუმორჩილა გაბრიელში დანთებული ცეცხლი“ (არგანაშვილი 2018:147).

შექსპირის ჰამლეტი ფეოდალური საზოგადოების მრავალგვარი ტვირთის მზიდველია, მაგრამ მათში უმთავრესი მაინც შურისძიების ადათია. შურისძიება კი, როგორც პოეტი (მუხრან მაჭავარიანი) ამბობს: „...ყველა გრძნობაზე ძლიერია“.

ზემოთ ვწერდი, მეცხრამეტე საუკუნის ქართული მწერლობა მთლიანად შუა საუკუნეების დაძლევის მოტივით წარიმართა-მეთქი და „შუა საუკუნეებში“ მრავალ ანტიჰუმანურ წესსა და ადათს შორის უპირველესად მაინც შურისძიების („სისხლი სისხლის ნილ“) ტრადიციას ვგულისხმობდი. შემთხვევითი არ არის, რომ ილია ჭავჭავაძემ, ვაჟა-ფშაველამ, ალექსანდრე ყაზბეგმა შურისძიების საპირისპიროდ შემწყნარებლობის თემა აქციეს უპირველეს საკითხად და ქრისტიანი ერის დაკარგული ზნეობრივი სიმაღლეები დაანახეს. ჩვენთვის სწორედ ამ ნაწარმოებთა რიგში განიხილება ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“ და უშუალოდ მისი ერთ-ერთი პერსონაჟი გაბრიელი. როგორც ვნახეთ, გაბრიელი თავისი შურისძიებით წინ აღუდგა ამ ადათს და მისმა მხატვრულმა სიმართლემ ლამის გადაწონა ისტორიული სინამდვილე. თუმცა აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ვერც ცხოვრებაში და ვერც მხატვრულ ტექსტში ყველა შურისმაძიებელი შექსპირის ჰამლეტი ვერ იქნება. თუმცა შედარებითა მეთოდმა დაგვარწმუნა, რომ ამ ორ მხატვრულ ტექსტს შორის მსგავსება და ლიტერატურული პარალელები ნამდვილად არსებობს. ასევე დაგვარწმუნა, რომ პერსონაჟთა მსგავსება და იდეის ზოგადსაკაცობრიო ხასიათი ტექსტის ინტერპრეტაციის უფლებას იძლევა. ხოლო „ტექსტის ყოველი ახალი, დასაბუთებული ინტერპრეტაცია უნდა მოვიაზროთ არა როგორც ტრადიციის დარღვევა, არამედ როგორც ნაცნობი ტექსტის კიდევ ერთი ახალი, უცნობი რაკურსის აღმოჩენა (რატიანი 2015: 219).

იმედი მაქვს, ამ შესაძლებლობას მკითხველი მიიღებს, როგორც ერთგვარ დიალოგს წარსულსა და აწმყოს შორის. როგორც ჩვენს დროთა დარღვეული კავშირის აღდგენის მცდელობას, რომლის დაწყება ყველა დროს და ყველა დონეზე ერთნაირად საშური საქმეა.

#### **დამოწმებანი:**

**არგანაშვილი 2018:** არგანაშვილი გ. „ლიტერატურა ცხოვრებისათვის“. *კრიტიკა*, 12-13. 2018.

**გრიშაშვილი 1965:** გრიშაშვილი, ი. „მინიატურები, ლიტერატურული ნარკვევები“. *თხზულებანი*. ტომი 5. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1965.

**ვაჟა-ფშაველა 1979:** ვაჟა-ფშაველა. *ლექსები, პოემები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

**ნინიძე 2005:** ნინიძე, მ. *მხატვრულ სახეთა სისტემა და რელიგიური დისკურსი „ოთარაანთ ქვრივში“*. თბილისი: 2005.

**რატიანი 2015:** რატიანი, ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2015.

**შექსპირი 1954:** შექსპირი, უ. *ტრაგედიები*. ტომი 2. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1954.

**ჭავჭავაძე 1988:** ჭავჭავაძე, ი. „მოთხრობები, პიესები“. *თხზულებანი*. ტომი 2. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1988.

**ჭავჭავაძე 1987:** ჭავჭავაძე, ი. „პუბლიცისტური წერილები“. *თხზულებანი*. ტომი 4. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1987.

**ჰიუგო 2013:** ჰიუგო, ვ. *ოთხმოცდანამეტი წელი*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2013.

**Gia Arganashvili**  
(Georgia, Tbilisi)

## Shakespearean Motifs in the Works of Ilia Chavchavadze

### Summary

**Key words:** universal character, Ilia Chavchavadze, Hamlet, Shakespearean motifs.

Ilia Chavchavadze was related with Shakespeare's works throughout all his life. Together with Ivane Machabeli, he translated "King Lear" and actually laid the foundation for a new school of Georgian translation of Shakespeare. Shakespeare's theme appears in his publicist texts. He frequently referred to Shakespeare's quotes from various plays and directly from "Hamlet".

In one of his stories Glakhis Naambobi ("The Sorrow of a Poor Man") the Shakespearean motifs ("Hamlet") can be also "read". However, the better the reader is familiar with Chavchavadze's creativity, on the one hand and with Shakespeare, on the other hand, the more difficult will be for him to believe in this assumption (to see a Shakespearean character in Glakhis Naambobi) if the evidence does not rely on accurate factual material and logical reasoning.

However, it is also an axiom that in a literary text the bearer of a universal idea can be only a universal character, i.e. the scale of an idea is determined by the height of the character. Thus, one of the main tasks for accurate perception of a piece of work is finding out the character of the personage, proper understanding of his literary genesis.

If we consider Ilia Chavchavadze's works in this perspective and also take into account the author's conscious attitude to the world processes of that time (not only literary), then our attempt to see the universal idea beyond social confrontation looks quite reasonable in the Glakhis Naambobi .

Nineteenth-century Georgian writing passed with a motif of overcoming the entire Middle Ages. In this respect, perhaps, the Danish prince turned out to be the most required character for the Georgian literature of this period. The Georgian counterpart of him (Gabriel in Glakhis Naambobi) had many reasons for revenge. Of them, perhaps the most important was social inequality.

In our literature there are often examples when Georgian literature "awakens" literary heroes of the ancient era and characters of the knightly age. They involve into the action with their own character in an environment full of modern, modernist or postmodern sensibility.

Hopefully, a reader will see this opportunity in Ilia Chavchavadze's Glakhis Naambobi too, and accepts it as a kind of dialogue between the past and the present, as an attempt to restore the broken relationship of our times, the beginning of which is always equally enviable matter..

## **ფრიდრიხ ნიცშეს მიმართება სიმბოლიზმსა და ინდივიდუალიზმთან: გალაკტიონისეული რეცეფციის კრიტიკა**

თანამედროვე აზროვნებაში ინტერდისციპლინარიზმის და ინტერლიტერატურულულობის აქტუალობის ფონზე განსაკუთრებით საინტერესოა პოეზიის და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების კვლევა. ფრიდრიხ ნიცშეს გავლენის მასშტაბების გათვალისწინებით, ქართველი პოეტების ნიცშეს ფილოსოფიასთან მიმართების კვლევა თავისთავად მნიშვნელოვანია, მით უფრო, როცა ამის ექსპლიციტური საფუძველიც არსებობს ისეთ მნიშვნელოვან პოეტთან, როგორც გალაკტიონია. 1918 წელს გალაკტიონი მოსკოვში ეცნობა და თარგმნის ნიცშეს თხზულებებს, გარდა ამისა, თავის სტატიებსა და დღიურებში მას 11-ჯერ ახსენებს. გალაკტიონის და ნიცშეს ურთიერთმიმართების კვლევა უნდა დაიწყოს სწორედ გალაკტიონის მიერ ნიცშეს რეცეფციის ამ ექსპლიციტური შემთხვევების განხილვით. ეს იქნება მომდევნო სტრუქტურულ-ტიპოლოგიური კომპარაციის ერთგვარი გენეტიკურ-კონტაქტური საფუძველი. სტატია მიზნად არ ისახავს ფართო კონტექსტურ ანალიზს გალაკტიონის სხვა ნააზრევების და პოეტური ტექსტების გათვალისწინებით, ესაა მხოლოდ იმ პასაჟების შეპირისპირება ნიცშეს ფილოსოფიასთან, რომლებშიც გალაკტიონი პირდაპირ ახსენებს ნიცშეს და, ამდენად, სტატიის თემაა გალაკტიონის მიერ ნიცშეს უშუალო რეცეფცია ექსპლიციტურ დონეზე და არა ზოგადკონტექსტური მიმართება.

ხსენებული 11 შემთხვევა მოვიძიე ინტერნეტპორტალზე galaktion.ge, რადგან 1975 წელს გამოცემულ კრებულში, რომელშიც შესულია გალაკტიონის წერილები და ფრაგმენტები დღიურებიდან, ნიცშე საერთოდ არაა ნახსენები, გასაგები მიზეზების გამო. ერთი და იგივე სათაურის მქონე სტატიები წიგნში სხვაგვარადაა შეტანილი, პორტალზე კი, როგორც ჩანს, მოცემულია მისი შავი მონახაზი, თავდაპირველი ვარიანტი, შეიძლება ითქვას, პირვანდელი, ცენზურამდელი სახე. ამ 11 შემთხვევიდან მოცემულ სტატიაში მხოლოდ ნაწილს განვიხილავ.

გამომდინარე ადამიანის მიდრეკილებიდან, ეძიოს მსგავსება მეტად, ვიდრე სხვაობა, ასევე თანამედროვე კომპარატივისტული პარადიგმის გარკვეული აზრით გამართლებული მისწრაფებიდან, აღმოაჩინოს მეტი საერთო, ვიდრე განსხვავება, არსებობს საფრთხე და ცდუნება, რომ გენიალური პოეტების ასოცირება გენიალურ ფილოსოფოსებთან მოხდეს არასწორად. გარდა ამისა, რაც უფრო მეტად მნიშვნელოვანია, არსებობს მოსაზრება, რომ რადგან ნიცშეს ფილოსოფია პოეტური სტილით ხასიათდება, ხოლო პოეზია გულისხმობს ორაზროვნებას და ბუნდოვანებას უკიდურესი ჰაიდეგერიანული აზრით, ამიტომ ნიცშეს ტექსტებს არ აქვთ მკაფიო სათქმელი და გზა ხსნილია არბიტრარული გაგებისათვის. უპირველესად, აი, რას წერს ნიცშე ბუნდოვანებაზე: „ვინც იცის, რომ ღრმად, ცდილობს იყოს ცხადი; ვისაც სურს ბრბოს მოეჩვენოს ღრმად, ცდილობს იყოს ბუნდოვანი. რადგან ბრბო ღრმად

მიიჩნევს ყველაფერს, რისი ფსკერის ხილვაც არ ძალუძს: ის ხომ ასეთი მშობარაა და ასე უხალისოდ შედის წყალში“ (ნიცშე 2008: 136). ასე რომ, ნიცშესთვის ბუნდოვანება არაა მიზანი, როგორც ეს პოეტისთვის შეიძლება იყოს, პირიქით, იგი ცდილობს იყოს ცხადი, იგი ფილოსოფოსია პოეტური სტილით, როგორც თავადაც აღიარებს, მაგრამ იგი მაინც არ არის პოეტი. ნიცშეს თანახმად, მისი ფორმა არაა სისტემური, თუმცა ეს როდის ნიშნავს, რომ მის ფილოსოფიას არ აქვს სისტემა და მეტნაკლებად თანმიმდევრული, ერთიანი საზრისი. ნიცშე ამბობს: „თქვენ ფიქრობთ, რომ ალბათ ეს ნაშრომი ფრაგმენტულია, რადგან მე გაძლევთ მას (და უნდა მოგცეთ კიდევ) ფრაგმენტების სახით?!“ (ნიცშე 1996: 243).

თანამედროვე აზროვნებაში დეკონსტრუქციული პარადიგმა შეცდომითაა ასოცირებული ჰერმენევტიკულ-ინტერპრეტაციულ ინკლუზივიზმსა და არბიტრარულობასთან. დეკონსტრუქციონისტული პარადიგმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის, პოლ დე მანის აზრით, კრიტიკოსს თავისი მიზნების შესაბამისად როდი შეუძლია ინტერპრეტაცია; სწორი კითხვის აქტის შედეგად ვიღებთ წაკითხვის ანუ ინტერპრეტაციის შეუძლებლობას (ლევერსი 1995: 182). დეკონსტრუქციული ჰერმენევტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის ჟაკ დერიდას მიხედვით, როდესაც ტექსტის გაშიფრვისას ვაწყდებით სიტყვას ან მეტაფორას, რომელიც შეიცავს წინააღმდეგობას, ორაზროვნებას და მიუთითებს ერთიანი მნიშვნელობის არარსებობაზე, ჩვენ უნდა ჩავეჭიოთ სწორედ ამ სიტყვას თუ მეტაფორას, „ჩვენ თვალი უნდა მივაღვევოთ მის თავგადასავალს ტექსტში და დავინახოთ როგორ იმსხვრევა ტექსტი, როგორც შენიღბვის სტრუქტურა, რომელიც ავლენს თავის თვითტრანსგრესიას, თავის გადაუწყვეტადობას“ (ლევერსი 1995: 184). დერიდას მიხედვით, „ჩვენ მიერ ტექსტის კითხვა მუდამ იქნება გაჯერებული გარდაუვალი აპორიებით, რომელიც ძირს უთხრის სტაბილურობას და გვაძლევს გაუვალ პოზიციებს, რომელიც არ გადაიჭრება, რაც უნდა მკაცრი იყოს ჩვენი ანალიზი თუ ეგზეგეზა“ (პორტერი ... 2011: 205).

მსგავსი რადიკალიზმი ერთგვარად „პოლიტიკურად მოტივირებულია“. რიჩარდ რორტის აზრით, დეკონსტრუქციული კრიტიკის ჯონათან ქალერისეული გააზრებიდან აშკარა ხდება, თუ რაოდენ რადიკალურია ასეთი კრიტიკის განცხადებები და რამდენად რადიკალურები უნდა იყვნენ ისინი, რათა უპასუხოთ მათ წინააღმდეგ მიმართულ სტანდარტულ კრიტიკას“, რაც გულისხმობს ბრალდებას, რომ თითქოს დეკონსტრუქცია უშვებს ინტერპრეტაციის არბიტრარულობას. რორტის აზრით, მსგავს რადიკალურ ქმედებას რიტორიკულ-პოლიტიკური შეფერილობაც აქვს და, მართლაც, დეკონსტრუქციონისტები თავიანთ პრაქტიკას პოლიტიკური პრაქტიკის გაგრძელებად მიიჩნევენ (ლევერსი 1995: 192). საუბარია დეკონსტრუქციის კრიტიკულ პოტენციალზე კაპიტალისტურ-პატრიარქალური და განმანათლებლური დისკურსის წინააღმდეგ. ფუკოს პერსპექტივიდან, „მარქსიზმი მოდიდან გადასული ჰუმანიზმის სახეობაა“, ხოლო ჟან ფრანსუა ლიოტარის მიხედვით, ნიცშეს, ჰაიდეგერის და ფუკოს შემდეგ ჩვენ აღარ შეგვიძლია ისეთი „მეტა-ნარატივების“ რწმენა, როგორიცაა მარქსიზმი (ლევერსი 1995: 195).

დეკონსტრუქცია თავის საფუძვლებში უკავშირდება ფრიდრიხ ნიცშეს მიერ პლატონური მეტაფიზიკის დეკონსტრუქციას „კერპების დაისში“ (ლევერსი 1995: 169).

როგორც დავინახეთ, დეკონსტრუქცია მოიაზრებს მაქსიმალურ სიფრთხილეს ტექსტებთან და გამორიცხავს არბიტრარულ გაგებას, მსგავსად ამისა, ნიცშე მიუთითებს თვითდისციპლინის მნიშვნელობაზე ინტერპრეტაციისას და სთხოვს ფილოლოგს, გაიგოს, „განზრახვით ჩასწვდეს იმას, რისი თქმაც ტექსტს აქვს განზრახული, მაგრამ მეორე მნიშვნელობის შეგრძნების, სინამდვილეში ვარაუდის გარეშე. ნიცშე საუბრობს „საკუთარი ხმის საფრთხეზე“: „ზოგჯერ საუბრის მიმდინარეობისას ჩვენი საკუთარი ხმის ბგერა გვაბნევს და შეცდომით მივყავართ მტკიცებამდე, რომელიც არანაირად არ შეესაბამება ჩვენს აზრებს“ (ბოც-ბორნშტაინი 2013: 258). ნიცშე საუბრობს ნელი კითხვის აუცილებლობაზე (ნიცშე 2006ა: 5), მეტიც, მისი აზრით: „სავარაუდოდ, იმისათვის, რათა კითხვის ხელოვნებაში ივარჯიშოთ, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა ერთი რამ, რაც დღესდღეობით ყველაზე მივიწყებულია – და სწორედ ამიტომ არ დამდგარა ჯერ ჩემი წიგნების „ნაკითხვადობის“ დრო“. ეს ერთი რამ, რის გამოც უნდა იყო თითქმის ძროხა და სულ მცირე არ უნდა იყო „თანამედროვე ადამიანი“, არის: ცოხნა...“ (ნიცშე 2007: 9).

არბიტრარული ინტერპრეტაციის მომხრეები არგუმენტად იყენებენ ნიცშეს შემდეგ მოსაზრებას: „არ არსებობს ფაქტები, არამედ მხოლოდ ინტერპრეტაციები“, რასაც ბოლო წლების გამოუქვეყნებელ ჩანაწერებში ნიცშე ხშირად იმეორებს, თუმცა აქ არსად არ იგულისხმება ტექსტის კითხვის მეთოდი, არამედ ის, რომ ადამიანი მუდამ ინტერპრეტირებს თავისი საჭიროებების მიხედვით (ნიცშე 2003: 139) და, გარკვეულწილად, ნიცშე ახალისებს კიდევ ამგვარ ინტერპრეტაციას: ცხოვრების უპირობო დასტურყოფა გულისხმობს წარსულის დასტურყოფასაც, „ის იყო“ ხდება „მე ის ამგვარად მსურდა“ (ბანიანი... 2003: 838-839). ხსენებულ ფრაზას აქვს სულ სხვაგვარი კონტექსტი: „„როცა ადამიანი თავს აღარ მიიჩნევს ბოროტად, ის აღარ არის ასეთი“ – კეთილი და ბოროტი მხოლოდ ინტერპრეტაციებია, არავითარ შემთხვევაში ფაქტები“ (ნიცშე 2003: 86). წიგნში „კეთილისა და ბოროტის მიღმა“ ნიცშე იმავეს ამბობს: „საერთოდ არ არსებობს მორალური ფენომენები, არსებობს მხოლოდ მორალური ინტერპრეტაციები ფენომენებისა“ (ნიცშე 2002: 64). ნიცშე აღნიშნავს, რომ ინტერპრეტაციის სრული უგულვებლყოფა ნაკლებად შესაძლებელია (ნიცშე 2003: 271), თუმცა ეს როდი ნიშნავს, რომ დავნებდეთ. ნიცშეს ფილოლოგია ესმის, როგორც „განსჯის შეწყვეტა ინტერპრეტაციაში“, ანუ გადამერიანული ენით თუ ვიტყვით, „წინასწარ-განსჯების კონტროლი“; ნიცშეს ფილოლოგია მიაჩნია „კარგი კითხვის ხელოვნებად“, რაც ნიშნავს, „შეგეძლოს წაიკითხო ფაქტები ისე, რომ არ გააყალბო ისინი ინტერპრეტაციებით, არ მისცე უფლება გაგების სურვილს დაგაკარგვინოს სიფრთხილე, მოთმინება, სინატიფე“ (ნიცშე 2005ა: 51).

ამ ყოველივეს გათვალისწინებით, ვგმობ რა „მკითხველის უფლებებით“ (რ. ბარტი) ბოროტად სარგებლობას, ვეცდები ნაბიჯ-ნაბიჯ მივყვე გალაკტიონის ჩანაწერებს და წარმოვაჩინო ნიცშეს ფილოსოფიის ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებული პრობლემები. ნიცშეს ფილოსოფია, მისი მრავალფეროვანი სტილის, ერთი შეხედვით, წინააღმდეგობრივი განცხადებების და იდეების ქრონოლოგიური ცვალებადობის გამო არა ერთხელ გამხდარა სპეკულაციის, არასწორი ინტერპრეტაციის და მანიპულაციის საგანი. როგორც ვენერა კავთიაშვილი აღნიშნავს, გალაკტიონის ახალგაზრდობის

დროს ნიცშეს მიემართებოდა ისეთი იარლიყები, როგორებიცაა „დემოკრატი და სახალხო რევოლუციონერი“, „დეკადენტი“, „სიმბოლისტი“ (კავთიაშვილი 2004: 153). ბუნებრივია, გალაკტიონისეული გაგებაც არ იქნება ზუსტი და სრულყოფილი, ამიტომ ნიცშეს შემოქმედების ჩემეული კვლევის საფუძველზე ვეცდები ვაჩვენო, რა შესაბამისობა ან შეუსაბამობა არსებობს მისეულ ინტერპრეტაციაში.

უპირველესად, უნდა აღინიშნოს ის ჩანაწერები, რომლებიც ცხადი ხდება, ნიცშეს რომელი ნაწარმოებები აქვს გალაკტიონს ნამდვილად წაკითხული. ეს იქნება ერთგვარი „გენეტიკურ-კონტაქტური“ შესავალი. 1) 1923 წელს მონახაზში სტატიისა „პოეზიის დღე“ გალაკტიონი ქართულ პოეზიაზე საუბრისას წერს: „ყველაფერი რაიმე ღირსების მქონე უსათუოდ მსუბუქი და გამჭვირვალეა, – ამბობს ნიცშე“ (ტაბიძე 2018ა: 1), 2) ასევე 1941 წლის დღიურში ჩანაწერში სათაურით „თემები პატარ-პატარა წერილებისათვის“, გალაკტიონი წერს: „2. „Из стран народ куда идет“ (მღერის მთელი ჯარი – ჯარი კი არა სტატისტიკი. გეგონებათ ბევრიაო. ნამდვილად კი სულ რამდენიმე კაცია. კარმენი. ბიზე. ნიცშეს წერილი ვაგნერის წინააღმდეგ. კარმენი)“ (ტაბიძე 2018ბ: 1) (აქ, როგორც ჩანს, გალაკტიონს „ვაგნერის საკითხი“ აერია წერილში „ნიცშე ვაგნერის წინააღმდეგ“, რომელშიც ბიზე და კარმენი ნამდვილად არ არიან ნახსენები). 3) ამავე კონტექსტში 1941 წლის დღიურში გალაკტიონი წერს: „„მსუბუქი ქნარის“ პრობლემა დასმულია. „მდუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი, ქროლვით ინვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს“ (ყდა ჩემი პირველი წიგნის. ნიცშეს წერილები „ვაგნერიანობის საკითხზე“ – სადაც ირჩევა კარმენის ავტორის – ბიზეს სიმსუბუქე). ქნარისა და ჩანგის პრობლემა. როგორ გადადის ქნარი „ჩანგში?“ (ტაბიძე 2018გ: 1).

მართლაც, „ვაგნერის საკითხის“ (და არა „ვაგნერიანობის საკითხზე“) შესავალშივე ნიცშე ჟორჟ ბიზეს „კარმენზე“ წერს: „ეს მუსიკა მე მიმაჩნია სრულყოფილად. ის გიახლოვდება მსუბუქად, მოქნილად, შესაბამისად, თავაზიანობით. ის მეგობრულია, ის არ ო ფ ლ ი ა ნ ო ბ ს . „კარგი არის მსუბუქი, ყველაფერი ღვთაებრივი დადის დახვეწილი ტერფებით“: ჩემი ესთეტიკის პირველი პრინციპი“ (ნიცშე 2005: 234). სახელწოდებათა აღრევეები შემთხვევით როდი აღვნიშნე, აქაც ჩანს, რომ გალაკტიონისთვის ნიცშე მხოლოდ ზოგადი ინსპირაციის წყაროა და საკმაოდ ნაყოფიერიც, თუმცა იგი მისი ფილოსოფიის მეტნაკლებად სიღრმისეული და ზუსტი კვლევით არ დაინტერესებულა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ.

„ვაგნერის საკითხში“ ნიცშე ილაშქრებს ვაგნერის ქრისტიანული დეკადანსის წინააღმდეგ. ზოგადად, ნიცშე საკუთარ ფილოსოფიას აცხადებს მებრძოლ ფილოსოფიად (ნიცშე 2005: 83) და უპირისპირებს მას როგორც ქრისტიანობას, ისე იესოს ნამდვილ, გაუყალბებელ მოძღვრებას, სადაც ხედავს გამირობის და ბრძოლის სრულიად საპირისპირო პათოსს (ნიცშე 2005: 26). გალაკტიონი ხშირად ახსენებს გამირობას ნიცშესთან კავშირში. 1924 წლის დღიურში გალაკტიონი აკეთებს სტატიის მონახაზს სათაურით „პესიმისმი“, რომელიც ასე იწყება: „ეპოხა აკაკი წერეთლისა. გამირული ხასიათი ქართული პოეზიის. პოეზია, მისი წარმოშობა, განვითარება, სახეობა, არსებითი თვისება – „წიგნები და ადამიანები“ (ტაბიძე 2018დ: 1). ამ მონახაზის ერთ-ერთი მონაკვეთია „ნიცშეანობა და სიმბოლიზმი“. გალაკტიონი,

როგორც ჩანს, აპირებდა მთლიანად ეპოქის მიმოხილვას თავისი ლიტერატურული მიმდინარეობებითა და მოვლენებით. ამ მონაკვეთებიდან ძალიან ბევრი პირდაპირ ან ირიბად შეგვიძლია დაუვკავშიროთ ნიცშეს, თუმცა ყველაზე ნიშანდობლივია შემდეგი: „კლასიციზმი. რომანტიზმი“, „დეკადენტობა და მარქსიზმი“, „ავადმყოფი მწერლები და პათოლოგიური პოეზია. იდეალიზმი და ნილილიზმი“, „სულიერი კრიზისის ინტელიგენციის. ინტელიგენცია. რევოლუცია.“, „ძალაუფლება ყოველდღიურობისა. პოეზია და გმირობა“ (ტაბიძე 2018დ: 1).

ნიცშეს ფილოსოფიაში პესიმიზმი, რომანტიზმი, ნიჰილიზმი, იდეალიზმი, მარქსიზმი და დეკადენტობა ერთმანეთთან დაკავშირებული ცნებებია და ყველა ერთად ასოცირდება ავადმყოფობასთან, სიცოცხლის სიძულვილის ინსტინქტთან. ცალცალკე თითოეულთან ნიცშეს მიმართების ციტატებით არგუმენტირება შორს წაგვიყვანდა, ამ კონტექსტში ძირითადად მნიშვნელოვანია სიმბოლიზმთან მიმართება.

ნიცშეს და სიმბოლიზმის ასოცირების ერთ-ერთი მიზეზი შესაძლოა იყოს სიმბოლისტების ერთგვარი არისტოკრატიზმი. სტეფან მალარმესთვის ლიტერატურა იყო „სულის არისტოკრატიის გამოვლინება“ (ბოუსი 2011: 37). ასევე „მალარმე განწყობილი იყო ორაზროვანი პატივისცემით მეფეებისადმი, საუბრობდა ხელოვანებზე, როგორც ახალ არისტოკრატიაზე“ (კონი 1965: 122). ნიცშე, თავის მხრივ, აკრიტიკებს „სულის არისტოკრატიის“ ცნებას, რადგან „მხოლოდ სული ვერ აკეთილშობილებს; არამედ უნდა იყოს რაღაც, რაც სულს გააკეთილშობილებს. – მაშ რა არის საჭირო? – სისხლი“ (ნიცშე 1968: 496). იგულისხმება, რომ უნდა მოხდეს ახალი არისტოკრატიის ფორმირება, რომელიც მემკვიდრეობით გადასცემს თაობებს არისტოკრატიულ თვისებებს და, ბუნებრივია, ეს მხოლოდ ხელოვანების წრე ვერ იქნება, არამედ საუბარია ბრძანებების გაცემასა და ასრულებაში დაოსტატებული გენის შეჯვარებაზე ფულის შოვნისა და მოთმინების ნიჭის მქონე ებრაულ გენტან (დომბროვსკი 2014: 95).

ამ მხრივ საგულისხმოა გალაკტიონის 1940-იანი წლების ჩანაწერი, რომელშიც იგი აკაკი წერეთლისა და ილია ჭავჭავაძის პორტრეტებს ადარებს: „აკაკი წერეთელი: გარეგნულად ლომი (ასეთი გარეგნობის პირები ეხლა საქართველოში არავინ არის. სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით). გამოხედვაში არის დაცინვა, რომელიც ტანჯავდა ბევრს მთელი საუკუნის განმავლობაში. შუბლზე გამოხატულია ნინაპართა დალი, დიდი გვარის, წერეთლების გვარეული სიმტკიცე. აკაკი უნდა ყოფილიყო არა პოეტების მეფე, როგორც ის იყო ნამდვილად თავის საუკუნეში, არამედ დინასტიური მეფე, მფლობელი საქართველოსი. რუბენისთვის იგი იყო საუკეთესო ტიპი – როგორც სხეული, ნიცშესთვის იგი გამოდგებოდა ზე-კაცის იდეალად, სულიერად, გარეგნულად იგი უნდა ყოფილიყო ყველაზე უფრო მოხუც სენატორთა თავმჯდომარე, საუკეთესო პრეზიდენტი რომელიმე რესპუბლიკის, პრემიერ-მინისტრი ყველაზე უფრო უძლიერესი სახელმწიფოსი. იგი უნდა ყოფილიყო მსოფლიო რევოლუციის დროს აღელვებულ ქვეყნის დასამშვიდებლად. ილია მაკლიორია“ (ტაბიძე 2018ე: 1).

როგორც აქ ჩანს, გალაკტიონისთვის, როგორც მინიმუმ, ნაცნობი უნდა იყოს ნიცშეს არისტოკრატიზმი, მისი დამოკიდებულება, ზოგადად, კეთილშობილებას-



თან და ამ ყველაფრის კავშირი ზეკაცის იდეასთან. აქ, უპირველსად, საგულისხმოა ფრაზა: „გამოხედვაში არის დაცინვა, რომელიც ტანჯავდა ბევრს მთელი საუკუნის განმავლობაში“, რადგან იგი ერთგვარად ასოცირდება ნიცშეს შემდეგ აფორიზმთან: „მხოლოდ საკუთარი ზიანით ხდება ადამიანი ბ რ ძ ე ნ ი , მხოლოდ უცხოს ზიანით ხდება ადამიანი კ ა რ გ ი “, – ამას ამბობს ყოველი უცნაური ფილოსოფია, რომელსაც ყოველგვარი მორალი თანალმობის და ყოველგვარი ინტელექტუალიზმი იზოლაციის შედეგად მიაჩნია: ამგვარად ის არაცნობიერად გამოდის ყოველგვარი მინიერი ნაკლულოვანების დამცველი. თანალმობა მოითხოვს ღმობას, ხოლო იზოლაცია სხვათა დაცინვას“ (ნიცშე 1996: 324). სხვაგან ნიცშე ადასტურებს, რომ განმარტოება და იზოლაცია აუცილებელია, რათა დავრჩეთ სუფთა, ყოველგვარი საზოგადოება აბინძურებს ადამიანს (ნიცშე 2002: 171).

ასევე ნიცშე ერთმანეთისგან განარჩევს დაცინვას და სიძულვილს. დაცინვა ხაზს უსვამს რანგობრივ სხვაობას, მაშინ, როცა სიძულვილი გვათანაბრებს სიძულვილის ობიექტთან, ამიტომ ნიცშე ხელოვანისგან ითხოვს დაცინვას, ასევე თვითდაცინვას (ნიცშე 2008: 243-244); ეს უკანასკნელი მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც, ნიცშეს მიხედვით, შინაგანი და გარეგანი მიმართებები ურთიერთკავშირშია, ერთი მოითხოვს მეორეს (ნიცშე 1997: 162-163). შინაგანი დისტანცია მოითხოვს გარეგანს და ეს უკავშირდება ისევ და ისევ ნიცშეს რადიკალურ არისტოკრატიზმს, როგორც ეს ჩანს შემდგომ პასაჟში: „ყოველი ამაღლება „ადამიანის“ ტიპისა ამ დრომდე არის საქმე არისტოკრატიული საზოგადოებისა – და ასე იქნება კვლავ და კვლავ: ესაა საქმე საზოგადოებისა, რომელსაც სწამს რანგობრივი იერარქიის გრძელი კიბის და ღირებულებრივი სხვადასხვაობისა ადამიანისა და ადამიანს შორის და მონობას, თუნდაც რალაც გაგებით, აუცილებლად მიიჩნევს. დ ი ს ტ ა ნ ც ი ი ს პ ა თ ო ს ი ს გ ა რ ე მ ე , რომელიც აღმოცენდება კლასთა მყარად დადგენილი განსხვავებისგან, მუდმივი ზედამხედველობისა და ზემოდან ყურებისგან მმართველი კასტის მხრიდან ხელქვეითებსა და მონებზე და მათი ასეთივე მუდმივი ვარჯიშისგან მორჩილებასა და ბრძანების გაცემაში, ჩახშობასა და დისტანცირებაში, ამ პათოსის გარეშე საერთოდ ვერ აღმოცენდებოდა ვერც ის მეორე უფრო იდუმალი პათოსი, ის მოთხოვნა, რომ ხდებოდა დისტანციის მუდამ უფრო ახალი გავრცობა თვითონ სულის შიგნით, განვითარება მუდამ უფრო მაღალი, უფრო იშვიათი, უფრო შორეული, უფრო მრავლისმომცველი, უფრო უხვი მდგომარეობებისა, მოკლედ რომ ვთქვათ, გაძლიერება „ადამიანის“ ტიპისა, გამუდმებული „თვითგადალახვა ადამიანისა“, თუ გამოვიყენებთ მორალურ ფორმულირებას ზემორალური აზრით“ (ნიცშე 2002: 151).

„ვაგნერის საკითხში“, რომელიც გალაკტიონს ნამდვილად ჰქონდა წაკითხული, ნიცშე ადიდება ბატონთა მორალს, რომლის გამოხატულებაც არის „რომაული“, „გმირული“, „კლასიკური“ „რენესანსი“ (ნიცშე 2005: 261). ასევე, აღსანიშნავია, რომ ზეკაცთან პრეზიდენტის, რევოლუციის და პრემიერ-მინისტრის ხსენება უადგილოა, რადგან ნიცშესთვის მიუღებელია ნებისმიერი დემოკრატიული ინსტიტუტი, ნებისმიერი რევოლუცია, რეპუბლიკა და საპარლამენტო მმართველობა, რომლის დროსაც „ჯოგი ხდება ბატონი“ (ნიცშე 1968: 397).

„სულის არისტოკრატიის“ იდეასთან უნდა იყოს დაკავშირებული სიმბოლისტიკების ცნობილი დევიზი „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, რისთვისაც კომუნისტები დევნიდნენ ფრანგ სიმბოლისტებთან ასოცირებულ ქართველ პოეტებს. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ კონტექსტშია ნახსენები ნიცშე გალაკტიონის ზემოხსენებულ მონახაზში: „სოციალისტური რეალისტური ლიტერ. პოეზია. ნიცშეანობა და სიმბოლიზმი.. სოციალური საფუძველი თანამედროვე პოეზიის“. 1940 წლის დღიურში გალაკტიონი უარყოფს ბრალდებას, რომ თითქოს იგი „6. გამოდიოდა შეშლილობის, თვითმკვლევლობის, მკვლევლობის, <...სტის> ტიპის აპოლოგეტად, 7. აღიარებდა ხელოვნებას მხოლოდ რჩეულთათვის, 8. აყავდა ნიცშეანიზმი პიედესტალზე“ (ტაბიძე 2018ვ: 1). 1947 წელს, ანუ ამ ჩანაწერიდან 7 წლის შემდეგ, გალაკტიონი ისევ ახსენებს ნიცშეს დადებით კონტექსტში. როგორც ქვემოთ ვნახავთ, საეჭვოა, რომ აქ გალაკტიონი ბოლომდე გულწრფელია, უფრო სავარაუდოა, რომ ესაა მონახაზი საპასუხო საჯარო წერილისთვის ან გამოსვლისთვის, რომელშიც, ბუნებრივია, საბჭოთა წნეხის გათვალისწინებით, იგი იძულებული იქნებოდა უარეყო მისი რაიმე კავშირი სიმბოლიზმთან ან ნიცშესთან.

ერთი მხრივ, ნიცშე ახლოს დგას სიმბოლისტებთან, როცა იგი „მხიარული მეცნიერების“ შესავალში ამბობს: „ხელოვნება ხელოვნებისათვის, მხოლოდ ხელოვნებისთვის!“, რაც არის ხელოვნება, რომელიც ფორმის, ზედაპირის მშვენიერებაზეა ორიენტირებული და უარყოფს „ჭეშმარიტებისადმი ნებას“, ბნელი და მახინჯი სიღრმეებისადმი ლტოლვას (ნიცშე 2008 : 7-8), მეორე მხრივ, ნიცშე, სიმბოლისტებისგან განსხვავებით, გმობს „ხელოვნებას ხელოვნებისათვის“, როგორც უმიზნო ხელოვნებას და მიიჩნევს, რომ ხელოვნებას აქვს მიზანი: სიცოცხლის დასტურყოფა – სწორედ სიცოცხლის თვით ყველაზე საზარელი გამოვლინების დასტურყოფაა ტრაგიკული ხელოვნების მიზანი (ნიცშე 2005: 204-205). ოდნავ წინ გავუსწოთ სტატიის მიზანს და აღვნიშნოთ, რომ, კრიტიკოსების აზრით, გალაკტიონთან სევდა სიცოცხლის დამამკვიდრებელია (ტაბიძე 2000: 339). ნოდარ ტაბიძის აზრით, გალაკტიონის „პირველი წიგნი სევდით, წუხილით, ბრძოლით, ოცნებით... ყველაფრით „სიცოცხლის ნდომისა“ და დამკვიდრების გამომხატველი ყოფილა“, ამის დასტურად მოყვანილია პოეტის სტრიქონები:

სული სიცოცხლის ნდომის,  
ჩემი ლექსების ტომის.  
(ტაბიძე 2000: 354)

ნიცშესთვის მიუღებელია დეკადენტების და სიმბოლისტიკების სწრაფვა, გაექცნენ ამქვეყნიურობას და თავი შეაფარონ ექსტაზს და მისტიკურ გამოცდილებებს. შოპენჰაუერის და ვაგნერის გავლენაში ყოფნის პერიოდში ნიცშე მართლაც იზიარებდა გარკვეულ არტისტულ მეტაფიზიკას (დელ კარო 2013: 109). ახალგაზრდა ნიცშეს თანახმად, მეტაფიზიკური ნუგეში გულისხმობს, რომ ქაოტური სამყაროს მიღმა არსებობს საფუძველმდებარე, „პრიმორდიალური ერთიანობა“ (კეიმი 2014: 93). ემპირიული სამყარო იმდენად საზარელია, რომ გვჭირდება მეტაფიზიკურად

განსხვავებული სამყაროს მითი (კეიმი 2014: 93-94), მაგრამ მოგვიანებით ნიცშე ასკვნის, რომ სიცოცხლის ბოლომდე დასტურყოფა ვერ მოხდება თუ არსებობს სულის და მიღმიერი სამყაროს რწმენა (ბანიანი ... 2003: 837). ნიცშეს მოგვიანო ფილოსოფიაში მეტაფიზიკურის გაუქმება უკავშირდება მის პრობლემურობას. ნიცშეს მიხედვით, პრობლემა ამგვარ ნუგეშში არის ის, რომ იგი ძალიან კარგად მუშაობს. უკიდურესი რელიგიური ასკეტიზმის შემთხვევაში იმქვეყნიურობის იდეით იმდენად მოხიბლული ვხდებით, რომ ცოტა მოტივაცია გვაქვს დავრჩეთ ემპირიულ სამყაროში ჩართულები (კეიმი 2014: 94).

ნიცშეს შემოაქვს ტერმინი „გადაღახვა“: „რაც აქცევს გადაღახვას ასეთ ძნელ, შიშისმომგვრელ და ნამდვილად გამირულ მოვლენად, არის მოთხოვნა, რომ აქტიურად მოვიტოვოთ უკან ყველაფერი, რაც უსაფრთხოა და ნაცნობი (ტკივილებისა და სიხარულების ჩათვლით), და რაც ვართ ჩვენ და რასაც ვაფასებთ, ამდენად, სერიოზულად მოვახდინოთ რა ჩვენი იდენტობის დესტაბილიზაცია. ალბათ კიდევ უფრო შიშისმომგვრელია ის, რომ გადაღახვა დამატებით მოითხოვს საპირისპირო და წინააღმდეგობრივი ვალდებულებების და ღირებულებების ერთად შენარჩუნებას – არც მათ სინთეზს, არც მათ უარყოფას, არც მათგან უფრო არახელსაყრელის დათრგუნვას ან განადგურებას, თვით არც მათ გაქრობას დროებით ინტოქსიკაციაში – არამედ მათი კონფლიქტის და წინააღმდეგობის ერთად შენარჩუნებას ერთ გაცნობიერებულ და მკაფიო დასტურყოფაში“ (კეიმი 2013: 275).

ნიცშეს და სიმბოლიზმის ასოცირება ხდება იმის გამოც, რომ სიმბოლიზმის მსგავსად, ნიცშეც ხაზს უსვამს ტექსტში მუსიკის მნიშვნელობას, ტექსტის ინტონაციას, თუმცა არსებობს მნიშვნელოვანი განსხვავება. სიმბოლიზმი, როგორც იდეალიზმის სახეობა, ესწრაფოდა აბსოლუტის ძიებას. სიმბოლისტებს მიაჩნდათ, რომ აბსოლუტის პირდაპირ გამოხატვა შეუძლებელია, ამიტომ საჭიროა ალუზიური, სიმბოლური გზა და ქარაგმული, მინიშნებათა პოეზია, ხოლო ქარაგმის საუკეთესო გზა არის მუსიკალური ეფექტები (სორელი ... 1999: xvi). ამისგან განსხვავებით, მუსიკა ნიცშესთვის არის არა აბსოლუტისადმი თუ სხვა მეტაფიზიკური იდეის სიმბოლურ-ალუზიური მინიშნებების საშუალება, არამედ, პირიქით, მეტი სიცხადის მიღწევის გზა. ნიცშეს მიხედვით, მუსიკის მეშვეობით უკეთ ხდება იმ გაგების გადაცემა, რომელსაც ლინგვისტური გამოხატულება მხოლოდ აბუნდოვნებს (კარვალო 2011: 352). ამ მხრივ საინტერესოა გალაკტიონის მოსაზრება, რომელსაც ნოდარ ტაბიძე გადმოგვცემს: “თავისი მოსაზრებები გელას გაუზიარა: ორი მხარეა საგულისხმოო, ერთ შემთხვევაში მუსიკალობა აზრის გამოხატვას შველის, დაქვემდებარებულია. მეორე შემთხვევაში იგი სიტყვაზე მალლა დგას. მუსიკით გაცილებით მეტი ითქმის, ვიდრე სიტყვით. ბლოკს დაესესხა და დაასკვნა: მისი არაერთი ლექსი მუსიკის კონსტრუქციის გააზრებით არის აგებული” (ტაბიძე 2000: 239). თუმცა ეს სხვა სტატიის და უფრო ფართო ანალიზის თემაა, რადგან ამ ერთგვარი შესავლის ფუნქციის მქონე სტატიაში უშუალოდ გალაკტიონის ჩანაწერებს ვეხებით.

„ტრაგედიის დაბადების“ მოგვიანო კომენტარში ნიცშე ამბობს, რომ ეს ნაწარმოები „უნდა ემღერა ახალ სულს“, შესაბამისად, „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“ უკვე

უკავშირდება დიონისური დითირამების ტრადიციას, რომლის მისტიკრიებში სიმბოლური ენის მიზანი არაა რაიმეს სწავლება, არამედ ხელდასხმულის მიყვანა გამოცდილებამდე და ნიცმე „ასე იტყოდა ზარატუსტრას“ მართლაც უწოდებს დითირამს. ნიცმეს მიზანია მაძიებლის ცდუნება, მისი რამეგვარად დაინტერესება იმ გამოცდილებით, რომელიც იმდენად სუბიექტურია, რომ არ გადმოიცემა, არ გამოითქმის, მხოლოდ უშუალო გამოცდილებით შეიძლება მისი გაგება (ბრააკი 2011: 171).

ნიცმე თავად მიანიშნებს, რომ „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“ უნდა ჩავთვალოთ მუსიკად, სადაც მთავარია ინტონაციების სწორი მოსმენა. ზარატუსტრაში ვკითხულობთ: „იმღერე! ნულარ ლაპარაკობ! განა ყველა სიტყვა სერიოზული და მძიმე ადამიანებისთვის არ არის შექმნილი? განა ყველა სიტყვა ტყუილი არაა მათთვის, ვინც მსუბუქია? იმღერე! ნულარ ლაპარაკობ!“ (კარვალო 2011: 356). ერთი მხრივ, ზარატუსტრაში სიცოცხლის დასტურყოფა ხდება სიტყვებით, მეორე მხრივ კი, მხოლოდ მისი პოეზიის და პოეტური პროზის მუსიკას შეუძლია იმ „ფუნდამენტური, „დითირამბული“ ემოციის გადმოცემა, რომელიც საფუძვლად უდევს და აერთიანებს ამ ქმნილებებს“. მუსიკა გვაგრძნობინებს ხსენებულ ემოციას (იანგი 2010: 434). ახალგაზრდა ნიცმეს მიხედვით, პრიმორდიალური ფუძე უპირველესად გამოხატულია ინტონაციაში და „ინტონაციური ქვენიდადაგი უნივერსალური და ინტელიგიბელური ენებს შორის განსხვავებების მიუხედავად“. სიტყვები წარმოდგენის მეორე დონეა და ისინი გამოხატავენ პრიმორდიალურ ფუძეს, რომელიც უკვე წარმოდგენილია ინტონაციის მიერ, ეს უკანასკნელი კი ძირითადად გამოხატავს სიხარულს და ტკივილს, ამ პრიმორდიალურ განცდებზე დაფუძნებულ განცდებს (მიურეი 1999: 114). ნიცმეს მიხედვით, „ბგერა და ინტონაცია, როგორც სიხარულის და ტკივილის სიმბოლური რეპრეზენტაცია, ახდენენ ყველას მიერ გაზიარებული პრიმორდიალურობის – პირველადი დიონისური ერთიანობის სიმბოლიზებას“ (ბრაუნი 2006: 95).

საგულისხმოა, რომ გვიანდელი ნიცმეს თანახმად, მუსიკის თავდაპირველმა ერთიანობამ პოეზიასთან მუსიკა სიმბოლიზმით დატვირთა და ახლა უკვე „დრამატული მუსიკა მხოლოდ მაშინლაა შესაძლებელი, თუ ინტონაციური ხელოვნება დაამარცხებს სიმბოლური ხერხების უზარმაზარ სამფლობელოს“ (ნიცმე 1996: 99). ნიცმეს აზრით, რაც უფრო იზრდება ჩვენი ყურის „აზროვნების უნარი“, მით უფრო მეტად უგრძნობი ხდება იგი, გრძნობის ორგანოები ბლაგვდება და მხოლოდ ტვინი განიცდის სიამოვნებას, სიმბოლური ანაცვლებს რეალურად არსებულს (ნიცმე 1996: 100). შესაბამისად, ნიცმე ყოველგვარ ხელოვნებას აღარ მიიჩნევს კულტურის განახლების საშუალებად, რადგან ხელოვნებაც შეიძლება აღმოჩნდეს „მეტაფიზიკის მახეში“ (რემპლი 2000: 123), ამიტომ ნიცმეს თანახმად, დიონისური მუსიკა, რომელიც ინარჩუნებს უნივერსალურ მგრძნობელობას, უნდა დაეფუძნოს ანტიკური ქორალური სიმღერის დითირამბის ნიმუშს, რომელიც, ზოგადად, იამბური საზომის ლექსი იყო (კარვალო 2011: 352).

შესაბამისად, ნიცმეს აზრით, მუსიკის მეშვეობით ხდება განცდის, შინაგანი სუბიექტური გამოცდილების უშუალო გადაცემა და არა რაიმესკენ ქარაგმული, ბუნდოვანი მინიშნება, თანაც ეს ხდება ბუნებრივად და არა მიზანმიმართულად. ნიცმე აკრიტიკებს თავის თანამედროვე მუსიკოსებს, რომელთა მიზანია მსმენ-

ლის მოცუება. ეს უკანასკნელიც მზადაა მოცუუდეს „დემაგოგის ხელოვნებით“. ამის საწინააღმდეგოდ, „უმანკო მუსიკა“ არის ის, რომელმაც „ალარ იცის“, რომ არსებობს მსმენელი და ეფექტი (ნიცშე 2006ა: 145). ვაგნერის გავლენის ქვეშ მყოფი სიმბოლისტიზმისგან განსხვავებით, ნიცშესთვის მუსიკა არ არის საშუალება. ხელოვანი არ უნდა ფიქრობდეს მუსიკის მიერ მოხდენილ ეფექტზე ან იმაზე, თუ რას მიანიშნებს იგი ალუზია-სიმბოლოების გზით. იმისათვის, რომ მუსიკას ჰქონდეს კარგი ეფექტი, თავად ხელოვანი უნდა იყოს კარგი. ასეთ შემთხვევაში მუსიკა ბუნებრივად მოახდენს კარგ ეფექტს, ყოველგვარი წინასწარი გათვლის გარეშე. „ჩვენს კომპოზიტორებს იოტისოდენი ეჭვიც არ აქვთ, რომ რასაც ისინი გადასცემენ მუსიკაში, არის მათი საკუთარი ისტორია, ისტორია დამახინჯებული სულისა. წინათ კომპოზიტორი თითქმის ვალდებული იყო გამხდარიყო კარგი ადამიანი თავისი ხელოვნების გულისათვის – და ახლა!“ (ნიცშე 2006ა: 140).

„ვაგნერის საკითხში“ ნიცშე, როგორც ყოფილი ვაგნერიანელი, საყვედურობს ვაგნერს, რომ რაც მან მოიხელთა და რასაც მხოლოდ გერმანელები აღიქვამენ სერიოზულად, ეს არის „იდეა“, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რაღაც ბნე-ლი, გაურკვეველი, ავისმომასწავებელი; სიცხადე გერმანელებისთვის არის პრობლემა, ისინი ლოგიკას უარყოფენ“. საბოლოოდ, ნიცშეს აზრით, ვაგნერმა „გამოიგონა საკუთარი სტილი, „უსასრულო მნიშვნელობა“, – ის გახდა ჰეგელის მიემკვიდრე. ... მუსიკა როგორც „იდეა“ – ეს არაა მუსიკა, რითაც ვაგნერმა ეს ახალგაზრდები დატყვევა, ესაა „იდეა“ – ესაა მისი ენიგმებით მდიდარი ხელოვნება, მისი დამალობანა ასეულობით სიმბოლოს მეშვეობით, მისი იდეალების პოლიქრომია... ისინი თრთოლვით უსმენენ, როგორ ისმის მის ხელოვნებაში ბუნდოვანი სიშორიდან დიადი სიმბოლოების ნაზი ქუხილი“ (ნიცშე 2005: 252). ვაგნერისგან განსხვავებით, ნიცშესთვის, როგორც ზემოთ აღინიშნა, სიცხადე არის მუსიკის უმთავრესი უპირატესობა სიტყვის, ლინგვისტური გამოხატულების მიმართ. ვაგნერთან მუსიკა გამოხატვის საშუალებაა, მან „მუსიკის ლინგვისტური უნარი უსაშველოდ გაზარდა“. ვაგნერთან მუსიკას „ნება ეძლევა გარკვეულ შემთხვევებში იყოს არა მუსიკა, არამედ ენა, ინსტრუმენტი“ (ნიცშე 2005: 247).

„ვაგნერის საკითხში“ ნიცშე ამბობს, რომ დეკადენტი ვაგნერი მიმზიდველი აღმოჩნდა ევროპული დეკადანსისა და პარიზისთვის, ისევე როგორც ავადმყოფს იზიდავს ის, რაც მას ვნებს (ნიცშე 2005: 241). „დიახ, ძირითადად, როგორც ჩანს, ვაგნერს არ აინტერესებს სხვა პრობლემები, გარდა იმისა, რაც დღეისათვის პატარა პარიზელ დეკადენტებს აინტერესებთ. მუდამ 5 ნაბიჯის მოშორებით საავადმყოფოსგან! (ნიცშე 2005: 250). უფრო კონკრეტულია ნიცშე „ეკე ჰომოში“: „ვის ეკუთვნის ვაგნერი? ვისთან აქვს სათავე: ესაა გვიანდელი ფრანგი რომანტიკოსები, ეს მოლივლივე, ზეალმტაცი ტიპის ხელოვანები, როგორიცაა დელაკრუა, როგორიცაა ბერლიოზი, რომელთა საფუძველში ავადმყოფობაა. ისინი არიან განუკურნებელი ხასიათის, დაუხვეწავი ფანატიკოსები ექსპრესივისა, სრულყოფილი ვირტუოზები... ვინ იყო ვაგნერის პირველი ინტელიგენტი მხარდამჭერი ბოლოს და ბოლოს? შარლ ბოდლერი, იგივე, ვინც პირველმა გაიგო დელაკრუა,

ესაა ტიპური დეკადენტი, ვისშიც ხელოვანთა მთელმა თაობამ საკუთარი თავი შეიცნო“ (ნიცშე 2005: 93).

სიმბოლიზმის და ნიცშეს ურთიერთობის თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ 1892 წელს დაარსებული ჟურნალი „Le Banquet“, მიუხედავად იმისა, რომ ასოცირებული იყო სიმბოლისტებთან (მალარმე, ვერლენი) და ეძღვნებოდა მალარმეს, როგორც მასწავლებელს, იქცა „სიმბოლიზმისადმი რეაქციად“, ფაქტობრივად, მალარმემ და მისმა მეგობარმა სიმბოლისტმა პოლ ვერლენმა შთააგონეს ახალგაზრდა ლიტერატორები, წასულიყვნენ საკუთარი მემარტოულებით“. მართლაც, ჟურნალის მიზნად იქცა „უბრალო და მდიდარი ფრანგული ლიტერატურის განახლება კლასიციზმისა და რომანტიზმის მახვილგონიერი შერწყმით“ და ამ მიზნის მისაღწევ ერთ-ერთ საშუალებად განიხილებოდა ნიცშეს ფილოსოფია (ფორთი 1993: 103). სწორედ ნიცშეს გავლენით, დიდი მსჯელობის შემდეგ, გადაწყდა, რომ სიმბოლიზმის მთავარი ორგანო – „Mercure de France“ იქნებოდა სიმბოლისტური, მაგრამ არა დეკადენტური (ფორთი 1993: 113). როგორც მწერალი ლუი რეინო აღნიშნავს, „უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო სიმბოლისტური და დეკადენტური ტადრები, საიდანაც ნიცშემ შეიძინა თავისი თაყვანისმცემლები“ (ფორთი 1993: 116).

ფრანგ მწერლებში ნიცშე ასოცირდებოდა ინდივიდუალიზმთან. ლიტერატურული ანარქისტებისთვის მისაღები იყო „შეუზღუდავი ინდივიდუალური თავისუფლების იდეა და არა ანტი-ბურჟუაზიული ძალადობა“ (ფორთი 1993: 110). ანარქისტები საკუთარ თავს უკავშირებდნენ ნიცშეანურ ინდივიდუალიზმს. მათ მიაჩნდათ, რომ „ინდივიდმა“ ანგარიში უნდა გაუწიოს მხოლოდ საკუთარ „ეგოს“, საკუთარ კომფორტს და საკუთარ განვითარებას“. ნიცშეს ფილოსოფიას უწოდებდნენ ასევე „არისტოკრატიულ ანარქიზმს“ (ფორთი 1993: 111). სანამ ინდივიდუალიზმთან მიმართებაზე გადავალთ, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ანტირევოლუციური, ანტისოციალისტური და ერთგვარად ეგოისტური პათოსი მართლაც ნიშანდობლივია ნიცშესთვის: „განა ჩვენ ამ საშინელი განზრახვით, წავშალოთ ცხოვრების კონტურები და საზღვრები, კაცობრიობის ქვიშად ქცევის საუკეთესო გზას არ ვადგავართ? ქვიშა! უფრო და უფრო პატარა, ნაზი, მრგვალი, უსასრულო ქვიშა! ესაა თქვენი იდეალი, თქვენ თანამგრძობელი განცდების მახარობლებო? – ამ დროს კი უპასუხოვ რჩება თვითონ კითხვა, ადამიანი უფრო მეტად არგებს სხვას უშუალოდ მუდმივი თანადგომითა და დახმარებით, რაც ჯერ კიდევ მხოლოდ ძალიან ზედაპირული შეიძლება იყოს, სადაც ის არაა ტირანიული დაუფლება და გარდაქმნა – თუ საკუთარი თავისგან რაღაც იმგვარის შექმნით, რასაც სხვა აღტაცებით შეხედავს, ეს შეიძლება იყოს მშვენიერი, მყუდრო, შემოსაზღვრული ბალი, მაღალი კედლებით ქარიშხლისა და შარავზის მტვრისაგან დასაცავად, მაგრამ ასევე სტუმართმოყვარე კარიბჭით“ (ნიცშე 2006ა: 106).

თუმცა, ყველაზე მეტად საინტერესოა ის, რომ საფრანგეთში ნიცშეს რეცეფცია აღმოჩნდა კატალიზატორი გარდაქმნისა „დეკადანსისა და ინდივიდუალიზმისგან ვიტალიზმისა და კოლექტიური რეგენერაციისკენ“ (ფორთი 1993: 98). როგორც ჩანს, საბოლოოდ აშკარა გახდა, რომ ნიცშეს ფილოსოფია არ არის ინდივიდუალისტური, როგორც ანარქისტებს მიაჩნდათ. ეს მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც ნიცშეს

გალაკტიონი აკავშირებს ინდივიდუალიზმთან. 1935 წლის დღიურში გალაკტიონს მოჰყავს კრიტიკოს გიორგი ადამოვიჩის ციტატა, რომელსაც შემცირებული სახით წარმოადგენ: „ევროპის უკანასკნელი საუკუნის ლიტერატურის ისტორია თავისი შინაგანი აზრით წარმოადგენს ინდივიდუალიზმის ისტორიას... უფრო სწორად რომ ითქვას, ეს არის „ისტორია ინდივიდუალიზმის განადგურების, დაცემისა“, დაღუპვისა. ბაირონისა და შილერის იმედებიდან დღევანდელ დღემდე სულ ცოტა რამ დარჩა (თითქმის არაფერი დარჩა). ადამიანი, რომელიც უყოყმანოდ დაერწმუნა თავის თავს, ნელ ცეცხლზე წვალებით იხდის სამაგიეროს თავის უანგარიშო მედიდურებისათვის, თავისი პირველი განმარტოებისა და განდგომილი აღტაცებებისათვის. იყვნენ წამებულნი და გმირები ინდივიდუალიზმისა (თითქო ყველა ჩვენს მაგიერ), ბოდლერი, ნიცშე, სხვები. ეხლა გმირული პერიოდი გათავდა, ოცნებანი გაჰქრენ, ილუზიები გაიფანტენ ... სიტყვა „მასები“ უბრალოდ წარმოთქმული სიტყვები როდია. დიახ, ადამიანი მთლიანად ცხოვრობს მასსაში... მარტოობაში მხოლოდ ოქროს სიზმრები გესიზმრება მტანჯველი და საშინელი გამოღვიძებით... მაგრამ კლასიურობა და სხვ.“ (ასეთია გ. ადამოვიჩის აზრი)“ (ტაბიძე 2018: 1).

1947 წლის დღიურში გალაკტიონი უფრო ნათლად ამბობს, თუ რას გულისხმობს ნიცშეანურ ინდივიდუალიზმი: „– მეე, – ისევ გაისმის ცხვრის ჟივილი. შუა ჯოგიდან, სადაც ხორაგაკიდებული ცხენიც მიდის თავის კვიციტ. უცნაური სანახავია ეს ცხენი – იგი მიდის ცხვრების ამ თეთრ ზღვაში, „ასში გამოსარჩევით“, რომ იტყვიან. რაღაცა უცხოა ის ამ დენისთვის, მაგრამ აუცილებელი. და სამი დიდი, ბამბურა ძაღლიც. მწყესების ძაღლიც. იდუმალად, საშიშრად თავჩაღუნულნი მიდიან ისინი. „მათ მკვლევების ისე ეშინიათ, როგორც მე შარშანდელი თოვლის“ – ჩაილაპარაკა მწყესმა. მაგრამ რად წამომსცდა ეს სიტყვა „მე“ მწყესს? რად გაიმეორა მთელმა ცხვარმა და მათთან ხეობამ „მე“. ეჰ, სხვა სახისაა ეხლა ნიცშეანიზმი, ინდივიდუალიზმი, საკუთარი [„მე“] პიროვნება, სრულებით „მე“-ს ძახილი მაშინ, როდესაც არავითარი მეობა შენ არ გაგაჩნია, ცხვარო. ეს ტკბილი ილიუზიაა, ეს მომხიბლავი მოჩვენებაა. სინამდვილე კი სხვებთან ერთად მიგრეკავს, [ვინ იცის] უცნობლობისკენ: არ იცი, სად, რისთვის, როდემდის?“ (ტაბიძე 2018: 1).

გალაკტიონი ცხადად მიანიშნებს, რომ ნიცშეს ინდივიდუალიზმი გულისხმობს მასებისგან გამორჩევას, გმირობას, განმარტოებას და რომ ეს აღმოჩნდა ილუზია – ვერავინ გახდება ამგვარად გამორჩეული, თვით ის ცხენიც, რომელიც, ერთი შეხედვით, გამოირჩევა ცხვრებისგან და „ასში გამოსარჩევია“, ხორაგაკიდებული მიდის მათ შორის და ამ პირობებში, როცა თითქოსდა გამორჩეულიც არაა გამორჩეული და თავისუფალი ტვირთისგან, თვით ცხვარსაც კი მაინც აქვს ილუზია, რომ თავისუფალია. სწორედ ამგვარ, მასობრივი თავისუფლების ილუზიას უწოდებს გალაკტიონი სხვა სახის ნიცშეანიზმსა და ინდივიდუალიზმს.

ნიცშე, მართლაც, ქადაგებს გამორჩეულობას და ჯოგზე აღმატებას, მაგრამ იგი ამას ინდივიდუალიზმს არ უწოდებს, ნიცშე ამბობს: „ჩემი ფილოსოფიის მიზანია რანგობრივი იერარქია: არა ინდივიდუალისტური მორალი. ჯოგის იდეები უნდა ბატონობდეს ჯოგში – მაგრამ მასზე მაღლა ვერ უნდა აღწევდეს: ჯოგის

ლიდერებს სჭირდებათ ფუნდამენტურად განსხვავებული ფასეულობანი თავიანთი ქმედებებისთვის“ (ნიცშე 1968: 162). ნიცშეს მიხედვით, ინდივიდუალიზმი ყველას თანაბარ თავისუფლებას ანიჭებს, რაც რანგის იერარქიას ეწინააღმდეგება. მთავარია არა თავისუფლების, არამედ ძალაუფლების ხარისხი. ნიცშესთვის მისაღებია თავისუფლების მსხვერპლად მიტანა, თუნდაც მონობა, თუ ეს ხელს შეუწყობს ადამიანის უფრო მაღალი ტიპის აღმოცენებას (ნიცშე 1968: 458). ნიცშეს აზრით, სოციალიზმიც ინდივიდუალიზმის მიერ გამოყენებული აგიტაციის საშუალებაა, რომლის მიზანი არ არის საზოგადოებრივი წესრიგი, არამედ, პირიქით, ამ უკანასკნელს მიიჩნევს საშუალებად რომ „მრავალი ინდივიდის არსებობა გახდეს შესაძლებელი“ (ნიცშე 1968: 411-412). ინდივიდუალიზმი „ძალაუფლების ნების ყველაზე ზომიერი ეტაპია“, შესაბამისად, მსგავსი იდეოლოგიები თავს იტყუებენ, რადგან მას შემდეგ, რაც ინდივიდები თანაბრად თავისუფლები ხდებიან, მათ სურთ უკვე არა თანასწორობა, არამედ გამორჩევა სხვებისგან, ისინი ეძებენ რანგით და ძალით თავიანთ ტოლებს, ერთიანდებიან ჯგუფებად და ინყებენ ბრძოლას ძალაუფლებისთვის. ასე იქმნება რანგობრივი იერარქია (ნიცშე 1968: 412).

ნიცშეს ზარატუსტრა ამბობს: „გამოვიტყუო ჯოგიდან მრავალი – აი რატომ მოვედი მე“ (ნიცშე 2006ბ: 14). ნიცშე ინდივიდუალური პერსპექტივების სიმრავლის მომხრეა, „თუმცა იგი ასევე მოითხოვს პერსპექტივების განცალკევებას და იერარქიულ განლაგებას... ეს ნიშნავს განსჯას, შერჩევას, ფილოსოფოსის მიერ განსხვავებას ჯანმრთელობისა ავადმყოფობისგან“ (მიკიჩი 2018: 5).

ნიცშე მხარს უჭერს არა ინდივიდუალისტურ მორალს, არამედ, შეიძლება ითქვას, მორალის ინდივიდუალურობას: „პოლიტიკური ბოღვა, რომელზეც მე ისევე მედიმება, როგორც თანამედროვეებს წინა ეპოქების რელიგიურ ბოღვაზე, არის, უპირველეს ყოვლისა, ს ე კ უ ლ ა რ ი ზ ა ც ი ა , ს ა მ ყ ა რ ო ს რ ნ მ ე ნ ა და „მიღმიერის“ და „იმქვეყნიურობის“ მიზანმიმართული უგულუბელყოფა. ყოფნის მიზანი არის სწრაფწარმავალი ინდივიდების კეთილდღეობა: სწორედ ამიტომ არის სოციალიზმი მისი ნაყოფი, ე.ი. სწრაფწარმავალ ინდივიდებს სურთ თავიანთი ბედნიერების მოპოვება სოციალიზაციის გზით. მათ არ აქვთ მიზეზი მ ო ი ც ა - დ ო ნ , როგორც ამას აკეთებენ ადამიანები მარადიული სულით და მარადიული ქმნადობით და მომავალში გაუმჯობესების პერსპექტივით. ჩემი სწავლება ამბობს: ი მ გ ვ ა რ ა დ ი ც ხ ო ვ რ ე , რომ აუცილებლად მ ო გ ი ნ დ ე ს ის ე ვ ი ც ხ ო ვ - რო , ეს არის ამოცანა – შენ ისევე იცხოვრებ ნ ე ბ ის მ ი ე რ შ ე მ თ ხ ვ ე ვ ა შ ი ! ვისაც ბრძოლა ანიჭებს უმაღლეს გრძნობას, დაე იბრძოდეს: ვისაც დასვენება ანიჭებს უმაღლეს გრძნობას, დაე ისვენებდეს; ვისაც მონესრიგება, გაყოლა და მორჩილება ანიჭებს უმაღლეს გრძნობას, დაე, მორჩილებდეს. მხოლოდ ი მ პ ი რ ო ბ ი თ , რომ იგი ა ც ნ ო ბ ი ე რ ე ბ ს , თუ რა ანიჭებს მას უმაღლეს გრძნობას და რომ მის მისაღწევად ა რ ა ვ ი თ ა რ ს ა შ უ ა ლ ე ბ ა ს არ ერიდება. სასწორზე მ ა რ ა დ ის ო ბ ა ა !“ (ნიცშე 2018: 1).

შესაბამისად, როცა ნიცშე მეტაფიზიკას აუქმებს, იგი მასებს როდი ახვევს თავს ამ ყოველივეს, როგორც სოციალისტები აკეთებენ ამას, არამედ მისი სწავლება მიმართულია არისტოკრატიული ელიტისკენ, რომელიც დაიქვემდებარებს მასებ-



საც და მათს მსოფლმხედველობასაც, ანუ ქრისტიანობა ვერ იქნება გაბატონებული იდეოლოგია, თუმცა არც სრულად მოისპობა. მორალის და ჭეშმარიტების ინდივიდუალურობას ქადაგებს ნიცშე შემდგომ პასაჟშიც: „არინა კი „ჭეშმარიტების“ ახალი მეგობრები ეს ფილოსოფოსები, რომლებიც ახლა მოდიან? შესაძლოა, რადგან აქამდე ყველა ფილოსოფოსს უყვარდა თავისი ჭეშმარიტება. მაგრამ ისინი ნამდვილად არ იქნებიან დოგმატიკოსები. ეს შეურაცხყოფდა როგორც მათ სიამაყეს, ასევე მათ გემოვნებას, თუ მათი ჭეშმარიტება იქნებოდა ჭეშმარიტება ყველასათვის: რაც იყო საიდუმლო სურვილი და ღრმად დაფარული აზრი ყველა დოგმატური მისწრაფებისა ამ დრომდე. „ჩემი განსჯა ჩემი განსჯაა: ადვილი როდია სხვა ადამიანებსაც ჰქონდეთ მასზე უფლება“. ალბათ ესაა, რასაც ამგვარი მომავლის ფილოსოფოსი იტყვის. ჩვენ უნდა გავეცალოთ ცუდ გემოვნებას, რომელსაც უმრავლესობასთან შესატყვისობა სურს. „სიკეთე“ აღარაა სიკეთე, როდესაც იგი შენი მოყვასის პირიდან გამოდის. და როგორ შეიძლება ოდესმე არსებობდეს „საყოველთაო სიკეთე“! ცნება საკუთარ თავს ენინააღმდეგება: რაც შეიძლება იყოს საყოველთაო, მას მუდამ ექნება მცირე ღირებულება. საბოლოოდ უნდა იყოს ისე, როგორც არის და როგორც მუდამ იყო: დიადი საგნები დარჩეს მათთვის, ვინც დიადია, უფსკრულები მათთვის, ვინც ღრმაა, სინატიფები და ჟრუანტელი მათთვის, ვინც დახვეწილია, და მოკლედ რომ შევაჯამოთ: ყოველივე იშვიათი – იშვიათებისთვის“ (ნიცშე 2002: 40).

ამ მხრივ მნიშვნელოვანია შემდეგი აფორიზმიც: „ჭეშმარიტი ტირანიის წინააღმდეგ“. თუნდაც რომ ვიყოთ საკმარისად გიჟები და ყველა ჩვენი შეხედულება სწორად მიგვაჩნდეს, მაინც არ უნდა გვსურდეს, რომ მხოლოდ ისინი არსებობდნენ. მე ვერ ვხედავ, რატომ უნდა იყოს სასურველი, რომ მხოლოდ ჭეშმარიტება ბატონობდეს და იყოს ყოვლისშემძლე; ჩემთვის საკმარისია, რომ იგი ფლობდეს დიდ ძალას. მაგრამ მას უნდა ჰქონდეს შესაძლებლობა იბრძოლოს და ჰყავდეს ოპონენტები და ჩვენ უნდა გვექონდეს შესაძლებლობა დროგამოშვებით სიცრუეში ვიპოვოთ შემსუბუქება ჭეშმარიტებისგან – სხვაგვარად იგი ჩვენთვის გახდება მოსაწყენი, უძლური და უგემური და ჩვენც ასეთებად გვაქცევს“ (ნიცშე 2006ა: 206).

ამრიგად, მიმაჩნია, რომ კომპარატიულ-ჰერმენევტიკული კვლევა უნდა დავინწყოთ პოეტის ჩანაწერებში გამოხატული რეცეფციის კრიტიკით – როგორ ხედავს პოეტი ფილოსოფოსს, რამდენად შესაბამისობაშია ეს ხედვა ფილოსოფოსის შემოქმედების სრულ კონტექსტთან და ა.შ. წინამდებარე სტატია არის ნიცშესა და გალაკტიონის კომპარატიული კვლევის ერთგვარი გამაფრთხილებელი შესავალი.

## დამოწმებანი:

**ბანინი... 2003:** Bunnin, N. Tsui-James, E. *The Blackwell Companion to Philosophy*. Padstow: Blackwell Publishers Ltd, a Blackwell Publishing company, 2003.

**ბოუსი 2011:** Boes, T. *Germany*. The Cambridge Companion to European Modernism. Ed. Pericles Lewis. Cambridge: Cambridge University Press, 2011

**ბოც-ბორნშტაინი 2013:** Botz-Bornstein, Th. *Speech, Writing, and Play in Gadamer and Derrida*. Melbourne: Ashton and Rafferty, 2013.

- ბრააკი 2011:** Braak, A. *Nietzsche and Zen: Self Overcoming Without a Self*. Lanham: Lexington Books, 2011.
- ბრაუნი 2006:** Brown, K. *Nietzsche and Embodiment: Discerning Bodies and Non-dualism*. Albany: State University of New York, 2006.
- დელ კარო 2013:** Del Caro, A. *Nietzsche and Romanticism: Goethe, Holderlin and Wagner*. The Oxford Handbook of Nietzsche. Eds. Ken Gemes and John Richardson. Oxford: Oxford University Press, 2013
- დომბროვსკი 2014:** Dombrowsky, D. *Nietzsche and Napoleon: The Dionysian Conspiracy*. Cardiff: University of Walkes Press, 2014.
- იანგი 2010:** Young, J. *Friedrich Nietzsche: A Philosophical Biography*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- კავთიაშვილი 2004:** კავთიაშვილი, ვ. „მას გახელილი დარჩა თვალები (გენეზისის საკითხი)“. *გალაკტიონოლოგია*. ტ. III. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2004.
- კარვალო 2011:** Carvahlo, J. *Nietzsche*. The Routledge Companion to Philosophy and Music. Eds. Theodore Gracyk, Andrew Kania. New York: Routledge, 2011.
- კეიმი 2013:** Came, D. *The Birth of Tragedy and Beyond*. The Oxford Handbook of Nietzsche. Eds. Ken Gemes and John Richardson. Oxford: Oxford University Press, 2013
- კეიმი 2014:** Came, D. *Nietzsche on Art and Life*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- კონი 1965:** Cohn, R. *Toward the Poems of Mallarme*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965.
- ლევერსი 1995:** Laverse, A. *Deconstruction*. The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8. Eds. George Alexander Kennedy and Raman Selden. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- მიკიჩი 2018:** Mikics, D. *The Romance of Individualism in Emerson and Nietzsche*. Web. 22 May, 2018. [http://www.ohioswallow.com/extras/0821414968\\_excerpt.pdf](http://www.ohioswallow.com/extras/0821414968_excerpt.pdf).
- მიურეი 1999:** Murray, P. *Nietzsche's Affirmative Morality: A Revaluation Based in the Dionysian World-View*. Berlin: Walter De Gruyter, 1999.
- ნიცშე 1968:** Nietzsche, F. *The Will to Power*. New York: Random House, 1968.
- ნიცშე 1996:** Nietzsche, F. *Human, All Too Human*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- ნიცშე 1997:** Nietzsche, F. *Untimely Meditations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ნიცშე ... 1999:** Nietzsche, F. Geuss, R., Speirs, R. *Nietzsche: The Birth of Tragedy and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- ნიცშე 2002:** Nietzsche, F. *Beyond Good and Evil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- ნიცშე 2003:** Nietzsche, F. *Writings from the Late Notebooks*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- ნიცშე 2005:** Nietzsche, F. *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols & Other Writings*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- ნიცშე 2006ა:** Nietzsche, F. *Daybreak: Thoughts on the prejudices of morality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- ნიცშე 2006ბ:** Nietzsche, F. *Thus Spoke Zarathustra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- ნიცშე 2007:** Nietzsche, F. *On the Genealogy of Morality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- ნიცშე 2008:** Nietzsche, F. *Gay Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ნიცშე 2018:** Nietzsche, F. *eKGWB/NF-1881,11[163] — Nachgelassene Fragmente Frühjahr–Herbst 1881*. Web. 7 April, 2018. [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1881,11\[163\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1881,11[163])
- პორტერი ... 2011:** Porter, Stanley E., and Robinson, Jason C. *Hermeneutics: An Introduction to Interpretive Theory*. Grand Rapids/Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company, 2011

**რემპლი 2000:** Rampley, M. *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*. New York: Cambridge University Press, 2000.

**სორელი ... 1999:** Sorrell, Martin. Verlaine, Paul. *Selected Poems*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

**ტაბიძე 2000:** ტაბიძე, ნ. *გალაკტიონი*. თბილისი: გაზეთ „შანსის“ რედაქცია. 2000.

**ტაბიძე 2018ა:** ტაბიძე, გ. *პოეზიის დღე*. ინტერნეტი. 22 მაისი, 2018. <http://galaktion.ge/?page=Articles&id=4126>

**ტაბიძე 2018ბ:** ტაბიძე, გ. *დღიური-143 – 1941 წელი*. ინტერნეტი. 22 მაისი, 2018. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=4481>

**ტაბიძე 2018გ:** ტაბიძე, გ. *დღიური-144 – 1941 წელი*. ინტერნეტი. 22 მაისი, 2018 <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=4482>

**ტაბიძე 2018დ:** ტაბიძე, გ. *დღიური-18 – 1924 წელი*. ინტერნეტი. 22 მაისი, 2018 <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=3331>

**ტაბიძე 2018ე:** ტაბიძე, გ. *აკაკი წერეთელი და ილია ჭავჭავაძე*. ინტერნეტი. 22 მაისი, 2018. <http://galaktion.ge/?page=Articles&id=4327>

**ტაბიძე 2018ვ:** ტაბიძე, გ. *დღიური-136 – 1940 წელი*. ინტერნეტი. 22 მაისი, 2018. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=4414>

**ტაბიძე 2018ზ:** ტაბიძე, გ. *დღიური-98 – 1935 წელი*. ინტერნეტი. 22 მაისი, 2018. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=3464>

**ტაბიძე 2018თ:** ტაბიძე, გ. *დღიური-651-5 – 7 მაისი, 1947 წელი*. ინტერნეტი. 22 მაისი, 2018. <http://galaktion.ge/?page=Diaries&id=6816>

**ფორთი 1993:** Forth, C. E. *Nietzsche, Decadence, and Regeneration in France, 1891-95*. Web. 27 May, 2018. <https://pdfs.semanticscholar.org/0026/a6aeef2cb3e3c702679769fad6cbd36ec5c7.pdf>

*Mindia Tsetskladze*

*(Georgia, Tbilisi)*

## **Relation of Friedrich Nietzsche to Symbolism and Individualism: Critique of Galaktion's Reception**

### **Summary**

**Key words:** symbolism, individualism, aristocratism, music, decadence.

The philologist, more than the poet, has to be attentive towards the context and preciseness while interpreting, so I think it is necessary to talk about problems of Galaktion's reception of Nietzsche, especially when, Nietzsche demands his texts to be read with attention and to divine his united philosophical system, unlike some contemporary tendencies, which is based on misinterpretation of deconstruction which itself is inspired by Nietzsche.

Galaktion does not say concretely what relation Nietzsche has to symbolism, however from his short sketch we can understand the context and talk about it generally. There is significant

difference between decadents' "Aristocracy of the spirit" and Nietzschean radical aristocratism. Besides that, Nietzsche accepts some kind of "Art for artists" which implies the art of form, surface, but he condemns purposeless "L'art pour l'art", as for him the art has purpose and it is life affirmation.

Nietzsche's emphasize on the music of text is also different from the position of symbolists, who share Wagnerian understanding of the music. Nietzsche condemns using music for suggestion and effects and recognizes only "innocent music", which makes effect naturally, unintentionally, because of the artist's healthiness, so Nietzsche criticizes Wagner and his followers – Parisian decadents, emphasizing that Wagner's music is associated with some ambiguous suggestions and lacks clarity, which is a main advantage of the music towards linguistic expression. For Nietzsche, Christian, escapist idealism of Wagner and decadents is also unacceptable. Galaktion often mentions heroism in Nietzsche's context, so presumably, he is familiar with Nietzschean critique of Jesus and Christianity in relation with heroic pathos. However, it should be noted as well, that in a later period Nietzsche's works made some influence on symbolists in respect of attempting to overcoming decadence.

Because Nietzsche condemns revolution, socialism and supports egoism, some French writers, thought that Nietzsche was individualist and that was Galaktion's view as well, however, Nietzsche unambiguously criticizes this ideology and calls it the most modest stage and form of the "will to power" or a way of self-deceiving, because its real aim is not freedom, but power, thus Nietzsche's aim is order of the rank, so that ideas of the herd remains within the herd, but aristocracy needs different values.

Nietzsche supports not individualistic moral, but, it can be said, individuality of moral: plurality of individual perspectives by considering of the hierarchy, so that sickness be distinguished from healthiness. Also Nietzsche is against universalizing morality and tyranny of truth itself, because strength of the truth is increased by existence of the possibility of fighting and accordingly, opposite opinion.

Thus, present article is certain preventing introduction of hermeneutic-comparative research of Nietzsche and Galaktion, in order to overcome the temptation of associating the great poet with the great philosopher.

## **Деконструкция мотива социальной утопии в художественной прозе Бориса Пильняка 1930-х годов**

После разгромной кампании, спровоцированной появлением повести «Красное дерево» (1929), проза Бориса Пильняка обретает новое звучание. Эта кампания открывает последний период его творчества, продолжающийся вплоть до ареста писателя в 1937 году. В это время созданы такие произведения, как «Волга впадает в Каспийское море» (1930), «Таджикистан – седьмая советская» (1931) «О'кэй. Американский роман» (1933), «Двойники» (1933-1935), «Созревание плодов» (1935), сборник «Избранные рассказы» (1935), роман «Соляной амбар» (1937), который был опубликован лишь в 1990 году. Б. Б. Андроникашвили-Пильняк считал роман «Соляной амбар» наиболее автобиографичным произведением Бориса Пильняка. И. О. Шайтанов говорит об этом времени в жизни и творчестве писателя: «Пильняк неизменно подчеркивает, что смотрит на мир глазами советского человека. Каждой документальной книгой, каждым новым романом он будет пытаться рассеять трагическое недоразумение, объясниться, оправдаться и в то же время объяснить себе, что же происходит. Он совсем не еретик, каковым себя называл Замятин. Пильняк считает дело революции своим и не хочет от него отойти, опасается, что это он чего-то не понял, и в то же время он не хочет молчать, если считает, что ошибаются другие» (Шайтанов 1990: 69).

Тридцатые годы в творчестве Б. Пильняка – этап заключительный. По мнению ряда исследователей, он должен восприниматься как период творческого кризиса писателя. Естественное движение художественного развития было отягощено обстоятельствами внешнего характера. Единственная возможность сказать читателю то, что Б. Пильняк считал необходимым, заключалась в создании двойственной художественной системы. Изучать явления двойственной литературы необходимо с учетом ее амбивалентной природы. С помощью «двуслойных произведений» со своим читателем разговаривал не только Б. Пильняк, но и другие художники (Б. Ясенский, И. Ильф и Е. Петров, Л. Леонов) «С прошлым приказано разделаться – ради будущего. И Пильняк рвет с прошлым, оставляя при этом ощущение, что каждый разрыв для него – по живому, дается с трудом. Чтобы облегчить задачу, он придумывает нечто небывалое, невозможное, и над ним празднует громкую победу, будто полагая, что этим выговорит себе право что-то сохранить или по крайней мере о чем-то пожалеть» (Шайтанов 1990: 68). «Небывалое и невозможное» – это не что иное, как знаменитый роман Б.Пильняка «Волга впадает в Каспийское море», долгое время оценивающийся как творческая неудача художника, конъюнктурное произведение, неловкая попытка оправдаться за «Красное дерево». По мысли Глеба Анищенко, «написанные почти одновременно повести и роман отделены друг от друга мировоззренческой пропастью. "Волга..." открывает собой новый период творчества Пильняка, период выполнения социального заказа. Вероятно, такой резкий перелом был

обусловлен оголтелой травлей, которой подвергся писатель после публикации "Повести непогашенной луны" (1926), а через три года и "Красного дерева"» (Анищенко: 247). Но роман «Волга впадает в Каспийское море» – это произведение, созданное в лучших традициях «искусства приспособления» (термин предложен А. Жолковским в его работе «Блуждающие сны» (Жолковский 1994:31)). «При любом строе искусство создает свою особую, вторую реальность, обогащая таким образом жизнь, помогая ее осмыслению и примирению с ней. Писатели, которым выпало жить в небывалых советских условиях, одарили нас интереснейшими гибридами...» (Жолковский 1994:53).

Таким образом, «Волга впадает в Каспийское море» – роман, совмещающий протест и покаяние. Многие сюжетные линии повести «Красное дерево» сохранены в романе, но резкие краски повести словно бы несколько размыты. Сумасшествие охломонов, их безумные поступки никак не связаны с поражением революции. Охломоны – первые коммунисты эпохи военного коммунизма – доживают свою трудную, благородную, полную испытаний жизнь возле печей кирпичного завода. В романе «Волга впадает в Каспийское море» охломоны – люди, просто сошедшие с ума на почве фанатизма, в то время как в повести «Красное дерево» – это жертвы революции, герои, превратившиеся в безумцев-мечтателей. Некоторое смещение акцентов способствует тому, что ряд достаточно серьезных художественных находок в романе теряет свою выразительность. Кроме того, Б. Пильняк вводит в повествование вредителей: этот прием чрезвычайно характерен для советской литературы 1930-х годов. Однако вредители в романе столь же противоречивы, как и охломоны. Рефлексирующий, ищущий, мучимый переживаниями инженер Полторак – абсолютно нетипичный вредитель. Его увлечение идеями Владимира Соловьева совершенно не соответствует образу злостного врага народа. Полторак, мучимый угрызениями совести, находится в состоянии перманентного бреда

Профессор Пимен Сергеевич Полетика и инженер Садыков – люди, которым принадлежит будущее и которым, казалось бы, не в чем упрекнуть себя. Однако чувство вины знакомо и им: Садыков ощущает вину перед покойной женой, Полетика – неловкость за все зло мира. Кроме оппозиции Ласло – Полетика – Садыков, в романе присутствует оппозиция Полторак – Иван Ожогов. Иван Ожогов становится той самой случайной жертвой строительства, о которой упоминал Полторак в споре с Полетикой. Гибель коммуниста Ивана Ожогова знаменовала собой рождение новой советской реки. Иван Ожогов добровольно идет на смерть, поскольку его настоящая жизнь заканчивается в двадцать первом году, ему нет места в новой реальности, он чужой среди коммунистов двадцать девятого года, и этот его поступок вновь заставляет вспомнить повесть «Красное дерево». За такими, как Иван Ожогов – прошлое, за Садыковым и Любовью Пименовной Полетика – будущее. Именно эти люди должны построить новый грандиозный канал, который щедро напоит водой Арало-Каспийские пустыни, по замыслу профессора Полетики. Любовь Пименовна Полетика – особенный персонаж, она занимается комсомольской работой, революцией и историей скифских каменных баб, которые сохранились в древних курганах: «Любовь копалась в веках, чтобы отдать их будущему» (Пильняк 1988: 240). Любовь Пименовна – одна из главных героинь романа, но образы правильных женщин редко удавались Б.

Пильняку. Наталия Евграфовна Ордынина, Любовь Пименовна Полетика, Анна Колосова («Соляной амбар») – женщины-схемы, героини без недостатков, люди будущего. Однако все попытки создать идеальный женский образ чаще всего заканчивались для Б. Пильняка неудачей.

Роман «Волга впадает в Каспийское море» – произведение, имеющее неповторимую сюжетную структуру, в нем действительно сохранены многие персонажи повести «Красное дерево», хотя некоторые из них кардинально изменены: в романе появляется агрессивный Яков Скудрин, братья Бездетовы, удачно совмещавшие ремесло художников-реставраторов и страсть к коллекционированию шедевров прошлого с активной вредительской деятельностью. Образ троцкиста Акима в романе отсутствует. Если бы повесть «Красное дерево» не появилась и не спровоцировала известный скандал, роман «Волга впадает в Каспийское море» вполне закономерно вызвал бы такой же скандал, и кампания вероятно состоялась бы так или иначе. Роман «Волга впадает в Каспийское море» достаточно нейтрален лишь на фоне повести «Красное дерево». Но после повести «Красное дерево» к роману отнеслись достаточно холодно, хотя и более лояльно, в нем не увидели двусмысленности высказываний, двойственности образов и глубокой тоски по несбыточному. Прошлое и будущее переплелись в романе Б. Пильняка: гудки кирпичного завода и звон снимаемых с колоколен колоколов, труды ученого Полетики, посвященные спасению от надвигающихся пустынь, и чтение им миней святых православной церкви Пименов. Новая социалистическая река заливаает и затопляет все на своем пути: степных каменных баб, башню Марины Мнишек, крошечные деревни и небольшие поселения: «Вода заливала луга, где лежали села Бобреново, Чанки, Парфентьево, Хорошево, Акатьево, отодвинувшиеся от новой реки. Вода залила дом Скудрина в Запрудах. Вода залила избу деда Назара в Акатьево» (Пильняк 1988: 383). Новая действительность требовала жертв, сметала все преграды, так же, как и новая река: «Страна, как Москва, была в походе. Москва шла к победе... Люди жили фронтом... Этот путь строился войной за социализм, боями Турксиба, Днепростроя, Строительства» (Пильняк 1988: 372).

Игорь Шайтанов называет роман Б. Пильняка «Волга впадает в Каспийское море» «развернутой попыткой объяснить с меняющейся действительностью», которая «никого не удовлетворила. Там, на Западе, сочли, что он поплыл по течению. Здесь, что по-прежнему – против. Или же если по течению, то куда оно сносит» (Шайтанов 1990: 71). За рубежом Б. Пильняка сравнивали с Евгением Замятиным, но на этот раз сравнение было не в пользу Б. Пильняка, ибо Е. Замятин в результате кампании, связанной с романом «Мы», вынужден был эмигрировать, Пильняк же написал роман «Волга впадает в Каспийское море», воспринятый мировой литературной общественностью как акт покаяния.

Глеб Анищенко абсолютно справедливо замечает, что роман «„Волга впадает в Каспийское море“ – об инженерах-гидротехниках, ломающих русла рек, сочинял писатель-инженер, ломающий русло своей прежней повести и уже в третий раз перекраивающий свою историческую концепцию. Эти перекраивания истории диктовались у Пильняка одним страстным желанием: обнаружить органическую связь между Россией и революцией. Россия для него была всем, но России без революции вокруг не существовало» (Анищенко 1990: 247).

Но пока Б. Пильняк – художник продолжал заниматься творчеством, угроза нового скандального произведения оставалась реальной, а потому реальной была и постоянная угроза очередной кампании в прессе и очередных публичных разоблачений.

В 1937 году, незадолго до своего ареста, Б. Пильняк завершил роман «Соляной амбар» – произведение, написанное практически «в стол» и впервые увидевшее свет лишь в 1990 году. В романе Б. Пильняка показан процесс становления молодого поколения, которому предстояло пройти через три революции и построить новое государство, не имеющее аналогов в мире. Поколению этому предстоял жестокий выбор: погибнуть или принять новую действительность, стать частью ее. Взрослеющее поколение готовится к главному событию будущей жизни – революции. В среде молодых людей города Камынска подрастают свои «кожаные куртки». Появление Леонтия Шерстобитова – негнибачего железного человека, который точно знает, что делает и чего хочет, – своего рода открытие для прозы Б. Пильняка этого периода. Леонтий Шерстобитов не безликая схематичная фигура, а живой человек, руководствующийся в жизни не одним лишь принципом «Так вот хотим, так вот поставим – и баста» (Пильняк 1990: 346). Леонтий Шерстобитов становится героем-легендой, новым большевиком. Он негнибачимый, жестокий, постоянный, «необъяснимый и великолепный» (по определению Ипполита Разбойщина). В споре со старым революционером Никитой Сергеевичем Молдавским побеждает Шерстобитов, хотя сам автор явно на стороне Молдавского. Однако всем ходом событий в романе подтверждается правота Шерстобитова: «Для вас революция – гроза, освежение, а для меня – борьба» (Пильняк 1990: 408). Леонтий Шерстобитов принадлежит к славной когорте «кожаных курток» 1905 года. Анна Колосова и Климентий Обухов – новые герои, идущие по пути, проторенному такими, как Леонтий Шерстобитов, но символизируют они собой уже новую революцию, воплощающую и гуманность, и насилие в одинаковой степени. Анна и Клим – новые революционеры, ни на минуту не сомневающиеся в верности выбранного ими пути, более правильного с точки зрения новой советской этики, нежели путь их друга Андрея Криворотова.

Анна и Клим не подвергают сомнению свои действия. Убийство Анной безымянного провокатора представляется ей единственно разумным, зрелым и естественным поступком, совершив который, героиня не только не меняет жизненное кредо, но и обретает еще большую уверенность в себе. Расправа Анны над провокатором, по ее мнению, не является убийством, но становится возмездием. После убийства «Анна пошла прочь походкою, точно она боялась замарать ноги и замараться о воздух» (Пильняк 1990: 541). Поступок Анны не вызывает удивления Андрея Криворотова, он спрашивает только: «Почему ты этого не поручила мне?» (Пильняк 1990: 541). Однако если бы возмездие осуществил Андрей Криворотов, он пережил бы эту гибель, возможно, так же, как и герои рассказа «Без названия», убившие провокатора и пожертвовавшие своей любовью и всей дальнейшей жизнью ради идеи. В романе «Голый год» (1922) и в ранних рассказах человеческие жизни уносила метель революции, в «Повести непогашенной луны» (1926) жизнь променяли на власть, в романе «Соляной амбар» смерть – результат конкретных действий конкретных людей.



Революция – желанное, долгожданное событие, и будущее героев романа «Соляной амбар» чрезвычайно лучезарно. Рассказом о Февральской революции 1917 года Борис Пильняк завершает свое произведение. Дальнейшие исторические события не освещены в повествовании, которое заканчивается на пронзительной оптимистической ноте. Апофеозом этого жизнеутверждающего финала становится речь Никиты Сергеевича Молдавского, произнесенная для живой Веры Фигнер – женщины-легенды: «Все лучшее, все честное, все подлинно человеческое, что было в моей жизни – это было тогда, когда я приближался к революции. Это было дважды. Но я никогда не был вплотную с революцией – мне казалось, что я недослушан ею, и это неверно, потому что я опаздывал за нею. <...> Анна, Климентий, Григорий Васильевич – вы слышали меня?! – только с революцией, только с вами!...» (Пильняк 1990: 581). В романе «Соляной амбар» революция разрушает застывший извращенный быт города Камынска, выставляя напоказ все темные и мрачные стороны жизни русской провинции: пороки, присущие старшему поколению, и ужасные ошибки, совершаемые молодыми. Нравственные искания Андрея Криворотова, жестокое и самодовольное поведение Ивана Кошкина, грех Леопольда Шмуцокса, самоубийство Анны Гордеевой, жестокость Егора Коровкина, чудовищная смерть Маргариты Шиллер – все то, чем жило поколение, пока не встретилось с живым, настоящим делом – революцией. Столкнувшись с ним, поколение утратило свои ориентиры, разочаровалось в большинстве идеалов, а сумели выстоять, поверить в новое будущее совсем немногие. Андрей Криворотов – интеллигент, сын земского врача сознательно приходит к революции как к правильному нравственному итогу и единственно возможному будущему. Живой, ищущий, психологически зрелый персонаж – излюбленный тип героя Б. Пильняка.

Климентий и Анна, лишены недостатков, непобедимы, прямолинейны, честны и совершенны. Именно эти персонажи появляются на страницах романа в финале и знаменуют своим явлением наступление нового дня.

В романе «Соляной амбар» история Российской империи до Февральской революции 1917 года выглядит сплошной цепью страшных компромиссов: войны, ужасные подробности усмирения инакомыслящих, тяжелейшие условия, в которых жили и работали люди, кровавая расправа над участниками выступлений 1905 года, Ленский расстрел. Свежий ветер Февральской революции «врывается» в российскую действительность резко и сильно, но Б. Пильняк не сравнивает его с метелью, ураганом или смерчем. Февральские события представлены только в светлых тонах. Революция отцов, обреченных на поражение, выпестовала революцию детей.

Автор романа «Соляной амбар» не рассуждает об уникальности Февральской революции, не ищет причин ее недолговечности, он просто рассказывает о ней как о совершенно новом явлении. Этот новый мираж становится отныне центром всей картины мира художника, придя на смену интересу к ценностям XVII века, страсти ко всемогущей и всеильной машине, поискам нового бога. Борис Пильняк всегда оставался верен революции, она превратилась для него в огромную Вселенную, где сконцентрированы великие радости и великая скорбь. Революция становится источником вдохновения для писателя и его точкой опоры. Таким образом, когда события, последовавшие за

Октяб-рем, в определенной степени скомпрометировали его, он пишет о Феврале, возвращаясь к прошлому России и предпринимая попытки найти в нем романтику, бескомпромиссность, максимализм.

В 1937 году охота на художника уже приближалась к финалу, и всего через месяц после окончания работы над текстом Борис Пильняк навсегда покинет свой дом, став очередной жертвой бесчеловечного маховика, и оставит потомкам неопубликованное произведение, повествующее обо всем лучшем, что было, по мнению автора романа, в российской истории.

В своей статье «Что такое социалистический реализм», написанной еще в 1950-х годах, Абрам Терц (Андрей Синявский), говорит о произведениях, рожденных революцией и наполненных революционной романтикой, но достаточно далеких от реализма как такового: «Мы живем между прошлым и будущим, между революцией и коммунизмом. И если коммунизм, суля золотые горы и представляясь логически неизбежным итогом всечеловеческого существования, властно влечет нас вперед, не позволяя сойти с этого пути, каким бы страшным он ни был, то прошлое подталкивает нас в спину. Ведь мы совершили революцию, как же мы смеем после этого отречься и кощунствовать?! Мы психологически зажаты в этом промежутке. Сам по себе он может нравиться или не нравиться. Но позади и впереди нас высятся святости слишком великолепные, чтобы у нас хватило духу на них посягнуть. И если представить, что нас победят враги и вернут нас к дореволюционному образу жизни (или приобщат к западной демократии – все равно), то, я уверен, мы начнем с того же, с чего начинали когда-то. Мы начнем с революции» (Терц 1989: 98). Б. Пильняк оказался одним из многих «психологически зажатых» в «эмоциональном промежутке», и потому в предчувствии собственного финала он все равно продолжает говорить о революции как о великой религии, способной изменить мир, осчастливив человечество. Но, предпочтя Февральскую революцию Октябрьской и воспев ее в своем романе «Соляной амбар», Б. Пильняк определенно высказал собственное отношение к событиям, свидетелем которых являлся.

Борис Пильняк – писатель, чье имя было рождено революцией, и вся судьба которого оказалась безраздельно связана с ней. Последний период жизни и творчества Б. Пильняка – период противоречивый и спорный, но революция всегда была для художника главным в жизни событием, началом начал, повлиявшим на все его творчество. «Голый год» – произведение, принесшее Б. Пильняку оглушительный успех, и «Соляной амбар» – произведение, увидевшее свет лишь в 1990 году, – романы именно о революции. «Революция ж для него была началом жизни, и жизнью – и концом ее» (Пильняк 1991: 675). Эти слова относятся к самому загадочному персонажу повести «Красное дерево» – троцкисту Акиму, опоздавшему к «поезду времени». Однако подобными словами можно охарактеризовать жизнь и творчество самого автора повести «Красное дерево». В отношении Б. Пильняка к революции было нечто религиозное, и это, несомненно, сближало художника с собственным героем Иваном Ожоговым, юродивым советской Руси. Третий период творчества Б. Пильняка был наиболее трагичным, поскольку художнику приходилось не только писать под перекрестным огнем критиков, но и продолжать

упорно верить в идеалы, опровергаемые всем ходом исторического процесса. Борис Пильняк, одним из первых написавший роман о революции и довольно рано «сменивший кожу», как и его герои, постепенно начинает ощущать невероятную тяжесть своей новой кожи. По мысли И. О. Шайтанова, «коллективное осуществляет себя за счет подавления индивидуального, так что фактически оно смотрит уже не *ликом личности*, а *безличностью массы*. В категоричности ”мы”<...> звучит запрет на “я”» (Шайтанов 1994: 27).

Третьему периоду в творчестве Б. Пильняка необходимо уделять особое внимание, поскольку в это время в его произведениях происходит разрушение мотива «социальной утопии», что позволяет говорить о переходе прозы художника в новое качество.

Творчество Бориса Пильняка можно условно разделить на три этапа в соответствии с динамикой художественной концепции действительности.

Революция – главное событие мифологической эпохи – подталкивает Б. Пильняка к созданию своеобразного художественного мифа. В романе «Голый год» все герои творят миф о России. С особым мифическим временем и мифическим сознанием, которым обладают герои Б. Пильняка и сам создатель романа «Голый год», связаны и религиозно-философские мотивы во всем творчестве Б. Пильняка.

Все тенденции, проявившие себя с особенной силой в мифологизме XX века, в основном присутствуют в мифе Б. Пильняка, а элементы поэтики, наиболее характерные для мифотворчества в литературе, безусловно, проявляют себя в прозе Б. Пильняка 1920-х годов и, более того, контролируют и определяют тематику, поэтику и характер авторского мифа, являющегося своего рода экспериментом художника. Миф – основа художественной концепции Б. Пильняка, неотъемлемая часть его философии. Истинное будущее для его героев – это возвращение к прошлому, возродить которое могут в России только «новые люди» – большевики.

Б. Пильняк сделает попытку влиться в главную утопическую «конструкцию» общества гораздо позже, а в начале 1920-х годов социалистический рай Б. Пильняка восходит к XVII веку. Все ранние произведения художника наполнены тревожным ощущением стихийности. Постреволюционная действительность в новой России удивительно сочетается с безумством стихии, а революция не воспринимается как конкретное историческое событие, превращаясь в явление такое же фантазмагорическое, как метель. Первый период в творчестве Б. Пильняка, завершившийся в 1922 году, знаменателен тем, что именно тогда сформировалась философская концепция художника.

Второй этап творчества Б. Пильняка ознаменован произведениями, не вписывающимися в ту социальную утопию, которая сменяет собой миф переходного периода. Именно тогда изменяется отношение художника к революции. В текстах, написанных с 1923 по 1929 годы, явно усиливается двойственное отношение Б. Пильняка к предмету своего вдохновения. Мотив двойничества становится одним из ключевых в его творчестве. Двойственность героев прозы Пильняка вытекает из противоречия между мечтой и реальностью. Этот мотив рождался в результате наблюдений над несоответствием идеала и действительности в ходе российских преобразований («Иван Москва», 1927).

В процессе художественного поиска меняются функции игры в произведениях Б. Пильняка. Игра как способ выражения «карнавального мироощущения» (М.Бахтин) переходит в другое качество: на смену «эпохе взрыва» (Ю.Лотман) приходит эпоха рациональных конструкций, эпоху культуры сменяет эпоха цивилизации, а значит наступает новое время – прагматиков и диктаторов – время превращения мифа в утопию («Повесть непогашенной луны», 1926).

1930-е годы в творчестве Б. Пильняка – этап заключительный. По мнению ряда исследователей, он должен восприниматься как период кризиса. В сущности, произведения, созданные в это время, вызывают ощущение скорее разрушения, нежели развития таланта («Волга впадает в Каспийское море», «Соляной амбар»). С точки зрения традиционных системно-целостных, типологических подходов литература 1930-х годов – это литература в массе своей не очень высокого уровня. Но свойства литературы конкретного периода следует воспринимать с учетом особенностей времени. Изучать явления двойственной литературы необходимо с учетом ее двойственной природы, но отказавшись от оценочного подхода. Данный период творчества Б. Пильняка не сопровождается ни выходом художника на новый уровень, ни постановкой новых проблем, но его нельзя не учитывать, ему необходимо уделять особое внимание. Поиски в этом направлении позволяют утверждать, что сложившееся мнение о покаянии и измене самому себе в контексте прозы художника последнего периода требует пересмотра. Б.Пильняк остается верен себе на протяжении всего своего творческого пути, и этот тезис должен играть определяющую роль при изучении его художественного наследия.

Постоянный контакт с эпохой определил концептуальное единство всех произведений Б. Пильняка. Противоречия, выявляемые в его художественной прозе, продиктованы прежде всего противоречиями самой переходной эпохи. Творчество Б. Пильняка органично вписывается в общие закономерности культурологического поля исторического времени, что проявляется во взаимодействии особенностей поэтики художественного мира писателя с «механизмом» смены культурных парадигм (движение от мифа к идеологеме, от игры к ритуалу).

Талант Б. Пильняка многогранен, но недостаточно оценен. Его художественная проза открывает безграничные возможности для исследования творчества писателя как наследника Серебряного века и в то же время одного из творцов новой послеоктябрьской литературы. Неразрывная связь с прошлым России и устремленность в ее будущее делают его писателем уникальным. «Перекресток», на котором существует Б. Пильняк-художник, – это «перекресток» эпох. Путь писателя – во многом результат не только индивидуального, но и исторического выбора. Б. Пильняк – художник, достаточно далекий от реализма еще и потому, что постреволюционная Россия была во многом страной фантастической. Борис Пильняк – одиночка, противопоставивший себя целой системе, поскольку художник, обладающий мифологическим мышлением, изначально далек от любого рационализма. Загадка Бориса Пильняка – одного из самых трагических писателей нашей эпохи – во многом не разгадана до сих пор. И возможности творческого поиска здесь безграничны.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Анищенко 1990:** Анищенко Г. *Деревянный Христос и эпоха голых годов*. Ж.: Новый мир, № 8, 1990.

**Жолковский 1994:** Жолковский А. *Блуждающие сны и другие работы*. Москва: 1994.

**Пильняк 1991:** Пильняк Б. *Повести и рассказы 1915-1929*. Москва: 1991.

**Пильняк 1990:** Пильняк Б. *Расплетенное время: Романы, повести, рассказы*. Москва: 1990.

**Пильняк 1988:** Пильняк Б. *Целая жизнь: Избранная проза*. Минск: 1988.

**Терц 1989:** Терц А. *Что такое социалистический реализм*. Ж.: Литературное обозрение, № 8, 1989.

**Шайтанов 1990:** Шайтанов И. *Когда ломается течение (исторические метафоры Бориса Пильняка)*. Ж.: Вопросы литературы, № 7, 1990.

**Шайтанов 1994:** Шайтанов И. *Русский миф и коммунистическая утопия*. Ж.: Вопросы литературы, № 6, 1994.

*Larisa S. Kislova*

*(Russian Federation, Tyumen)*

## Deconstruction of the “Social Utopia” Motif in Boris Pilnyak’s Artistic Prose of the 1930s

### Summary

**Keywords:** revolution, deconstruction, social utopia, myth, ritual, motive, ideologeme.

For B. Pilnyak works, written in the 1930-ies, are the final period. Many researchers believe that it should be perceived as a time of crisis. The natural fact of artistic development was complicated by external circumstances. The only way for the author to tell his feelings in the 1930s was to create a dual artistic system. The phenomenon of dual literature is to be considered by taking into account its ambivalent nature. B. Pilnyak was not the only one who used the “dual-layer works” to send his message to the reader. This technique was also applied by other writers, such as B. Yasensky, I. Ilf and E. Petrov, L. Leonov.

Boris Pilnyak was one of the first to write a novel about the revolution (“Naked Year, 1922”). He “changed his skin” quite early, and as well as his characters, the author gradually began to feel the incredible weight of this new skin. In this regard, it is necessary to pay special attention to the third period of Boris Pilnyak’s creative life. That is the same time that in his works there can be traced the destruction of the “social utopia” motif. Thus, the idea that the novel “Volga Flows into the Caspian Sea” was based on the preconceived notions of repentance and treason is to be reconsidered. Boris Pilnyak stayed authentic throughout his literary career. And this thesis should play a decisive role in the study of the creative heritage of the writer.

It’s just during the 1930ies that the process of creating some “other reality” takes place in B. Pilnyak’s artistic world. The destruction of the “social Utopia” motive which began in his works in 1920ies rises on the new level in the new social conditions. The 3d step in B. Pilnyak’s creativ-

ity based upon the principles of the “adaptive art” (the term was introduced by A. Zholkovsky) appears to be the result of the change in the cultural epochs (moving from myth to ideologeme, from game to ritual).

The writer’s path is largely the result of not only his individual, but also historical choice. Boris Pilnyak is an author in whose prose post-revolutionary Russia is shown as a fantastic country. He is a writer, with mythological thinking, initially far from any rationalism, alone, ready to oppose the whole system. Thus, the mystery of Boris Pilnyak-one of the most tragic artists of the era – has still not been solved, which means that the possibilities of creative research are truly limitless.

*Татьяна Мегрелишвили  
(Грузия, Тбилиси)*

**В зеркале памяти  
(политическая самоидентификация как проблема  
эмигрантского мемуарного сознания)**

*Друг друга отражают зеркала,  
Взаимно искажая отраженья.  
Я верю не в непобедимость зла,  
А только в неизбежность поражения.  
Г.Иванов.*

В современных литературоведческих исследованиях тема Великой русской эмиграции занимает особое место. Исход из страны в начале прошлого века почти 2 миллионов ее жителей (Русское Зарубежье 1997:5) явился одним из следствий ожесточенного гражданского противостояния в России, сложившегося после драматических событий осени 1917 года. Возникло уникальное по своим масштабам и последствиям явление – зарубежная Россия. Несмотря на географическую широту рассеяние (Европа, Азия, Канада, Африка, Австралия), затруднительные условия существования, русская эмиграция XX столетия сохранила себя как духовно-культурная целостность. На протяжении 1920-1930-х годов за пределами России и СССР сложилась культура, которая, с точки зрения американского исследователя М.Раева, является «важным компонентом всей мировой культуры в ее материальном, интеллектуальном и духовном измерении» (Бэззю 1994: 28).

Одной из существенных сторон бытия «*России в миниатюре*» являлась общественно-идеологическая жизнь эмигрантов, мозаичная и контрастная по своей природе. П.Н.Милюков утверждал, что к 1927 г. в эмиграции определилось 16 самостоятельных направлений общественно-политической мысли (от левых социалистов-интернационалистов до правых монархистов-легитимистов плюс огромный спектр между этими полюсами). Странники каждого из направлений соперничали в борьбе за влияние в эмиграции и итогом своей деятельности мыслили возвращение в Россию и приход там к власти. Столь широкий диапазон политических настроений породил насыщенный и самобытный политический процесс, субъектами которого стали партии и движения, история которых уходила своими корнями еще в российскую дореволюционную действительность, или сформировавшиеся уже в эмиграции. Политической мотивацией подобному разнообразию партий послужили противоречия, порожденные разным пониманием политического будущего России и различающимся представлением о методах достижения этих целей. В итоге идейное «многоголосие» эмиграции и связанная с этим тяжелая внутренняя борьба политических концепций и человеческих амбиций в значительной степени способствовали политическому фиаско деятелей эмиграции.

Идейное противостояние 1920-1930-х годов стало предметом осмысления в литературных мемуарах русского зарубежья, в вершинных образцах которых<sup>1</sup> красной нитью проходит тяжелейший для всех авторов вопрос: как такое могло случиться? Синтез различных ракурсов осмысления пережитого позволил литературным мемуарам эмиграции «первой волны» стать, по меткому определению Г.П.Струве, «едва ли не самым ценным вкладом зарубежных писателей в общую сокровищницу русской литературы» (სტრუვე 1996: 248).

Научное осмысление творческого наследия русской эмиграции начали сами эмигранты (დავატცი 1921; მასალები 1921; საზღვარგარეთ 1920; სალტიკოვი 1922; (სტრუვე 1921) (ვინბერგი 1921) и др.), и к сегодняшнему дню уже сложился солидный корпус исследований (მიტროხინი 1996, гл.1). Требуют углубленного изучения проблемы политической самоидентификации личности и воплощения этих аспектов эмигрантского сознания в мемуарном дискурсе. Эти вопросы становятся важным компонентом исследования культуры русской эмиграции «первой волны» и способствуют пониманию определенных закономерностей, просматривающихся по обе стороны границы в судьбах поколения участников и жертв революции.

Подобный ракурс исследования требует учета особенностей мемуарной литературы и специфики литературных мемуаров. На сегодня считается доказанным, что мемуары, созданные писателями, несут на себе отпечаток художественности. Это положение выделяет их из корпуса мемуарной литературы, по своей изначальной природе принадлежащей к документальной литературе. Именно наличие художественности внутри жанра, традиционно относимого к документальному, стимулирует особый научный интерес, у истоков которого находятся теоретические труды Е.В.Тарле, известная монография Л.Я.Гинзбург «О психологической прозе» (1977) и др. (გარლე 1961; 1976; გოლუბკოვი 1979; გინზბურგი 1999). Фундаментальное положение Гинзбург о том, что мемуарная литература приближается к художественной прозе (გინზბურგი 1999: 143), так как в мемуарах речь идет не о простой фиксации явлений и событий, а о создании характеров, было полностью подтверждено при анализе принципов мемуарного портретирования, которые использовали мемуаристы-литераторы русской эмиграции (მეგრელიძე 2004:194-201).

Таким образом, в изучении мемуаристики сложилась исследовательская парадигма, в которой на сегодняшний день на первый план выходят постижение таких компонентов мемуарного текста, как взаимоотношения автора и героя, приемов изображения «отражения истории в человеке». Подобный ракурс исследования наиболее полно способен осветить вопросы общественной и политической самоидентификации эмигрантов-литераторов.

Эмиграция явилась для многих не только выбором и подключением к «историческому характеру». Не случайно Г.Адамович писал: *«Но не сыграла ли какой-то роли революция, та страшная встряска, которой она для всех русских людей была? По-своему, и даже при отсутствии всякого призвания и склонности к политической деятельности, каждый должен был ей как-то ответить. Каждого она заставила о многом задумать-*



ся, каждого вернула к «сути вещей», к основным вопросам и явлениям существования» (ადამოვნი). Так вопросы самоидентификации в сфере общественной мысли стали одним из компонентов эмигрантского сознания.

Здесь не место детальному рассмотрению представлений эмигрантов о специфике русского национального характера и особенностях его исторического развития в модусе «Россия-Запад», а также эволюции и мотивации идейно-политических позиций эмигрантов по вопросу практического отношения к советской России и планов их возвращения/невозвращения на родину – основным компонентам эмигрантского сознания. В каждом конкретном случае выделенные компоненты структуры вступают в сложные взаимодействия при непосредственном влиянии внешних факторов:

- пребывание в инокультурной социально-политической среде;
- влияние на общественно-политическое и культурное сознание актуальных исторических событий XX века;
- изменения приоритетов социально-экономического развития многих государств в связи с экономическими кризисами, активным вовлечением в военные действия и др.

Об этом вкупе с биографическими (რეპობა 1999: 76-100) фактами подробно сказано в известном исследовании В.А.Тишкова о представлениях творческого сознания автора-эмигранта (გობჯოვი 2000: 207-237).

Предметом рассмотрения в данном исследовании становится важнейшая проблема эмиграции – осмысление причин русской революции и крушения монархии, – связанная не только с творческой картиной мира, но и напрямую с вопросами самоидентификации и саморефлексии. Рассмотрим несколько позиций, характерных для «мэтров» и «детей» эмиграции. И по ряду основных показателей ключевыми выглядят фигуры супругов Мережковских и Ивана Бунина.

Представления Д.С.Мережковского о революции и роли этого события в истории России отличаются специфичностью и носят ярко выраженный эсхатологический характер. По Мережковскому, «новое дыхание», обретаемое человечеством в ходе движения истории, напрямую связано с религиозными событиями. Мережковский рассматривал революцию как дихотомию, полюсы которой обозначены образами Христа и Антихриста, христианства и язычества. Пространство между этими полюсами он уподоблял «зеркальной плоскости». Эта плоскость «очень тонкая, слабая, но непроницаемая, глухая среда, середина, говоря языком научным, «нейтрализующая» обе полярные силы, задерживающая, как самая тонкая стеклянная стенка задерживает электричество...» (ბეჯკოვი 1995: 280). За счет зеркальных отражений середина кажется бесконечной. При таком понимании становится понятным наполнение «бездны»: верхняя плоскость зеркальной поверхности – христианство, нижняя – язычество. Грядущий синтез обращен к этим «безднам», а Антихрист – то, что мешает синтезу.

Для воплощения этой религиозно-революционной концепции Мережковский указывал на обязательное условие: необходим союз интеллигенции с церковью<sup>2</sup>. Впрочем, эта мысль впервые прозвучала еще в 1893 году в работе «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы», где Мережковский сформулировал мысль о

необходимости религиозного и мистического содержания в художественном творчестве, мысль, ставшую центральной в его понимании им не только литературы, но и хода исторических событий<sup>3</sup>.

Мережковский воспринимал революцию как необходимый этап, который должен привести к разрыву религии и государства, способствовать слиянию интеллигенции и народа и в итоге – установлению христианской *безгосударственной* общественности<sup>4</sup>. Само понятие безгосударственной общественности, по Мережковскому, есть исконное свойство русского народа: русский народ – *«поразительно бездарный в творчестве государственных форм», «по преимуществу безгосударственный, анархический»* (ԹՅՐԴ-ՅՅՈՅԵՅՈ 1991:348).

Следует признать, что мысль о склонности русского народа к анархии полностью разделялась и З.Н.Гиппиус. Она шла еще дальше: не только государство должно исчезнуть, но и церковь должна прекратить свое существование, а церковные конфессии тоже должны исчезнуть. Супруги были уверены, что будущее христианство *«Третьего Завета»* станет синтезом принципов Петра, Павла и Иоанна (то есть католичества, протестантизма и православия)<sup>5</sup>.

События октября 1917 года Мережковские восприняли крайне негативно. То, чему они стали свидетелями, вовсе не соответствовало их представлениям о религиозно-духовном преображении, а напоминало скорее торжество *«грядущего хама»*, завладевшего властью. Все остальное – эмиграция, непримиримая позиция по отношению к власти большевиков и даже известная речь, которую произнес Мережковский в 1941 году по радио и которая замкнула круг изоляции вокруг него, – следует рассматривать сквозь призму эмоционального, оказавшегося в его душе в какой-то момент сильнее рационального: Мережковский готов был вступить в стовор с какой угодно силой, лишь бы она помогла победить существовавшую в СССР власть. Трагизм эмигрантской судьбы Мережковских оказался напрямую связан с самоидентификацией в модусе *«подобную революцию не принимаю»*.

Иван Бунин и революция – огромная тема, исчерпать которую едва ли возможно. Здесь допустимо лишь указать на опорные моменты этого сложнейшего вопроса, позволяющие определить модель общественно-политической самоидентификации писателя и публициста Бунина.

Восприятие революции Иваном Буниным в чем-то схоже с Мережковским, но есть и существенные отличия. Свидетельства размышлений писателя над этим вопросом, его важность для автора обнаруживаются уже с 1918 года. 10 февраля 1918 г. Бунин сделал важную для понимания его позиции запись: *«Еще не настало время разбираться в русской революции беспристрастно, объективно... Это слышишь теперь поминутно. Беспристрастно! Но настоящей беспристрастности все равно никогда не будет. А главное: наша «пристрастность» будет ведь очень дорога для будущего историка. Разве важна «страсть» только «революционного народа»? А мы-то что ж, не люди, что ли?»* (выделено мной – Т.М.) (ԾՅԵՆՆՈ 2006: 282). В этой записи четко просматривается центральная для художественного творчества Бунина дихотомия *«народ – дворянство и*

интеллигенция». Проявляясь в публицистике и дневниках, она является существенной гранью индивидуальной картины мира писателя, а потому становится важным компонентом модели самоидентификации. Весь текст «Окаянных дней» – произведения глубоко эмоционального и написанного по горячим следам событий, – свидетельствует о том, что начатое в художественных произведениях, созданных до революции («Деревня», «Суходол»), скептическое восприятие будущего России достигает у Бунина своего апогея<sup>6</sup>.

Не раз и не два Бунин будет задаваться вопросом: «**Неизбежна** была революция или нет?» И отвечать: «**Никакой неизбежности, конечно, не было, ибо, несмотря на все недостатки, Россия цвела, росла, со сказочной быстротой развивалась и видоизменялась во всех отношениях... Была Россия, был великий, ломившийся от всякого скарба дом**» (выделено мной – **Т.М.**) (ბუბინი 2006а:391). Но как избежать революций? На этот важнейший вопрос Бунин отвечает словами Льва Толстого, когда автор «Войны и мира» пытался предупредить царя Николая II и тем уберечь страну от революции, обращаясь к исконным христианским ценностям. К сожалению, эти увещания ни к чему не привели.

В отличие от М.Горького, А.Куприна, А.Н.Толстого, Бунин не вернулся в Россию. Многочисленные попытки убедить первого русского нобелевского лауреата в области литературы оставить эмигрантское сообщество и вернуться на родину успеха не имели. Незадолго до смерти Иван Бунин написал: «Я был не из тех, кто был революцией застигнут врасплох, для кого ее размеры и зверства были неожиданностью, но все же действительность превзошла все мои ожидания: во что вскоре превратилась русская революция, не поймет никто, ее не видевший. Зрелище это было сплошным ужасом для всякого, кто не утратил образа и подобия Божия...» (ბუბინი 2006:282). В данном случае самоидентификация проходила в модусе «революция – дворянство, интеллигенция», во многом сопрягаясь с Мережковским.

Более молодые «мэтры» эмиграции, в отличие от старшего поколения, старались напрямую не высказываться о революции, однако через описание литературного Петрограда революционных лет косвенно выражали свое отношение к случившемуся. Г.Иванов писал в эмиграции: «...люди, так или иначе способствовавшие вырождению Петербурга, лично – невинны. Никто из них не отдавал себе отчета в деле своих рук. Каждому – от царя и его министров до эсеров, охотившихся за ними с бомбами, – искренне казалось, что они не пилят сук, на котором сидят, а, напротив, предусмотрительно окапывают тысячелетние корни «**исторической России**», удобряют каждый на свой лад почву, в которую эти корни вросли. <...> **Никто** уже не мог ничего поправить, никто не понимал безвыходного трагизма обстановки. За всех действовала, всем руководила судьба... если угодно, Рок» (выделено мной – **Т.М.**) (ივანოვი 1994:460).

В 1928 г. в Париже выходит книга Г.Иванова «Петербургские зимы», а позднее и другие мемуарные очерки. Удивительно, но в судьбе Г. Иванова революция сыграла совершенно особую роль: требование, выдвинутое В.Ходасевичем к поэту, – пережить «необходимую трагедию» – выполнила революция. Изгнание полностью преобразило лицо его творчества, сделав Г.Иванова, по мнению З.Гиппиус, «первым поэтом эмиграции», поэтом экзистенциального (მეგრელიძე 2004б) толка: «Хорошо, что нет Царя./ Хорошо,

что нет России./ Хорошо, что Бога нет...». Благодаря пережитой катастрофе Г.Иванову открылось «истинное бытие, “бытие-к-смерти”, пропитанное тоской и отчаянием конечности» (Борисов 1999:184): «... Что мертвее быть не может / И чернее не бывать, / Что никто нам не поможет / И не надо помогать». В 1937 г. в «Распаде атома» устами своего героя Г.Иванов опишет собственное душевное состояние в 1922 году, накануне отплытия из России на пароходе в Германию: «Я хочу самых простых, самых обыкновенных вещей. Я хочу порядка. Не моя вина, что порядок разрушен. Я хочу душевного покоя. Но душа, как взбаламученное помойное ведро... Я хочу чистого воздуха. Сладковатый тлен – дыхание мирового уродства – преследует меня, как страх» (Борисов 1996б: 45).

Оказавшись в Париже, он постоянно, вопреки очевидности, мучился трагическим вопрошанием: неужели эмиграция навсегда? В этом отношении Г.Иванов был типичным представителем той части эмигрантского сообщества, которая верила в то, что события в России непременно повернутся вспять и тогда можно будет возвратиться. «Самым отчетливым чувством Георгия Иванова сейчас была облеченная в вопрос боль: «Неужели навсегда?» Но тут же, успокаивая себя, думал: то, чем теперь больна Россия, скоро кончится, все перемелется. В этом он мало отличался от недавних эмигрантов, живших в Берлине, Париже, Праге, не распаковывая чемоданов, в надежде на скорое возвращение» (Борисов 2007:182).

Революцию Г.Иванов однозначно не принял, свидетельства чему обнаруживаются в его эмигрантской лирике во множестве: «Судьба одних была страшна./Судьба других была блестяща./И осеняла всех одна /России сказочная чаща./Но Император сходит с трона,/Прощая все, со всем простясь,/И меркнет Русская корона./В февральскую скатившись грязь... («Стансы», 1953) (Борисов 1996а:530). Эпитет «февральская грязь» не только отсылает к событиям Февральской революции, но и, в соответствии с особенностями стиля Г.Иванова, склонного к центонам, косвенно к стихотворению Б.Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!». При этом все вместе опосредованно выражает авторское отношение к революционным событиям.

Авторской особенностью восприятия революции становится изображение ее inferнальной природы: «Догорай, пожар огромный!/И не дрогнет факел темный,/Освещаая ад». Само изгнание мифологизируется, сопрягаясь с образом смерти, которая возникает в текстах в виде аллюзий на лодку перевозчика через Стикс Харона: «Взмахи **черных весел шире**,/Чище сумрак голубой...»; «**Легкие лодки** отчалили/В синюю даль **навсегда**»; «Уплывают маленькие **ялики**/В золотой **междупланетный омут**...». Здесь, опять-таки в свойственной Г.Иванову манере, исторические реалии (теплоходы, отплывавшие за границу, унося эмигрантов из Советской России, коннотативно соотносятся лодками и яликами), обретают дополнительную коннотацию, превращаясь в глубокий символ. Да и сама имперская Россия также воспринимается Г.Ивановым в качестве мертвого существа: «Овеянный тускнеющей славой, /В кольце святош, кретинов и пройдох, /Не изнемог в бою Орел Двуглавый,/А жутко, унижительно издох./Один сказал с усмешкою: «Дождался!»/Другой заплакал: «Господи, прости...»/А чучела никто не догадался/В изгнание, как в могилу, унести».

Наряду с катастрофой революции, смерть предстает и в образе гибели А.Пушкина, который для Г.Иванова, наряду с М.Лермонтовым (მეგრელობვილი 2004a), был символом утраченной навсегда России: «*Все в этом мире по-прежнему./Месяц встает, как вставал,/Пушкин имень закладывал/Или жену ревновал./И ничего не исправила,/ Не помогла ничему./Смутная, чудная музыка./Слышная только ему*» («*Медленно и неуверенно*») (ივანოვი 1996a:291). Ощущение бессилия этой России, в которой властвует поэзия, чувствуется в тексте стихотворения. Еще более надрывно это ощущение прозвучит как упрек в «*Распаде атома*»: «*Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?*» (ივანოვი 1996b: 23). Это вопрошание носит у Г.Иванова более широкий смысл и относится не только к России, но и к современной европейской действительности (მეგრელობვილი 2013).

Схожими путями шло и осмысление событий 1917 года Вл.Ф.Ходасевичем. С Г.Ивановым, при всем их неприятии личности и поэзии друг друга, его роднит отношение к А.Пушкину и скептическое восприятие современной им Европы. Тема «*сумерек Европы*», в которой в горниле I мировой войны, подобно России, расплавились ценности цивилизации, создававшейся веками, становится в эмиграции для Ходасевича одной из центральных. Поэт наблюдает, как повсюду воцарились пошлость и обезличенность. И параллельно в творчестве Ходасевича звучит мотив органического единства действительности и культуры, восходящий к поэзии пушкинской Плеяды. Переживание острой дисгармонии с миром требовало обретения хоть какой-то незыблемой основы, каковой и стало классическое наследие А.Пушкина.

У Ходасевича, подобно А.Блоку, рано появилось предчувствие ожидающей Россию перемены, поэтому он поначалу с оптимизмом воспринял революцию. Она казалась ему освобождением народной и творческой жизни, торжеством гуманности и антимещанства. Но очень скоро наступило отрезвление. Ходасевич прекрасно понял, как погасила настоящую русскую литературу революция. Однако он не оказался в числе тех, которые «*испугались*» революции. Трезвый и рациональный его ум принял единственно возможное в такой ситуации решение – эмиграцию, как впоследствии утверждала Н.Берберова, спасшую их обоих от гибели: «*уцелеть*» в Петрограде и в России им было, по ее мнению, абсолютно невозможно.

В эмиграции в разное время Ходасевич сотрудничал с разными по политическим платформам и редакторским стратегиям изданиями: вместе с М.Алдановым какое-то время работал редактором литературного отдела республиканской газеты «Дни» в период, когда главным редактором был А.Ф.Керенский, публиковался в либерально-демократической газете «Последние новости» (главный ред. П.Н.Милуков), возглавлял литературный отдел в умеренно-консервативном монархическом органе «Возрождение» (гл. редактор П.Б.Струве). Однако делать какие-либо выводы об эволюции политико-общественных взглядов Ходасевича на основании этих данных не следует: в эмиграции Ходасевич испытывал серьезные финансовые затруднения и готов был на любую работу.

Уже в Париже, за несколько недель до смерти Ходасевича, вышла книга его воспоминаний «*Некрополь*» (1939). В ней, стараясь не касаться политики, автор ведёт разговор о своем

времени, когда «жили в неистовом напряжении, в вечном возбуждении, в обостренности, в лихорадке» его сотоварищи по литературе, и в которой эпоха между двух мировых войн предстает втянутой «в общую сеть любвей и ненавистей, личных и литературных». Свое же восприятие революции поэт изобразил в сборнике «Путем зерна» (1920-1922гг.).

В этом сборнике образ неизбежной смерти ради нового рождения носит ярко выраженный трагический характер. «Путём зерна» создавался в 1917-1918 гг., и эпоха отразилась в нем, как в зеркале. Наиболее ярко ощущение времени проявилось в стихотворении «2 ноября» (1918 г.)<sup>7</sup>. Страшные картины Москвы приводят лирического героя к трагическому выводу, что утешить его ничто не сможет. Однако в отличие от пессимистического видения будущего России Г.Ивановым, Ходасевич выражал веру в воскресение страны после революционной разрухи таким же путём, каким зерно, умирая в почве, воскресает в колосе: «... Сойдя во мрак, умрёт – и оживёт она./И ты, моя страна, и ты, её народ,/Умрешь и оживёшь, пройдя сквозь этот год, –/Затем, что мудрость нам единая дана:/Всему живущему идти путём зерна».

Схожее ощущение будущего России сохранилось у Ходасевича и в эмиграции. Надежда Федоровна Городецкая, чья биография в чем-то напоминает биографию Н.Берберовой, в статье «В гостях у Ходасевича» так описывает интереснейший диалог о будущем, который возник у нее с поэтом: «... я спрашиваю о русской поэзии, когда не будет разделений между нами и советами.

*В.Ф. поднимает обе руки, изображая беспомощность.*

*– Я не пророк... Будущая Россия представляется мне страной деятельной, мускулистой, несколько американского типа, и очень религиозной – но уже не в американском духе. В общем, ощущение мое скорее оптимистическое... скромно-оптимистическое. А вот в чем я категорически уверен – так это в том, что эстетизм вовсе исчезнет, ему места не будет <...>» (გორბედეცკია 1931).*

Молодежь эмиграции оставила яркий след в художественном творчестве, но едва ли не самыми яркими, однако и не менее скандальными стали мемуары Нины Берберовой «Курсив мой» (მეგრელიშვილი 2005а, მეგრელიშვილი 2005), в которых она рассказывает «о времени и о себе». Об общественно-политических воззрениях Берберовой судить очень сложно, посему наиболее достоверным следует считать слова самой писательницы, определяющие ее отношение к революции и причинам, ее вызвавшим: «Социальные проблемы, которые волновали меня, волнуют и сейчас, в тот год российской революции были по природе своей дихотомичны <...> и мучили меня чрезвычайно. Я думаю, что все тогда мучились ими, то есть все люди с совестью и мыслью. <...> Принято говорить о пропасти между интеллигенцией и народом. Не пропасть, а слишком большая связанность была между ними, связанность двух частей одного целого в роковом чувстве вины одной половины перед другой, в дихотомии трагической чуждости этих двух, искусственно спаянных между собой частей. Почему одна отвечала за другую? Почему одна каялась перед другой? Нужно было не ходить в народ и каяться, а строить железные дороги, прививать оспу и в массовом масштабе печатать буквари для насильственного обучения» (ბერბეროვა 1996:114).

Какие выводы можно сделать из вышеизложенного? Особенности восприятия революционных событий, последовавшее за этим решение отправиться в эмиграцию, а также общественно-политическая позиция в эмиграции сформировались под влиянием как внешних признаков (восприятие различными поколениями эмигрантов революционных событий; принадлежность к разным сословиям – дворянству либо к интеллигенции; бесправное положение апатридов, экономическое положение в ситуации изгнания (вопросы выживания), так и внутренних факторов, к которым относятся: восприятие Православия индивидуальным сознанием, влияние Православия на мировоззрение, принадлежность к той или иной эмигрантской группе, способность к интеграции в европейскую культурную реальность.

Основываясь на анализе мемуарного дискурса эмиграции, можно обоснованно утверждать, что специфическими чертами общественно-политического дискурса зарубежной России являлись неритмичность и скачкообразность, отсутствие взаимопонимания между представителями эмигрантского сообщества, отсутствие единства в их рядах, что в итоге явилось главным препятствием на пути к формирования общепризнанного идеологического концепта. Важнейшую роль в архитектонике эмигрантского пространства играл субъективный фактор и резкий психологический антагонизм между различными эмигрантскими группами, и даже личностями – личными взаимоотношениями, начиная с дореволюционных времен, в эпоху революции и собственно в эмиграции. Ведущие мемуаристы часто взаимно обвиняют друг друга едва ли не во лжи, а уж в субъективности и некорректности постоянно. Таким образом, самоидентификация в вопросе осмысления революции, как в зеркале, отразила ведущие проблемы эмигрантского бытия и повлияла самым серьезным образом на особенности мемуарного дискурса.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. См., к примеру: Адамович; Берберова 1996; Гиппиус 1945; Бунин 1974 и др.
2. Именно обращение интеллигенции к религии, к церкви должно привести, по мысли Мережковского, к соединению революционно-освободительных традиций русской интеллигенции с религиозными традициями народа. В результате разъединения этих традиций, считал Мережковский, церковь оказалась поработана государством, народ – самодержавием, а интеллигенция *«очутилась между Сциллой и Харибдой»*: она была чуждой как народу, так и государству. Мережковский мечтал о совпадении интересов интеллигенции и религиозного движения народа. Русский интеллигент должен был стать, по его мысли, *«религиозным революционером»*, тогда разобщенность религиозного сознания и революционного действия останется в прошлом. Только религиозное возрождение, считал Мережковский, способно соединить интеллигенцию (*«живой дух России»*), церковь (*«живую душу России»*) и народ (*«живую плоть России»*).
3. На примере революции 1905 года Мережковский доказывал, что политические революции без революции в сознании – трагедия, «стихийная бессознательность». В человечестве в целом, и в России в особенности (ибо русский народ, по его мнению, – самый *«последний, крайний»*,

*предельный и... по всей вероятности, объединяющий все остальные культуры, преимущественно синтетический народ»* (Мережковский 1906а:124), близкий к пределам всемирной истории), как считал Мережковский, такая мистическая революция вполне назрела, и, если она не будет осуществлена, это приведет к концу земной истории. Если же человечество переживет еще одно религиозное обновление, то будущее – за *«христианской общественностью»*.

4. В открытом письме Н.Бердяеву Мережковский писал: *«Христианство есть религия Богочеловечества; в основе всякой государственности заложена более или менее сознательная религия Человекобожества. Церковь – не старая, историческая, всегда подчиняемая государству или превращаемая в государство, – а новая, вечная, истинная вселенская Церковь так же противоположна государству, как абсолютная истина противоположна абсолютной лжи...»* (Мережковский 1906:168). Любое государство, даже самое демократическое, указывал на очевидные вещи Мережковский, базируется на насилии, несовместимом с христианскими принципами.

5. Подобный анархизм не был чем-то исключительным в русской мысли начала XX века. По аналогии вспоминается Л.Толстой. И Толстой, и Мережковские были убеждены в том, что власть человека над человеком недопустима, считали, что решать социальные проблемы насилием нельзя. На этом основано неприятие ими террора как формы борьбы. Мережковский при этом был убежден, что насильственные революции лишь заменяют стоящую у власти группу людей на другую. Разумеется, в отличие от Мережковских, Толстой не был мистиком. Он обосновывал свой анархический идеал с вполне «практической» точки зрения, в то время как Мережковские считали анархический идеал достижимым только в результате религиозного преображения, по сути – в результате чуда, которое изменит человечество и человека.

6. «В повести *«Деревня»* Дурновка, как известно, изображается символически, как образ всей России, а жители её олицетворяют русский народ. Автор изображает целую галерею дурновцев: Макар, Аким, Родька, солдат-учитель. Подобно гоголевским помещикам из *«Мертвых душ»*, персонажи изображены по степени возрастания деградации в их душах. Так завершает этот ряд Серый – самый опустившийся из всех крестьян. Типичен образ самого бедного мужика Дурновки. Его прозвище под стать всему колориту изображаемой жизни. Он ленив, апатичен, безразличен к судьбе своей семьи. Вообще нищие, *«обглоданные»* жизнью дурновцы не похожи на тех крестьян, которых некогда идеализировал Бунин. Они не способны работать, потеряли привязанность к земле. Они наглы, циничны, грубы и жестоки. Извечная крестьянская нравственность уходит из их душ. Бунин градирует своих персонажей по нисходящей траектории» (Морозов 2014).

7. Описывается первый день после октябрьских боев 1917 г. в Москве. Город постепенно приходит в себя. Лирический герой, возвращаясь от знакомых, за чью судьбу он волновался, увидел в окне полуподвального помещения знакомого столяра, который раскрашивал красной краской гроб. Также лирический герой встречает четырехлетнего малыша, который *«среди Москвы, страдающей, растерзанной и падшей»* предстает единственным улыбающимся существом.



## ЛИТЕРАТУРА:

- ადამოვიჩი 2006:** А.Адамович. *Одиночество и свобода*. Москва, 2006: Азбука-классика [book on-line]:[https://royallib.com/read/adamovich\\_georgiy/ampquotodinochestvo\\_i\\_svobodaampquot.html#0](https://royallib.com/read/adamovich_georgiy/ampquotodinochestvo_i_svobodaampquot.html#0).
- ბერბეროვა 1996:** Берберова Н. *Курсив мой*. Москва: «Согласие», 1996.
- ბუნინი 2006:** Бунин И. А. *Окаянные дни* // Бунин И. А. *Полн. собр. соч. Т. 6*. Москва: Воскресенье, 2007.
- ბუნინი 2006ა:** Бунин И. А. *Миссия* // Бунин И. А. *Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 8*. Москва: Воскресенье, 2007.
- ვინბერგი 1921:** Винберг О. *Крестный путь*. Корни зла. Мюнхен, 1921. Ч. 1
- ვინბურგი 1999:** Л.Я.Гинзбург. *О психологической прозе*. Москва: INTRADA, 1999.
- გიპიუსი 1945:** З.Гиппиус. Дмитрий Мережковский – Париж 1945, 270 С.
- გოროდეტსკაია 1931:** Городецкая Н.Ф. *В гостях у Ходасевича*. Париж, «Возрождение», 1931 [book on-line]:[http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=Gorodetskay\\_N\\_D&view=print](http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=Gorodetskay_N_D&view=print)
- გოლუბოვი 1979:** Голубцов В.С. *Мемуары как источник по истории советского общества*. Москва, 1979;
- დავატი 1923:** Даватц В.Х., Львов Н.Н. *Русская армия за границей*. Белград: 1923
- ივანოვი 1994:** Г.Иванов. *Собр. соч. в 3 тт. Т.3. Мемуары и литературная критика*. Москва: «Согласие», 1994.
- ივანოვი 1994ა:** Г.Иванов. *Петербургские зимы* – Г.Иванов. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. М.: «Согласие», 1994, 718 с. – С.5-220;
- ივანოვი 1996ა:** Иванов Г.В. *Собр. соч. в 3 т. Т. 1*. Москва: Согласие, 1994.
- ივანოვი 1996б:** Иванов Г.В. *Распад атома* // Иванов Г.В. *Собр. соч.: В 3 т. Т. 2*. Москва: Согласие, 1994. С. 5–34.
- კრეიდი 2007:** Крейд В.П. *Георгий Иванов*. Москва: Молодая гвардия, 2007.
- მასალეზი 1921:** Материалы по эмиграции и устройству земледельческих колоний в окрестностях Константинополя. Константинополь: 1921
- მეგრელიშვილი 2004:** Мегрелишвили Т. *Принципы мемуарного портретирования (личность Ивана Бунина и супругов Мережковских в литературных мемуарах русской эмиграции)* // «Caucasology», РЖ, № 8, 2004 г., с. 194-201. [book on-line]: [<http://www.nplg.gov.ge/caucasia/Messenger/Geor/Pagel.htm>]
- მეგრელიშვილი 2004ა:** Мегрелишвили Татьяна. *Мемуарная функция одного стихотворения Г.Иванова* // Серебряный век в русской литературе. Сб. Научных трудов. Тбилиси, изд-во Тбилисского госуниверситета, 2004, с. 109-120 [book on-line]:<http://www.tsu.edu.ge/scientifiopublication/rus.pdf>
- მეგრელიშვილი 2004б:** Татьяна Мегрелишвили. *К вопросу о поэтике мемуаров русского зарубежья* // «Болгарская русистика», 2004/3-4, с. 50-51.
- მეგრელიშვილი 2005:** Мегрелишвили Т.Г. *Проблемы поэтики мемуаров русского зарубежья*. Тбилиси: «Мерани», 2005, 158 с.
- მეგრელიშვილი 2005ა:** Мегрелишвили Т. *Литературные мемуары русской эмиграции (1920-160)*. Автореферат диссертации на соискание уч. степени доктора фил. наук. Тбилиси: изд-во госуниверситета, 2005, 50 с.;
- მეგრელიშვილი 2013:** Мегрелишвили Т. “Художественная модель мира в поздней лирике Г.Иванова: аксиология и поэтика”. *ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები*. VII საერთაშორისო

სამეცნიერო სიმპოზიუმის მასალების კრებული. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013, გვ. 186-200.

**მერეჟკოვსკი 1906:** Д.С.Мережковский. О новом религиозном действии. (Открытое письмо Н.А.Бердяеву). //Д.С.Мережковский. *Грядущий Хам. Чехов и Горький*. Москва: изд. Пирожкова, 1906.

**მერეჟკოვსკი 1906a:** Д.С.Мережковский. “Теперь или никогда”. // Д.С.Мережковский. *Грядущий Хам. Чехов и Горький*. Москва, изд. Пирожкова, 1906.

**მერეჟკოვსკი 1991:** Д.С.Мережковский. “Пророк русской революции”. //Д.С.Мережковский. *В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет*. Москва, Советский писатель. 1991.

**მერეჟკოვსკი 1995:** Д.С.Мережковский. “Л.Толстой и Достоевский”. // Д.С.Мережковский. *Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники*. Москва, 1995.

**მიტროხინი 1996:** Митрохин В.А. О научных подходах в изучении российского Зарубежья (1920-1990-е гг.) // Проблемы политологии и политической истории. Саратов: 1996. Вып. 7. С. 68–72.

**მოლჩანოვა 2014:** Молчанова М. Г. *Символизм в повести И. А. Бунина «Деревня»* // Молодой ученый. – 2014. – №2. – С. 953-956. – [book on-line]: <https://moluch.ru/archive/61/8993>.

**საზღვარგარეთ 1920:** На чужбине. – Париж, 1920

**რაევი 1994:** Раев М. *Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919-1939*. Москва, 1994.

**რეპინა 1999:** Репина Л.П. «Персональная история»: биография как средство исторического познания // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. Москва: 1999. Вып. 2. С. 76-100.

**რუსული საზღვარგარეთი 1997:** Русское Зарубежье. Золотая книга эмиграции (первая треть XX века): Энциклопедический биографический словарь. М., 1997.

**სალტიკოვი 1922:** Салтыков А.А. *Две России. Национально-психологические очерки*. Мюнхен: 1922

**სემენოვა 1999:** Семенова С.Г. *Два полюса русского экзистенциального сознания: проза Георгия Иванова и Владимира Набокова-Сирин* // Новый мир. 1999. № 9. С. 183–205.

**სტრუვე 1921:** Струве П.Б. *Размышления о русской революции*. София: 1921.

**სტრუვე 1996:** Струве Г.П. *Русская литература в изгнании*: 3-е изд., испр. и доп. Краткий биографии, словарь русского зарубежья / Вильданова Р.И., Кудрявцев В.Б., Лаппо-Данилевский К.Ю. Париж: УМСА-РгеББ; Москва: Русский путь, 1996.

**ტარლე 1961:** Тарле Е.В. *Значение архивных документов для истории*//Вестник архивоведения. –1961. №3; *История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях*. Москва: 1976. Т. I.

**ტიშკოვი 2000:** Тишков В.А. *Исторический феномен диаспоры* // Исторические записки. 2000. № 3. С. 207-237.

**Tatiana Megrelishvili**  
(Georgia, Tbilisi)

**In the Mirror of Memory**  
(Political self-identification as a problem of emigrant memoir consciousness)

**Key world:** Russian emigration, emigrant consciousness, memories.

Post-revolutionary emigration from Russia causes increased interest, and its study will take a special place: the exodus of about 2 million people was the result of the dramatic events of 1917 and the fierce civil confrontation that followed. The socio-political cataclysms of 1917-1922 led to the emergence of a phenomenon unique in its scale and consequences – abroad Russia, in which, during the 1920s and 1930s, a culture developed, which according to the American researcher M. Raev, is an important component of the entire world culture in its material, intellectual and spiritual dimension. “Already the emigrants themselves tried to understand the origins of the socio-political drama that led to the split of the country into two camps. And the memoir prose fully reflected these processes.

In the report on the material of the memoirs of the Russian emigration of the “first wave”, questions of the political self-identification of the individual and the embodiment of these aspects of emigrant consciousness in a memorial discourse will be examined and studied.

Methodological basis is the synthesis of methods and principles based on historicism, the principles of objectivity, complexity, and systematic study of the phenomena of memoir literature. Methodological support is the research of emigrant authors, V.A. Tishkov, as well as the author’s own research.

*С. А. Евтушенко*  
(Украина, Киев)

## **Политический дискурс в творчестве постколониальных писателей**

Сосредоточенность на политической проблематике – одна из характерных особенностей творчества постколониальных авторов. Яркий пример — публицистика англо-индийского писателя Салмана Рушди («The Jaguar Smile: A Nicaraguan Journey», 1987; «Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991», 1992; «Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992-2002», 2002; «The East is Blue», 2004). В его сборниках эссе анализ политических проблем современной Индии занимает значительное место. К примеру, в очерке «Индии пятьдесят лет» (сборник «Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992-2002») автор сконцентрировал своё внимание на победах и поражениях независимой Индии на протяжении пятидесятилетнего периода. Огромные ожидания – «золотой век свободы» – не оправдались, поскольку политическая элита страны отказалась от идеалистических принципов Махатмы Ганди и начала действовать исходя из собственных интересов. Важно отметить, что Салман Рушди анализирует не только политические проблемы современной Индии. Он проявляет крайнюю степень заинтересованности деятельностью как европейских, так и американских политиков. Во многом это обусловлено автобиографическими мотивами (история с фетвой), но, без сомнения, главная причина заключается в основополагающем жизненном принципе писателя – «в открытом обществе никакие идеи и верования не могут быть ограждены от всевозможных интеллектуальных атак – философских, сатирических, глубоких, поверхностных, веселых, непочтительных, остроумных» (Рушди 2012).

Вышеозначенная позиция позволяет С. Рушди нетрадиционно интерпретировать устоявшиеся в обществе взгляды на политические события и связанные с ними политические фигуры. Яркий пример – Махатма Ганди, абстрактная, внеисторическая, постмодернистская, вневременная личность. Он превратился в символ с устойчивым «джентльменским набором культуры», благодаря чему его образ можно и позаимствовать, и перекрутить, и использовать в своих целях. Новые идеализированно упрощенные реинкарнации требуют совпадения или с «основными идеями» транснационального бизнеса (как в случае с рекламой Mackintosh), или с господствующими тенденциями западного антиисторического мифотворчества (как в случае с фильмом Р. Аттенборо «Ганди»). Настоящий Ганди / Мохандас Карамчанд Ганди – сложный и противоречивый исторический персонаж XX века. Он 1) боялся темноты; 2) верил в единство, но своими действиями способствовал Разделу страны; 3) исповедовал философию на основе традиций индийской деревни, хотя спонсорами выступали миллиардеры промышленники; 4) мечтал облегчить жизнь неприкасаемых, однако сегодня они предпочитают политических противников Ганди; 5) использовал сатьяграху как политический инструмент, между тем вынужден был отказаться от политики; 6) разрабатывал эксцентричные теории – о

вегетарианской пище, работе кишечника и полезных свойствах человеческих экскрементов; 7) экспериментировал с брахмачарья, несмотря на обет безбрачия; 8) обеспечил большой размах освободительного движения, что привело к неугодной ему модернизации и индустриализации страны. В Индии Ганди называли Бапу (маленьким отцом), но его страстное увлечение древней историей и мифами индуизма поспособствовали охлаждению к нему значительной части общества (Рушди 2010).

В истории Индии 15 августа 1947-го года / День независимости – особая дата / «место памяти» (П. Нора). Ее наделяют сакральной, магической силой и выстраивают вокруг нее фантазмагорические сюжеты, как в случае с романом С. Рушди «Дети полуночи». Важно отметить, что особое отношение к этому историческому моменту в значительной степени объясняется личностными факторами: писатель появился на свет за восемь недель до распада империи и неоднократно слышал от родителей шутку: «Родился Салман, а через восемь недель сбежали британцы» (Рушди 2012). Главный персонаж романа «Дети полуночи» Салим Синай (Салим – бомбейский одноклассник Салим Мерчент (его имя созвучно с «Салманом»), второстепенный герой заброшенной рукописи «Антагониста», альтер-эго писателя; Синай – в честь мусульманского эрудита одиннадцатого века Ибн Сина («Авиценна») родился с 14 на 15 августа 1947, в момент «полуночной свободы», независимости Индии от Британского правления. Подтекст с датой рождения героя позволил соединить неразрывными узлами жизненный путь Салима Синая с судьбой новорожденного государства. «Необъятная и личностная, творческая и пагубная» история ворвалась на страницы романа, тем самым придав ему нужное измерение. Подобная привязанность к истории – «самый опасный вид причастности» (Рушди 1981) – является неотъемлемой частью постколониальных авторов, которые стремятся выстраивать свои тексты на «перекрестке» / линии пересечения между личным и общенародным / политическим. Это позволяет показать влияние «больших сил» на формирование личности, социальных классов и страны в целом (Рушди 2012).

В центре внимания большинства англо-индийских авторов – построение постколониального независимого государства и связанные с этим трудности. Прежде всего анализируется «расцвет» новорожденных политических институтов, неотъемлемой частью которых стала коррупция. К примеру, в Индии создание так называемых индустриальных империй в обход конституции, «буквально на пустом месте», обычное дело. Привычными способами обогащения также выступают незаконные операции с ценными бумагами, обмен инвесторов, «игры» с корпоративными налогами. Герой романа С. Рушди «Последний вздох мавра» дал свое определение индийской «демократии» – «Один человек – одна взятка» и сформулировал индийскую теорию относительности – «Относитесь все в семью». Подобные «шутки» не являются преувеличением, потому что индийская коррупция приобрела гигантский размах. Писатель вспоминает скандал с «Марути» в 1970-х (бюджет программы «Народный автомобиль» не досчитался огромных денег из-за Санджая Ганди), «Бофорский скандал» (огромные деньги потерял бюджет страны из-за Раджива Ганди), урегулирование индийского рынка ценных бумаг в 1990-х при помощи бюджетных средств и как результат катастрофическое падение рынка.

Индийские коррупционеры присваивали такие суммы, «о которых бессмертный Чичиков, антигерой романа «Мертвые души», не мог даже мечтать» (Рушди 2010). Показательным является образ легендарного чиновника административной службы Индии (сокращенно АСИ) Мохана Кумара (персонаж романа В. Сварупа «Шесть подозреваемых»). Пребывая в течение тридцати семи лет на государственной должности главного секретаря штата Уттар-Прадеша, он вошел в историю как «непревзойденный образец продажности и разврата» (Сваруп 2010: 15). За время своего «правления», манипулирования, заключения контрактов он приобрел «недвижимость в разных городах», «торговый пассаж в Уттар-Прадеш, на границе с Нью-Дели», «банковский счет в Цюрихе». Материальные бонусы сочетались с так называемым «настоящим влиянием, весом»: «решать судьбы штата одним телефонным звонком», «отпирать любые закрытые двери при помощи связей», «в порыве минутного гнева губить карьеры и целые компании», «из прихоти дарить предприятия стоимостью в миллион рупий». Даже утратив реальную власть Мохану Комару удалось неплохо обустроиться: член правления шести компаний «Рай груп индастриз» (получал в шесть раз больше государственной платы), служебный автомобиль, вилла в «Дели Ланчес», номинальная должность в компании «Рай груп индастриз» с личным кабинетом в ее штаб-квартире (Сваруп 2010: 22).

В Индии коррупцию метафорически сравнивают с непобедимым демоном, который проник во все сферы жизни индийского общества. Обычная практика – одновременная потеря земли (реквизиция земли партией Конгресса) и денежной компенсации из-за преступных действий чиновников (подделка подписей и кража денег). Особенно остро демоническая сила коррупции воспринимается теми, кто видел другой, не коррумпированный мир. В романе А. Адиги «Белый тигр» индийские «бизнес-правила» неприемлемы для Ашока, который длительное время проживал в Америке: «Нам необходимо обратиться к газете и рассказать о политиках-вымогателях». Его брат Мангуст уверен, что в Индии коррупция – неотъемлемая часть любой коммерческой деятельности: «В Тьме нет выбора», «Это Индия, не Америка. Всегда найдется лазейка», «так устраивают дела в Дели», «В Индии все просто (...) Здесь тебе не Америка. Не надо так резко» (Адига 2010).

Современные англо-индийские авторы разоблачают миф о свободе современной Индии. Наглядным примером может выступать требование депутата индийского парламента Сайеда Шахабуддина «принять меры против «кошунственной» книги» /«Сатанинских стихов» С. Рушди, которую он не читал и не собирался читать. Его аргумент – «чтобы знать, что сливают в канализацию, не обязательно в нее залезать» (Рушди 2012). Гигантские руины крепости Черный Форт в романе А. Адиги «Белый тигр» выступают символом иностранного владычества и соответственно отсутствия демократических свобод в стране. Однако независимость Индии не стала синонимом свободы, несмотря на то что официальные руководители продолжают настаивать на небывалом расцвете демократии в стране.

Лакмусовой бумажкой реального состояния индийской «демократии» может служить отношение простых индийцев к полиции: «не спорить с полицией», «как призвать к порядку служителя порядка?», «Никогда не ходи в полицию» (Адига 2010). В романе

К. Десаи «Наследство разоренных», умудренный столетним индийским опытом повар судьи не спешит в полицейский участок после нападения на дом своего хозяина: «С полицией лучше не связываться. Если они куплены бандитами, то, естественно, и пальцем не шевельнут. Если не куплены, то еще того хуже. Тогда ребята, которые посетили дом судьи, могут разозлиться и отомстить. У них теперь много ружей. Они эти ружья отчистили, смазали, могут зарядить и – бабах! Само собой разумеется, полиция в любом случае попытается получить на лапу. С кого угодно и как можно больше» (Десаи 2006). Полиция к людям вроде судейского повара понимания и жалости не проявляет, потому что они для них вообще не существуют». Другое дело – «вооруженное ограбление отставного судейского чиновника, связанное с хищением оружия, – не карманная кража на рынке, о столь масштабном происшествии следовало доложить начальству» (Десаи 2006).

Среди трех страшных болезней Индии – тиф, холера, предвыборная лихорадка – самая опасная последняя. Один из министров еще до начала выборов самоуверенно заявлял: «Выборы? Все схвачено. Нас ждет потрясающая победа. (...) В Индии (...) выборы – процесс управляемый. Это вам не Америка» (Адига 2010). Ни один индеец не только не может повлиять на ход выборов, он даже не имеет права честно проголосовать от своего имени. Один из таких «храбрых безумцев» решился воспользоваться своим демократическим правом, вследствие чего был жестоко избит: «Виджай и полицейский сбили рикшу с ног и принялись колотить палками. Тот вскочил и кинулся на них. Его снова повалили на землю. Тут роли разделились: Виджай орудовал палкой, а полицейский наступил рикше на лицо. Несчастный уже не сопротивлялся, даже не шевелился, когда его стали бить ногами. Пока не втоптали тело в грязь» (Адига 2010).

Обратной стороной процессов деколонизации справедливо считают переизбыток насилия. Современные исследования (социолог М. Манн) истории постимперских стран свидетельствуют, что за время независимости в бывших колониях убито больше местного населения, чем во времена авторитарных империй. Массового кровопролития в империях удавалось избежать благодаря поддержке «сложных, плюралистических, «социопространственных сетей власти». Распад империй на национальные государства сопровождался масштабным насилием, поскольку новые нации стремились редуцировать свою внутреннюю сложность, политизировать культуру, унифицировать образование, передвигать границы, перемещать население, осуществляя этнические чистки. М. Манн называет это «темной стороной демократии», или «используя другую метафору, современное «сердце тьмы» (Эткинд 2013: 42).

Раздел в Индии в 1947, алжирская война 1954-1962, война в Индокитае в 1946-1954, кровавый хаос на островах в Индонезии в 1945-1949, корейская война 1950-1953 гг. Вьетнамская война 1964-1973 гг. гражданские войны в Конго, Нигерии, Анголе, Мозамбике и др., преследования «интеллектуалов, которые осмеливаются публично действовать и пропагандировать свои идеи» (Екбаль Ахмад и Фаиз Ахмад Фаиз – Пакистан, Нгугива Тионго – Кения, Абдельрахман эль Муниф – арабский мир) – это далеко не полный перечень проявлений насилия во второй половине XX в. Кровавые междоусобицы и этнические конфликты, с одной стороны, способствуют распространению мнения о неспособности

«некоторых стран организовывать свою жизнь» (Саид 2012: 60). С другой – ощутимо влияют на уменьшение «чувства вины перед колонизированными народами» и увеличение положительной переоценки вклада империй в историю человечества (Миллер 2004: 375).

Среди многочисленных источников деколонизационных конфликтов важное место занимают разногласия религиозного и территориального характера. В большинстве случаев границы колониальных административных единиц новых стран совпадали. Однако на индийском субконтиненте произошел Раздел британской колонии Британская Индия на независимые государства – доминион Пакистан (14 августа 1947 года) и Индийский Союз (15 августа 1947 года), который стал трагедией для обеих стран, так как привел к масштабному кровопролитию (погибло более миллиона индуистов, сикхов, мусульман), массовым миграциям населения (около 18 млн. человек) и разобщенности большого количества мусульманских семей. В романе Джумпы Лахири «Низина» поток индусов из Дхаки, Раджшайи и Читтагонга наводнил Толлиганг, «как муссонные дожди низину». Мрачная вереница людей с узлами скорба на головах и детишками, примотанными тряпьем к родительским грудям напоминала «бредущее понурое стадо». Беженцы жили в «немыслимой грязи, без электричества, рядом с мусорными кучами». Лишь незначительной части государственных рабочих удалось получить жилье по программе обмена (Лахири 2015).

С. Рушди считает разделение британской колонии Британская Индия на независимые государства – доминион Пакистан и Индийский Союз трагической политической ошибкой. Писатель уверен, что Раздел не был проявлением «исторической неизбежности или воли народа». Это результат «политической борьбы – между Ганди и М. А. Джинной, между Конгрессом и Лигой – в ходе которой Джинна из убежденного противника раскола превратился в ярого его сторонника, а затем стал основателем исламского государства». История Раздела – это нескончаемая трагедия, которая влияет на взаимоотношения двух независимых государств. К примеру, родители и два дяди С. Рушди остались в Бомбее, а тетки со своими семьями переехали в Западный Пакистан. С тех пор жизнь семьи «стала определяться пределами, которые пролегли между нами» (Рушди 2010).

Конфликт между Индией и Пакистаном продолжается в течение пятидесяти лет. Камнем преткновения выступает «рай на земле» (по образному выражению Великих Моголов) – Кашмир. Простые, миролюбивые жители этой территории оказались между «молотом» Индии и «наковальной» Пакистана. Непрерывные столкновения разделили «рай» на две части и привели к обеднению и одичанию. «Убийства и террор заволокли долины и горы», хотя в прошлом мирный характер и отсутствие боевого духа кашмирцев вызывали постоянные насмешки (Рушди 2010). Реалиями Кашмира стали радиовышка, военный лагерь, «бесконечные змеи покрытых маскировочной тканью грузовиков и джипов» на узких горных дорогах, солдаты за горными хребтами, расстрелы путешественников с фотоаппаратами (Рушди 1981).

Дело Кашмира вызывает у С. Рушди особый интерес, поскольку он «наполовину кашмирец» и большую часть своей жизни слушал как продажные правительства Индии и Пакистана выступают с лицемерными заявлениями, а «простые кашмирцы страдают от



последствий их высказываний» (Рушди 2010). Он считает, что Индия изначально «плохо повела дело Кашмира». Несмотря на резолюции ООН по поддержке права мусульманского большинства на плебисцит, правящая верхушка Индии последовательно отвергала эту идею. Она всегда настаивала на том, что Кашмир – «неотъемлемая» часть Индии (Династия Неру – Ганди и сама происходит из Кашмира). С. Рушди называет индийско-пакистанский конфликт «бессмысленным». В сентябре 1965 года в результате пятидневной схватки из-за «вечного яблока раздора» Кашмира погибли почти семь тысяч солдат. В результате Индия «получила семьсот квадратных миль пакистанской территории», а Пакистан «захватил двести квадратных миль – индийской» (В романе «Дети полуночи» во время той войны от бомб погибнет почти вся семья Салима)» (Рушди 2012).

Единственно лозунг – «Кашмир – для кашмирцев» – отражает настоящие чувства тех, кто стал предметом спора. Кашмирцы хотят «воссоединения своих земель», «ликвидации зон контроля», «прекращение войсками действий на высокогорных гималайских ледниках», «большей автономности» и «права самостоятельно распоряжаться своей жизнью». С. Рушди предлагает ввести «систему двойного гражданства и неприкосновенности границ», гарантированную как Пакистаном, так и Индией (Рушди 2010). В художественном мире реализовать лозунг «Кашмир для кашмирцев» попытался фантазмагорический персонаж романа «Дети полуночи» Тей, которого ужасно разозлила распря между Индией и Пакистаном из-за его родной долины, и «он направился в Чхамб специально, чтобы встать между враждующими сторонами и поучить их уму-разуму. Кашмир для кашмирцев – вот какую линию он проводил. Естественно, его застрелили. Оскар Любин, возможно, одобрил бы этот риторический жест; Р.Е. Дайер похвалил бы его убийца за меткую стрельбу» (Рушди 1981).

Особое место в рефлексиях постколониальных авторов занимает созданная на Западе страна Пакистан, которая вошла в историю без дополнительного тягостного прошлого: «Будто и не бывало никогда индийского прошлого, новой стране – новая история. И не важно, на каком фундаменте она зиждется, все индийское – стереть и переписать наново!» (Рушди 2013: 113). Слово «Пакистан» – акроним, созданный мусульманской интеллигенцией в Англии: «П» означает пенджабцев, «А» – афганцев, «К» – для кашмирцев, «С» – синдхов, окончание «тан», как неубедительно объясняют, для обозначения Белуджистана (о восточной части страны, прошу заметить, ни слова! Нынешняя Бангладеш так и не отразилась в названии страны)».

Пакистан – милитаризованное государство, бюджет которого в значительной степени расходуется на военные нужды. Соседство с опасным врагом и «освобождение Кашмира» – две основные причины как огромных затрат, так и растущего влияния генералов. Власти Пакистана не заинтересованы в мирных инициативах, ибо в основе ее политики – сохранение конфликта вокруг Кашмира, который трактуется муллами и радикальными исламистами как «священная война» (Рушди 2010). С. Рушди считает Пакистан большой исторической ошибкой. Эта – недостаточно продуманная и похожая на уродливую птицу – страна «вбила себе в голову», что религия может объединить географически и исторически разобщенные народы (пенджабцев, синдхи, бенгальцев, белуджей, шалунов)

(Рушди 2012). Сегодняшний Пакистан — «клубок противоречий», «неудача мечтателей-утопистов», «фальшивое чудо». Эта страна напоминает картину с вопиющими глупостями: «по соседству с «бесстыдными» сари (завезенными пришлым людом) скромные мусульманские одежды; язык урду вечно на ножах с пенджабским; новое не в ладах со старым» (Рушди 2013: 111).

Через два года после «Детей полуночи» С. Рушди опубликовал роман «Стыд» со стремительным сюжетом, наративом от третьего лица и отсутствием единого рассказчика-антигероя. Это вторая часть диптиха, задуманная «как прямая противоположность первой части». В центре внимания – Пакистан, где «кучка нечестных людей правила бессильным большинством, где продажные гражданские политики и бессовестные генералы объединялись друг с другом, вытесняли друг друга и казнили друг друга». Эта страна напоминает Рим времен Цезаря, в котором «буйные тираны спали с родными сестрами, возводили своих коней в сенаторское достоинство и музицировали, глядя на подожженную столицу», а в жизни простых римлян ничего не менялось (Рушди 2012). С. Рушди определяет «Стыд» как пакистанский роман («назван несколько упрощенно; Пакистану хватило места также в «Детях полуночи», и Индии уделено достаточно внимания в «Стыде»). В нем «юмор был чернее, политиканы – кровавее и потешнее, как если бы, объяснял он сам себе, жестокие перипетии «Двенадцати цезарей» или какой-нибудь шекспировской трагедии взялись представлять фигляры, высокой трагедии недостойные, как если бы «Короля Лира» разыграли цирковые клоуны, скрестив трагедию с балаганом» (Рушди 2012).

В романе доминирует образ стыда («Куда ни повернись, всюду что-то постыдное!»), к которому привыкаешь, как к старому креслу или комода. Жители «стыд» не замечают, хотя он гнездится в каждом доме: искоркой в пепельнице, картиной на стене, простыней на кровати (Рушди 2013: 35). Постыдно выглядит один из самых престижных районов Карачи – жилищно-кооперативное общество пакистанской армии под названием «Застава». В начале задуманный как офицерский городок и символ взаимовыгодного сотрудничества власти гражданской и военной, сейчас превратился в место проживания дипломатов, верховод международных фирм, сыновей бывших диктаторов, модных певиц, текстильных магнатов, звезд крикета. Район «кишит японскими машинами» и утопает «в благоухании садов, аромате цветущих на бульваре деревьев, в запахе дорогих духов местных светских львиц» (Рушди 2013: 33).

Непреодолимое чувство стыда испытывает рассказчик при встрече с давним приятелем-поэтом. Вместо «длинной, неспешной беседы (...) о недавних событиях в Пакистане и, конечно же, в Афганистане», ему приходится обсуждать только крикетные матчи между Пакистаном и Индией. Попытки заговорить о смертной казни Зульфикара Али Бхутто немедленно пресекаются и переключаются на спортивные темы. Как оказалось среди гостей был осведомитель – «славный малый (...) образованный, с открытым лицом». О нем все знали, но виду не подавали («иначе он бы просто исчез, и пойдешь потом гадай, кого прислали на его место»). Рассказчик поражен, «до чего же много в Пакистане «славных малых» и каким пышным цветом распустилась в благоуханных садах благовоспитанность» (Рушди 2012: 34). Выяснилось, что поэт «успел отсидеть год-другой в тюрьме».

Как иронично отмечает рассказчик, в Пакистане «по знакомству возможно все, даже попасть в тюрьму». Из тюрьмы поэт вернулся совсем больным и долго шел на поправку: «Говорят, его подвешивали вверх ногами и били. Новорожденных тоже подвергают подобной процедуре, чтобы заработали легкие и младенец закричал. Я не спрашивал друга, кричал ли он и виделись ли в окне ему опрокинутые горные вершины». С тех пор друг стихов не пишет (Рушди 2013: 32).

Таким образом, политическая тема занимает важное место в творчестве постколониальных авторов. Англо-индийские писатели считают своим долгом вскрывать наиболее болезненные язвы современного индийского общества, тем самым способствуя его модернизации.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Адига 2012:** Адига, А. *От убийства до убийства*. Москва: «Фантом Пресс», 2012.

**Адига 2010:** Адига, А. *Белый тигр* [book on-line]; available from <https://www.e-reading.club/book.php?book=151403>; Internet.

**Десаи 2006:** Десаи, К. *Наследство разоренных* [book on-line]; available from <http://padabum.com/d.php?id=196839>; Internet.

**Лахири 2015:** Лахири, Джумпа *Низина* [book on-line]; available from <https://www.e-reading.club/book.php?book=1036312>; Internet.

**Миллер 2004:** Миллер, А (editor). *Российская империя в сравнительной перспективе*. Москва: Новое издательство, 2004.

**Рушди 1981:** Рушди, С. *Дети полуночи* [book on-line]; available from <https://www.e-reading.club/book.php?book=49543>; Internet.

**Рушди 2012:** Рушди, С. *Джозеф Антон* [book on-line]; available from <https://www.e-reading.club/book.php?book=1036571>; Internet.

**Рушди 2010:** Рушди, С. *Шаг за черту* [book on-line]; available from <https://www.e-reading.club/book.php?book=1034553>; Internet.

**Рушди 2013:** Рушди, С. *Стыд*. Москва: АСТ: CORPUS, 2013.

**Саид 2012:** Саид, Э. *Культура и империализм*. Санкт-Петербург: Издательство «Владимир Даль», 2012.

**Сваруп 2010:** Сваруп, В. *Шесть подозреваемых*. Москва: АСТ МОСКВА, 2010.

**Эткинд 2013:** Эткинд, А. *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*. Москва: Новое литературное обозрение, 2013.

*Svetlana A. Yevtushenko*  
(Ukraine, Kyiv)

## Political Discourse in the Novels of Postcolonial Writers

### Summary

**Key words:** politics, postcolonial, section, India.

Focus on political issues one of the characteristic features works by postcolonial authors. Salman Rushdie's essays is a vivid example. An analysis of the political problems of contemporary India takes a significant place in his essays. For example, the author concentrated his attention on the victories and defeats of independent India during the fifty years in the essay «India's Fifty Years». Most Anglo-Indian authors are focused on building a postcolonial independent state. First of all, they analyze the «heyday» of the newborn political institutions. They study corruption as an essential attribute of new states. Corruption is compared to an invincible demon that has penetrated all spheres of life in Indian society. Anglo-Indian authors expose the myth of freedom in modern India. Attitude of ordinary Indians to the police acts as a litmus test of the real state of Indian «democracy». Typhoid, cholera, election fever is the terrible disease of India. Elections are the most dangerous Indian disease. The abundance of violence is considered the reverse side of the process of decolonization. Religious differences and territorial nature occupy an important place among decolonization conflicts. The boundaries of the colonial administrative units of the new countries coincided in most cases. The British colony of British India was divided into independent states — Dominion Pakistan and the Indian Union on the Indian subcontinent. He became a tragedy for both countries. It led to large-scale bloodshed, mass migrations of the population and the disunity of a large number of Muslim families. S. Rushdie considers the division of the British colony of British India into independent states a tragic political mistake. The writer is confident that the Section was the result of a political struggle. The conflict between India and Pakistan continued for fifty years. Kashmir / «Paradise on earth» (according to the figurative expression of the Mughals) is a cause of constant discord. Pakistan occupies a special place in the reflections of postcolonial authors. It is a militarized state in the west of the country. The country's budget is spent on military needs to a large extent. Thus, Anglo-Indian writers reveal the most painful ulcers of modern Indian society. This contributes to the modernization of the postcolonial country.

## **Поэзия и судьба Бориса Пастернака**

### 1.

Высокая литература – пространство свободы, обретение художником всех его творческих возможностей. Жизнь требует от поэта идеологического выбора, участия, определенной позиции по отношению к народу и власти, литературной традиции и художественным поискам эпохи. Это способ жизнеутверждения, экзистенциальная позиция человека, выявленная в художественном образе, словами. Понятие «литературная позиция», которое впервые вводит Б. Эйхенбаум по отношению к творчеству Лермонтова, может означать не только место художника в отношении к литературе, но и самобытный способ его самоопределения, собственно понимание жизни с помощью литературы, благодаря художественному творчеству. Такое удвоение смысла слов соответствует «двузначности» самоосуществления поэтической личности: «самобытное нравственное отношение писателя к предмету» (Л. Толстой) невозможно без преодоления влиятельных литературных источников.

Аристотель рассматривал «артистический мимесис как такую форму активности, которая вновь создает изображаемые объекты в новом измерении» (Реале, Антисери 1994: 166). Пространство подражания – это сфера «возможного» и «подобного», т.е. то, что поднимает артефакты до уровня универсального (Реале, Антисери 1994: 167). И всякое художественное отношение к действительности есть такое пересоздание действительного в пространстве возможного. В этом же смысле Хайдеггер писал, что следует продумывать не только происшедшее, но и то, что могло произойти, но не случилось по каким-то обстоятельствам, потому что происшедшее в большой мере случайно. Переживание этого встречного движения художника и жизни стало основой новой художественной практики в 20 в., собственно русского модернизма.

Понятие модернизм широко употребляется для характеристики литературного процесса на рубеже 19-20 вв. Слово модернизм является общим обозначением для художественной практики символизма, экспрессионизма и постсимволистских направлений (футуризма, акмеизма). Причем у каждого из указанных направлений имеется и собственное название, и есть ещё слово «авангардизм», которое служит особенной конретизации некоторых явлений или, иногда, совпадает по смыслу с «модернизмом».

В указанной систематике отсутствует одно важное понятие, подробное обоснование которого выходит за рамки данной статьи. Существует определенная общность поэтов за пределами известных групп, которые не объединялись в особенное направление, но «поверх барьеров» связаны единством взглядов на искусство, которые последовательно и сходным образом воплотили новую неклассическую интенцию связи художника и жизни в своих эссеистике и поэтической практике. Речь идёт прежде всего о творчестве Б.Пастернака, А.Ахматовой, О.Мандельштама, М.Цветаевой.

В.Л. Махлин пишет: «Конец десятых – начало двадцатых годов – время настоящей революции в гуманитарном мышлении XX века: философской революции (прежде всего в Германии), гуманитарно-филологической (прежде всего и глубже, чем где-либо – в России)» (Махлин 2010: 9). Поэзия русского модернизма стала откликом на призыв Гуссерля-Хайдеггера «К самим вещам!» (Херрманн 2000: 11). Революционная интенция нового художника – освободить понимание мира от спекулятивных стереотипов, обнаружить актуальный смысл сущего и вместе с тем – явиться самому в качестве понимающего жизнь человека-поэта.

Новая русская поэзия восприняла ницшевские идеи житнетворчества, переоценки всех ценностей и вечного возвращения того же самого (см., например, Веселая наука, IV: 234), которые были выражением нового неклассического взгляда на жизнь. Заметим, что ни у Б. Пастернака, ни у О. Мандельштама нет прямых отсылок к Ницше, как это имеет место у раннего Н. Гумилёва. Художник сознает себя прежде всего открывателем (созидателем) обстоятельств жизни, он призван обнаружить изначальную высоту смысла (Откровения), утраченную миром в повседневном эгоистическом существовании человека (стихотворение Пастернака «Не как люди, не еженедельно...»). Одновременно художник заново переживает, «открывает» культуру: «ни одного поэта ещё не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин. Овидий, Гомер» (Мандельштам 2010: 52). Эти взгляды упрочиваются в эссе «О природе слова»: «...новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан, но и «мужа». Всё стало тяжелее и громаднее, поэтому и человек должен стать твёрже, так как человек должен быть твёрже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу... священный... характер поэзии обусловлен убеждённостью, что человек твёрже всего остального в мире» (Мандельштам 2010: 80).

Человек становится центром возникновения смысла, он заново овладевает миром, называя его, осваивая. В этом обновленном мире снова и снова совершается культура. Такова в самых общих чертах экзистенциальная смысл поэзии в эпоху модернизма. Нам кажется, что эту новую художественную практику можно назвать русской поэзией существования, особенной формой поэтического – возможно, своеобразным аналогом литературного направления.

## 2.

Это встречное движение художника и жизни осознано Борисом Пастернаком в качестве основы поэтического самоопределения уже в начале творчества и ясно выражено позднее в «Охранной грамоте». В книге «Сестра моя – жизнь» (1922) Пастернак поэтически отождествляет человека и природу, небывалым в поэзии образом обнаруживает именно со-природность человека, а не психологический параллелизм или символически-выразительные отношения между ними. Интеллектуальное переживание художника осуществляется как особенная экзистенциальная художественная практика (стихотворения «Зеркало», «Степь» и др.): в этой «гипнотической отчизне» «...через дорогу за тын перейти / Нельзя, не топча мироздания». Однако отождествление мыслится поэтом в пространстве

культуры при «вспышке молнии» – страстного творческого порыва: стихийная страстность человека-поэта обнаруживает его укорененность в природе и одновременно культурную идентичность. Это выражено уже с помощью эпитафия из стихотворения Н. Ленау, где образ возлюбленной возникает в грозовую погоду художнической пристальностью взгляда – творящее усилие вы-являет сокровенное бури-природы.

Одновременно Пастернак переживает культурное начало как человечность, всеобщность, вневременность («Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?»), иногда выраженную символическими именами и ситуациями (Лермонтов, Демон, Тристан и Изольда, Байрон и Эдгар По, Киплинг и др. приметы). Страсть придает миру единство, цельность, собирает его словами, но плодотворность любовной страсти ограничена. Поэтому Пастернак распространяет переживание тождественности художника и жизни на понимание истории – пространство «высшей страсти», надличное (или, возможно, даже сверхличное) воплощение человека-поэта. Это отчетливо выражено в «Высокой болезни» (1923, 1828):

...Всю жизнь я быть хотел как все,  
Но век в своей красе  
Сильнее моего нитья  
И хочет быть, как я.

Смысл исторической жизни обнаруживается поэтом. «Век» является в жизненных свершениях, а не в предначертаниях вождей, сила которых и заключена в прямом соответствии происходящему. Слова вождя возникают из сбывающейся жизни, Ленин – лишь «звуковое лицо» событий, т.е. начертанного «кровью былей». Понимание этой взаимосвязи у Пастернака относится к началу 20-х годов, когда русская революция ещё не приобрела черт зловещей определенности, и Пастернак, Мандельштам и Чуковский оплакивали смерть её вождя в траурном шествии. Поэт переживает собственную вовлеченность, жизнь сбывается усилием её осмысления, качество которого и есть со-бытие – творящей личности и обстоятельств, которые ею претворяются, обнажаются, обсуждаются, сказываются на повседневной жизненной практике эстетически продуктивного индивида. В этом заключается экзистенциальный смысл литературной позиции Пастернака, революционный для современной ему поэзии, однако поэтическая интенция не становится в данном случае идеологической позицией и руководством к преобразовательному действию, как это имело место в творчестве В. Маяковского. Именно отступление от экзистенциального смысла поэтического, подмена его предчувствием или мечтой, легко превращаемой в подобие идеологии, порождает аберрацию. Согласно Пастернаку, Маяковский был «единственным гражданином» этого невозможного государства-утопии, которое ещё только утверждалось не без его же усилий (Пастернак 1991: 239).

Период исторической рефлексии и целостного переживания эпохи (20-е – начало 30-х гг.) явился пафосом исторических поэм Пастернака «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт». Этот новый историзм получает афористическое выражение в книге «Второе рождение» (1931):

Опять опавшей сердца мышцей  
Услышу и вложу в слова,  
Как ты ползёшь и как дымишься,  
Встаешь и строишься Москва.

И я приму тебя, как упряжь,  
Тех ради будущих безумств,  
Что ты, как стих, меня зазубришь,  
Как был, запомнишь наизусть.

(«Волны», 1931)

«Поэзия существования» должна стать таким открытием новой российской действительности, чтобы жизнь узнала свой облик и путь и стала собой. Это основной принцип литературной позиции Пастернака, принцип самоопределения поэтической личности. В первой половине 30-х годов Пастернак воспринимает советскую действительность как исторически закономерное движение русской жизни, естественное, подобно природной стихии. Таким же в основных чертах видится ему сталинское строительство советской империи. Однако во второй половине 30-х годов литературная позиция утрачивает цельность: стремление «вжиться» в новые общественные обстоятельства перерастает у Пастернака в драматический личностный конфликт – поэтического и нравственного, с одной стороны, и исторического, с другой (стихотворение «Борису Пильняку»), за которым следуют нравственная болезнь с кульминацией во время участия в антифашистском конгрессе 1935 года, разрыв с Цветаевой, затем продолжительное творческое молчание, сосредоточенность на переводах в 30-е гг.

Творчество Пастернака в сороковые годы становится «освобождением» от внешних и внутренних ограничений, важнейшим общественным событием, художественной инициативой новой жизни, – «оттепелью» в морозных ещё сумерках сталинской империи. Гибель поэта сопровождается своеобразным социальным катарсисом. Философ А.Ф. Лосев, по воспоминаниям мемуаристки, не удержался от слёз, слушая рассказ о похоронах Пастернака. «Это был плач не только по Пастернаку, а и по себе, по всей ушедшей, как он думал, навсегда, эпохе. Он в слезах повторял: «Какой был дух! Какой был дух на этой земле! И всё погубили!» (Каган 2010: 35). Пастернак был одним из важнейших имен этого духа, ибо именно большой художник – подлинный герой культуры. Пастернак, Ахматова, Мандельштам, Цветаева – они и были культура. В условиях деформации общественного сознания, даже вне выхода к читателю присутствие поэта, поэтически возникающая личность есть культуuroобразующий фактор.

### 3.

«У поэзии в строгом и узком значении этого слова всегда имеется ещё одно измерение. Ненаучно его называют судьбой поэта. Важно помнить, однако, что это «судьба» именно как глубина самой поэзии, не набор несчастных случаев, на который позволительно реагировать сентиментально или саркастически» (Аверинцев 1996: 11). Нам кажется,



что С. Аверинцев как раз имеет в виду то, что выше названо «поэзией существования». Это значит, что поэтически-личность сбывается стихами именно благодаря открытию актуального «измерения» действительности – поэтически-жизни. (Зотов 2013: 11-18).

Цитированные выше строфы стихотворения «Волны» были своеобразной манифестацией литературной позиции Пастернака, которой не было места в имперском пространстве. Попытка приятия империи как своеобразной «возвращённой» формы осуществления русской национальной жизни, частичного или временного оправдания искаженной действительности разрушает поэтическое. Временное историческое оправдание Сталина происходит в соответствии с экзистенциальной поэтикой (ср.: Ленин в «Высокой болезни»), однако ошибочное, пусть даже вынужденно временное, отождествление стратегии власти и русской народной стихии противоречило нравственному смыслу происходящего. Поэтическое освоение жизни становится невозможным, поэтическая личность вынуждена молчать или приспособливаться, искажая основы собственного существования.

Нравственно-психологическое состояние Пастернака в 40-е – 50-е годы хорошо проанализировано в книге Д. Быкова «Борис Пастернак». С самого начала войны Пастернака не покидает чувство скорого обновления русской жизни. Война сметет все ложное, произойдёт очищение общественной жизни. Поездка в составе группы писателей в освобожденный Орёл в 1943 г. явилась своеобразным поворотным пунктом наступающего освобождения самого писателя: встреча с офицером Гореликом, попросившим у него автограф, свидетельствовала, что у него по-прежнему есть благодарный читатель в России, разговоры с командирами, военными и гражданскими участниками событий укрепляют его веру в силы русского народа, способного противостоять как внешнему, так и внутреннему врагу, наконец, Пастернак больше не стремится отождествлять советское и русское, и именно в последнем видит силу возрождения. По дороге он даже вступает в спор с писателями во главе с авторитетным К. Симоновым о необходимости некоторого преобразования советской системы, чтобы обеспечить титанический труд восстановления страны (Быков 2005: 629).

В книге стихотворений «На ранних поездах» (циклы «Переделкино» и «Стихи о войне») Пастернак подчеркивает ценность русского национального начала жизни (стихотворение «На ранних поездах», 1941), связанного с общеславянским возрождением («Весна», 1944). Своеобразная прозаичность, похожая на «безыскусность», придает стихотворению «На ранних поездах» особенную достоверность переживания, однако в целом поэтическое переживание оказывается неполноценным.

Начиная с 1946 года Пастернак пишет стихотворения, переданные затем Юрию Живаго (1946-53), в которых повседневность и современность получают разрешение в интеллектуальном переживании христианского как экзистенциального феномена, а не конфессиональной формы религиозности. Освобождение Пастернака осуществляется в форме нового экзистенциального романа, а не тривиального христианского обращения.

В середине 40-х годов в общественной жизни возникает сложная для Пастернака ситуация. С одной стороны, усиливаются нападки на него со стороны критики и руководства союза писателей, с другой стороны, он уже сделал нравственно-эстетический

выбор, ещё до начала работы над романом. Критические проработки не могут ничего изменить. Д. Быков пишет, что популярность Б. Пастернака, А. Ахматовой, О. Берггольц, многочисленные поэтические вечера 1945 года свидетельствовали о небывалом интересе к поэзии, предвосхитившем заполненные стадионы на выступлениях поэтов в 60-е годы. Это означало стремление послевоенного общества к нравственно-идеологическому преобразованию собственных оснований, в первую очередь это касалось идеологии, на которую опирался общественный строй, под угрозой были устои империи. Кроме того, Пастернак убедился, что у него есть читатель не только в СССР, но поэзия его известна и за рубежом, особенно в Англии, это подтвердила встреча с Исайей Берлиным, английским интеллектуалом и сотрудником посольства в Москве.

Дело А. Ахматовой и М. Зощенко и развернутая идеологическая кампания отсрочили наступление периода относительной либерализации общественной жизни, но для Пастернака это уже не имело значения. Он обретает безусловное чувство реальности. Его литературная позиция возникает на той же почве, что и оттепель спустя семь лет, для которой понадобилась смерть тирана. Освобождение Пастернака – императив исторического времени и одновременно результат поэтического самоопределения поэта. Пастернак открывает, впервые обнаруживает новое умонастроение, новую, хоть и краткую, эпоху в продолжившейся затем до самого конца 20 века советской жизни. Интеллектуальное самоопределение Пастернака в «Докторе Живаго» приводит к акту свободного поведения: защищая свой художнический суверенитет, свою литературную позицию, он фактически вынужден сделать политический выбор – опубликовать роман за рубежом.

Именно поэтическое определяет судьбу Пастернака. Поэтическое опережает социаль-нонравственный сдвиг в историческом развитии общества, литературная позиция Пастернака инициирует не только оттепель, но и возникшее позже правозащитное движение в СССР.

## ЛИТЕРАТУРА

**Аверинцев 1996:** С.С. Аверинцев. *Поэты*. Москва, 1996.

**Быков 2005:** Д.Л. Быков. *Борис Пастернак*. Москва, 2005.

**Зотов 2013:** Зотов С.Н. Поэтическая практика русского модернизма и её изучение (к проблеме экзистенциального аспекта понимания литературы). *Жанр. Силь. Образ. Межвузовский сборник статей. Актуальные вопросы теории и истории литературы*. Киров, 2013, с. 11-19.

**Каган 2010:** Ю.М. Каган. Люди не нашего времени. *Михаил Михайлович Бахтин*. Москва, 2010, с. 34-46.

**Мандельштам 2010:** Осип Мандельштам. *Полн. собр. соч. и писем в трёх томах. Т.2. Проза*. Москва, 2010.

**Махлин 2010:** В.Л. Махлин. Рукописи горят без огня. *Михаил Михайлович Бахтин*. Москва, 2010, с. 5-22.

**Пастернак 1991:** Борис Пастернак. *Собр. соч. в пяти томах. Том четвёртый*. Москва, 1991.

**Реале, Антисери 1994:** Дж. Реале, Д. Антисери. *Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность*. СПб., 1994

**Херрманн 2000:** Ф.-В. фон Херрманн. *Понятие феноменологии у Хайдеггера и Гуссерля*. Минск: ПроPILEI, 2000.

**S.N. Zotov**

*(Russia, Taganrog)*

## **Poetry and Boris Pasternak's Fate**

### **Summary**

**Key words:** Russian modernism, literary position, poetic personality, the “Thaw”

The article substantiates the special quality of the poetry of Russian modernism. Pasternak understands poetry as a life-creation, but also a way of self-determination of the artist, a phenomenon of poetic personality. This artistic practice can be called the Russian poetry of existence, a special form of poetic. Pasternak's literary position develops from the early poet's individualism to the historical, cultural and moral experience of the poetic personality in the poems of Yuri Zhivago. The attempt to accept the empire, to justify the distorted reality destroys the poetic. The erroneous identification of the strategy of power and the Russian popular element contradicted the moral meaning of what was happening. The poetic development of life becomes impossible. The poetic personality is forced to remain silent or adapt, distorting the foundations of its own existence. In the post-war poems everyday life and modernity are realized in the intellectual experience of Christianity as an existential phenomenon, and not as a confessional form of religiosity. Pasternak's liberation takes the form of a new existential novel, not a trivial Christian conversion. Pasternak discovers, for the first time, discloses a new frame of mind, a new, albeit brief, era in Soviet life – the “thaw”, which in social practice will come a decade later. Pasternak's intellectual self-determination in Doctor Zhivago leads to an act of free behavior: defending his artistic sovereignty, his literary position, he is actually forced to make a political choice — to publish a novel abroad. It is the poetic that determines the fate of Pasternak and anticipates the social and moral shift in the historical development of society. The literary position of Pasternak initiates not only the “thaw”, but also the human rights movement that emerged later in the USSR.

## „მარსზე გამოთქმა არის ქართული...“ გალაკტიონ ტაბიძე და ჰერბერტ უელსი

1928 წელს ჟურნალმა „მნათობმა“ დაიწყო გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „ეპოქის“<sup>1</sup> ბეჭდვა. „ეპოქა“, გარკვეული აზრით, ახალი ეტაპია პოეტის შემოქმედებაში. საბჭოთა კრიტიკის მხრიდან იდეოლოგიური თავდასხმებისა და მძიმე სოციალური ატმოსფეროს გამო გალაკტიონ ტაბიძე იძულებული გახდა, რომ თანდათან შეეფერებოდა არსებულ რეალობას, შეეფერებინა საბჭოთა პოეტის ნოდება და ხარკი გადაეხადა კონიუნქტურული მწერლობისათვის. ეს იძულებითი და შინაგანად მეტად მტკივნეული პროცესი იყო პოეტისათვის, რაც აისახა კიდევ მის მხატვრულ ნააზრევში. შემოქმედებითი ფსიქოლოგიისა თუ სახეობრივი აზროვნების ევოლუციის თვალსაზრისით „ეპოქაში“ არაერთი საინტერესო ლექსი მოგვეპოვება. ერთ-ერთი მათგანია „ინგლისელს მწერალს...“, რომელიც პირველად 1928 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „მნათობის“ მე-10 ნომერში:

\* \* \*

ინგლისელს მწერალს მსურს ვუთხრა: მისტერ!  
თქვენ მსოფლიოში ხართ ისე თეთრი,  
რომ უფლება გაქვთ არ გაირიყოთ,  
როგორც პოეტი და გეომეტრი.  
თქვენი გახედვა სავსეა მოკვლით,  
ის ჰიპერბოლებს არ აგვიანებს:  
თუ ლონდონიდან სიტტის მონოკლით  
მთვარეზე იკვლევს ადამიანებს.  
და მერე როგორს? თვითეულს მათგანს  
წარმოდგენისას აშორებს ფაზისს,  
ჰიპერბოლებით დასერავთ ათგან;  
თვითეულ მათგანს ეს დალი აზის.  
აი: იქ მცხოვრებს, სწავლულს უდიდესს  
შუბლი აქვს რაღაც უზარმაზარი.  
მაგრამ როდესაც აიხდის რიდეს,  
სხეული მჭლეა და შესაზარი.  
კოლოსალური, მძლავრი სპორტსმენი,  
მსხვილი ძარღვები, კუნთები, მკლავი,  
კოლოსალური სიდიდის ტანი  
და უიმედოთ პატარა თავი.

<sup>1</sup> „ეპოქა“ იმთავითვე უფრო ლექსების ციკლს წარმოადგენდა, ვიდრე მყარი კომპოზიციის მქონე პოემას, ამიტომაც მოგვიანებით ავტორმა ციკლად დაშალა და ამ სახით გამოაქვეყნა თხზულებათა მეორე ტომში (1935 წ.).

ვარსკვლავთმრიცხველი სიბრძნეს შეება  
 ძველთა ფორმულათ რისხვით დამშენი,  
 მას თვალები აქვს დიდი, ვეება  
 და ფიგურა კი ძლივს შესამჩნევი.  
 კვლავ შედარება უფრო იზრდება,  
 თქვენი გენიაც უფრო მკვეთრია,  
 და გვევლინება ჟურნალისტებათ,  
 რომელთ ხელები – კილომეტრია.  
 მისტერ! თქვენ ამბობთ მართლა ქაოსებს,  
 ჰიპერბოლებით ასე ჯვარცმულებს,  
 კიდევ გვაღელვებს, კიდევ გვაოცებს,  
 მაგრამ ვერასგზით ვერ დაგვარწმუნებს.  
 შეგისწავლიათ თქვენ მარსიც ასე  
 და რომანში გაქვთ სიტყვა ჩართული,  
 რომ გიგანტები ცხოვრობენ მარსზე  
 და მათი ენა არის... ქართული!  
 გმადლობთ! აი ეს იქნებ სწორია.  
 უუძველესი ქართველთა მოდგმის  
 გცოდნიათ ენა და ისტორია,  
 მისი კულტურის, მისი გამოთქმის.  
 იქნება გვითხრათ, რომ უფრო სრული  
 ამ აღმოჩენის იქნას ეფექტი:  
 მარსზე გამოთქმა არის ქართული,  
 მაგრამ ქართულის რა დიალექტი?  
 (ტაბიძე 2017:128-129)

ლექსი ყურადღებას იპყრობს რამდენიმე მიზეზის გამო: უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა, ვინ არის გალაკტიონ ტაბიძის მიმართვის ადრესატი. გასარკვევია ისიც, თუ რატომ ხდება იგი პოეტის ირონიის სამიზნე. ამასთანავე, დასადგენია, მართლა მოგვითხრობს ინგლისელი მწერალი თავის რომანში მარსზე ქართულად მოლაპარაკე გიგანტების შესახებ, თუ ეს მხოლოდ პოეტის ირონიის თავისებური გამოხატულებაა?

გალაკტიონ ტაბიძის არქივში დაცულ ლექსის ავტოგრაფს (ავტოგრაფი №8219) ახლავს ასეთი მინაწერი: „დიდი უელსის განჭვრეტა მოკლედ არც ჰიპერბოლებს არ აგვიანებს“ (ტაბიძე 2017:415). ავტოგრაფიდან ნათელი ხდება, რომ პოეტის მიმართვის ობიექტია ცნობილი ბრიტანელი მწერალი, სამეცნიერო-ფანტასტიკური რომანების ავტორი ჰერბერტ უელსი, ლექსში აღწერილი რეალების მიხედვით კი აშკარაა, რომ გალაკტიონის ინტერესის სფეროში მოქცეულია უელსის გახმაურებული რომანი „პირველი ადამიანები მთვარეზე“ („The First Men in the Moon“, 1901). საინტერესოა, რის გამო დაიმსახურა ამ ნაწარმოებმა და მისმა ავტორმა გალაკტიონ ტაბიძის ირონია?

ჰერბერტ უელსი, როგორც სამეცნიერო ფანტასტიკის ფუძემდებელი, უაღრესად პოპულარული ავტორი იყო XX საუკუნის პირველ ნახევარში. ინგლისელ მწერალს არნახული აღიარება მოუტანა საკუთარი ნაწარმოებების წინასწარმეტყველურმა ხასიათმა. თავის რომანებში უელსმა წინასწარ განჭვრიტა პირველი მსოფლიო ომის დაწყება, შეჯავშნილი საბრძოლო ტექნიკის, მომწამვლელი აირის, ლაზერული იარაღის, ავიაციის გამოყენება ბრძოლებში. 1914 წელს თხზულებაში „განთავისუფლებული სამყარო“ მწერალმა აღწერა მეორე მსოფლიო ომი, რომელიც 40-იან წლებში იწყება და მთავრდება ატომის დაშლის პრინციპზე მოქმედი ატომური ბომბის შექმნით. ჯერ კიდევ აინშტაინის გამოჩენამდე უელსმა რომანში „დროის მანქანა“ წამოაყენა ოთხგანზომილებიანი დრო-სივრცის თეორია. მასვე ეკუთვნის პარალელური სამყაროების არსებობის იდეა, ანტიგრაფიტაციის ცნება. ყოველივე ამან უელსს წინასწარმეტყველის სახელი მოუხვეჭა და მისი თხზულებები გასაცარი ტირაჟით ვრცელდებოდა მთელ მსოფლიოში.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში ჰერბერტ უელსის ფიგურა 20-იან წლებში ჩნდება. ლექსის – „ახალ მერნების წყება“ – ბოლო სტროფში ვკითხულობთ:

რადიო, ავტო! თქვენი ზარებით  
კითხვას, რომელსაც ვერსალი არჩევს,  
ეხლა სამკვდროა და სასიცოცხლო:  
უელსის ბრუნვა იტყვის დანარჩენს.  
(ტაბიძე 2016: 15)

ი. კენჭოშვილის აზრით, ლექსში ნახსენები „უელსის ბრუნვა“ ინგლისელი მწერლის რომანის „ბედის ბორბლების“ გამოძახილი უნდა იყოს (კენჭოშვილი 1999: 100), თუმცა, ვფიქრობთ, ეს საკითხი დამატებით კვლევას საჭიროებს. კონტექსტის მიხედვით ერთი რამ კი შეგვიძლია ვივარაუდოთ, – გალაკტიონის რეცეფციასშიც უელსი შემოდის, როგორც წინასწარმეტყველი („უელსის ბრუნვა იტყვის დანარჩენს“).

ორიოდე წლის შემდეგ კი, როგორც ვნახეთ, გალაკტიონ ტაბიძე ინგლისელი მწერლისადმი უკვე მძაფრ ირონიას ავლენს. რას უნდა გამოენვია ეს ფაქტი? ამ ვითარების ასახსნელად, ვფიქრობთ, აუცილებელია უელსისადმი საბჭოთა საზოგადოებრივი აზროვნების მიმართების გათვალისწინება. ჰერბერტ უელსი უაღრესად პოპულარული მწერალი იყო რუსეთშიც, სადაც მის გავლენას ის გარემოება ზრდიდა, რომ იგი მემერცხენე გახლდათ. ჰ. უელსი იყო წვერი ბრიტანული სოციალისტური ორგანიზაციის – „ფაბიანელთა საზოგადოებისა“, რომლის მიზანსაც წარმოადგენდა ე.წ. დემოკრატიული სოციალიზმის პრინციპების გავრცელება თანმიმდევრული, ევოლუციური და არა რევოლუციური გზით. სოციალიზმისადმი სიმპათიის გამო რუსი კომუნისტები ჰერბერტ უელსს „ევროპულ თანამგზავრად“<sup>1</sup> მიიჩნევდნენ და მისი კეთილგანწყობის მოპოვებას ცდილობდნენ.

1 „თანამგზავრი“ (რუს.: Попутчик) – საბჭოთა პოლიტიკური ტერმინი, რომელსაც კომუნისტები იყენებდნენ იმ საზოგადო მოღვაწისა და ხელოვანის აღსანიშნავად, რომელიც თანაუგრძნობდა რევოლუციას, მაგრამ ოფიციალურად არ იყო კომუნისტური პარტიის წევრი და არ იდგა თანმიმდევრულ მარქსისტულ პოზიციაზე. ტერმინის შემომტანად მიიჩნევა ანატოლი ლუნაჩარსკი.

1920 წელს, ინგლისში ყოფნისას, ცნობილმა პარტიულმა მოღვაწემ ლევ კამენევმა ინგლისელი მწერალი საბჭოთა რუსეთში დაპატიჟა. ამ მოწვევის მიზანი, როგორც ჩანს, ის იყო, რომ უელსს, როგორც სოციალისტს და კომუნისტებისადმი გარკვეული სიმპატიით განწყობილ ავტორიტეტულ ფიგურას, საკუთარი თვალთ ენახა საბჭოთა აღმშენებლობა და შემდეგ მთელი მსოფლიოსათვის ემცნო მის შესახებ. ინგლისელი მწერალი, რომელსაც ძალიან უყვარდა მოგზაურობა, კამენევის შეთავაზებას სიამოვნებით დათანხმდა. იგი 1920 წელს ჩავიდა რუსეთში, შეხვდა საბჭოთა ინტელექციონარებსა და პოლიტიკურ მოღვაწეებს, მათ შორის – ვლადიმირ ლენინს. თავისი შთაბეჭდილებები უელსმა აღწერა წიგნში „რუსეთი წყვედადში“ („Russia in the shadow“), რომელიც 1920 წელს გამოიცა ინგლისში და ორი წლის შემდეგ რუსულადაც ითარგმნა.

თავის წიგნში ჰერბერტ უელსი შეეცადა მიუკერძოებლად შეეფასებინა საკუთარი თვალთ ნახები და განცდილი. მიუხედავად იმისა, რომ იგი არაერთგან აღნიშნავდა კომუნისტური ხელისუფლების პოზიტიურ ნაბიჯებს, ბოლშევიკურმა მთავრობამ უფრო მეტად მაინც მისი კრიტიკა დაიმსახურა, ვიდრე ქება. უელსის წიგნაკში აღწერილია საბჭოთა რუსეთის უმძიმესი სულიერი და ეკონომიკური ვითარება: „განადგურება – აი, რა იგრძნობა მთელ რუსეთში დღეს“, – წერდა იგი (უელსი 1978: 37). მწერალი მკაცრად აკრიტიკებდა საბჭოთა ხელისუფლებას ინტელიგენციასთან დამოკიდებულების საკითხში: „საბჭოთა მთავრობა ისევე ყურადღებინა მეცნიერთა მიმართ, როგორც საფრანგეთის სულ პირველი რევოლუცია, რომელსაც „არაფერში სჭირდებოდა ქიმიკოსები“ (უელსი 1978: 27). ბოლშევიკების განსაკუთრებული გაღიზიანება გამოიწვია უელსის მიერ ლენინის შეფასებამ: „ლენინი – კრემლის მეოცნებე“. თავის წიგნში ინგლისელი მწერალი მსუბუქი ირონიით ხატავს ლენინის, მსოფლიო პროლეტარულ რევოლუციაზე მეოცნებე უტოპისტის, ფსიქოლოგიურ პორტრეტს. ლენინთან დაკავშირებით უელსის დასკვნა ასეთია: „ლენინი, ეს ჭეშმარიტი მარქსისტი, რომელიც ყველა „უტოპისტს“ უარყოფს, ბოლოს და ბოლოს თვითონვე ვარდება უტოპიაში...“ (უელსი 1978: 88).

უელსის ამგვარმა შეფასებებმა, ცხადია, ალაშფოთა საბჭოთა პოლიტიკური ელიტა. ინგლისელმა მწერალმა მათ იმედეები გაუცრუა. მას უსაყვედურეს, რომ „არ დაინახა ის, რაც უნდა დაენახა“. ჰერბერტ უელსის კრიტიკოსებიდან განსაკუთრებული აგრესიით გამოირჩეოდა ლევ ტროცკი, რომელმაც უელსი დაახასიათა, როგორც „ინგლისური სალონის სოციალისტი, ფაბიანელი ბელეტრისტი ფანტასტიური და უტოპიური თემებით... გამსჭვალული იმ რწმენით, თითქოს იგი არსებითად თავისი სტუმრობით უდიდეს პატივს სდებს ბარბაროსულ ქვეყანას და მის ბელადს“ (ტროცკი 1925: 229).

ა. ლუნაჩარსკი კი წერდა: „უელსი, ისევე როგორც სხვები, თეორიულად ძალზე სუსტია, როდესაც საქმე მიდის მეცნიერულ, სოციოლოგიურ განზოგადებამდე... თუ როგორი უნაყოფო იყო მისი მოგზაურობა რუსეთში, როგორ არ დაინახა ის, რაც უნდა დაენახა, გამოჩნდა მისი წიგნის ყოველ მონაკვეთში. მაშინაც კი, როდესაც იგი საუბრობს უდიდესთა შორის უდიდესზე – ლენინზე – იგრძნობა დამცინავი და უხამ-

სი ტონი „განათლებული მოგზაურისა“, რომელიც მოხვდა ბარბაროსთა ქვეყანაში“ (ლუნაჩარსკი 1925: 386-387).

როგორც ჩანს, გალაკტიონმა, ნათლად ხედავდა რა ინგლისელი მწერლისადმი რუსული საბჭოთა საზოგადოებრივი აზროვნების დამოკიდებულების ცვლილებას<sup>1</sup>, გადანყვიტა თავადაც, როგორც ეს საბჭოთა პოეტს მოეთხოვებოდა, მხარი აეხა უელსის კრიტიკოსებისათვის. გალაკტიონის გადანყვიტა, ვფიქრობთ, ხელი შეუწყო კიდევ ერთმა ფაქტორმა. ლექსის დაწერის ახლო ხანებში, 1928 წლის აგვისტოში, პოეტი იმყოფებოდა ამოსკოვში და დაესწრო კომუნისტური ინტერნაციონალის VI კონგრესს. კონგრესზე მიღებულ თეორიულ დებულებებს სახელმძღვანელო მნიშვნელობა ენიჭებოდა იდეოლოგიის სფეროში, მათ შორის, ცხადია, ინტელიგენციისათვისაც. კონგრესზე უმკაცრესად გააკრიტიკეს და პირდაპირ მოლაპტევებად გამოაცხადეს ის სოციალისტური მოძრაობანი, რომლებიც არ აღიარებდნენ რევოლუციური ბრძოლის პრაქტიკას. ე. წ. ფაბიანური მოძრაობა, რომლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელიც იყო ჰერბერტ უელსი, გამოცხადდა „ანტირევოლუციონურ“, „ბურჟუაზიულ“ მოვლენად, „საბჭოთა კავშირის პროლეტარიატის დიქტატურის სასტიკი მოწინააღმდეგედ“: „კონსტრუქციული სოციალიზმი... რომელიც თვით თავის სახელწოდებაშივე ატარებს პროლეტარიატის რევოლუციის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეას... აგრძელებს ფაბიანური მოძრაობის ლიბერალურ-ფილანტროპიულ, ანტირევოლუციონურ და ბურჟუაზიულ ტრადიციებს, პრინციპიალურად უარყოფს პროლეტარიატის დიქტატურას, ბურჟუაზიის წინააღმდეგ ბრძოლის ყოველგვარ ძალმომრეობით საშუალებებს და ხელს უწყობს ბრძოლას პროლეტარიატისა და კოლონიური ხალხების წინააღმდეგ“ (კომუნისტური ...1928: 103). ეს, ცხადია, იყო პირდაპირი მოწოდება ევროპული სოციალიზმისა და მისი წარმომადგენლების კრიტიკისაკენ.

დავუბრუნდეთ გალაკტიონის ლექსს. იგი ამ სიტყვებით იწყება:

ინგლისელს მწერალს მსურს ვუთხრა: მისტერ!

თქვენ მსოფლიოში ხართ ისე **თეთრი**,

რომ უფლება გაქვთ არ გაირიყოთ,

როგორც პოეტი და გეომეტრი.

(ტაბიძე 2017:128)

რას უნდა ნიშნავდეს ინგლისელი მწერლის ეპითეტი „თეთრი“, რომელიც სინტაქსურად და აზრობრივად საგანგებოდაა აქცენტირებული? ვფიქრობთ, გალაკტიონი მიგვანიშნებს ბრიტანული კოლონიალიზმის საყოველთაოდ ცნობილ სიმბოლოზე – „თეთრი ადამიანის ტვირთი“ (“The White Man’s Burden”), რომელიც დაკავშირებულია რედიარდ კიპლინგის ამავე სახელწოდების ლექსთან. კიპლინგის ნაწარმოები ინგლისის იმპერიული პოლიტიკის მორალური გამართლების მცდელობას წარმოადგენს. ლექსში განვითარებულია თვალსაზრისი, რომ ანგლოსაქ-

<sup>1</sup> ლევ ტროცკის წერილის ქართული თარგმანი 1925 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „მნათობში“, რომლის ერთ-ერთი დამფუძნებელი და მუდმივი თანამშრომელიც იყო გალაკტიონ ტაბიძე, ანატოლი ლუნაჩარსკის წერილი კი გამოქვეყნდა ჯერ საკავშირო მნიშვნელობის გაზეთ „იზვესტიაში“, (1925 წ. 20 იანვარი), შემდეგ კი ავტორის „კრიტიკულ ეტიუდებში“ (1925). წიგნი დაცულია გალაკტიონის პირად ბიბლიოთეკაში.



სების ბატონობა თავად კოლონიებისთვისაა აუცილებელი, რამდენადაც ამ გზით ჩამორჩენილი ხალხები ეზიარებიან კულტურისა და ცივილიზაციის მიღწევებს. ამის გამო რ. კიპლინგის ლექსის სათაური ინგლისური კოლონიალიზმის ხატოვან ფორმულირებად იქცა.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ თეთრი ადამიანის ტვირთზე ჰერბერტ უელსის ჩვენთვის საინტერესო რომანშიც („პირველი ადამიანები მთვარეზე“) არის საუბარი. ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი, მისტერ ბედფორდი, მთვარის კოლონიზაციას სწორედ თეთრი ადამიანის მისიად მიიჩნევს: „ჩვენ უნდა მოვახდინოთ მთვარის ანექსია, – ვამბობდი მე, – ეს თეთრი ადამიანის ტვირთია, კეივორ, ჩვენ სატრაპები ვართ. ასეთ იმპერიაზე კეისარსაც კი არ უოცნებია“ (უელსი... 1923: 111).

ფიქრობთ, სიტყვებით – „თქვენ მსოფლიოში ხართ ისე თეთრი“, – გალაკტიონი იმაზე უნდა მიანიშნებდეს, რომ ჰ. უელსი, როგორც კონსტრუქციული სოციალიზმის მიმდევარი, კოლონიალიზმის მოკავშირეა და მათგან არაფრით განსხვავდება<sup>1</sup>.

რაც შეეხება განსაზღვრებას – „პოეტი და გეომეტრი“ – ის თავისუფალია პოლიტიკური ქვეტექსტისაგან. ამ მხატვრულ სახეს გალაკტიონის სხვა ლექსშიც („ეს იყო ძველი, ნაცნობი აზრი“) ვხვდებით. ზ. შათირიშვილის აზრით, პოეტი-გეომეტრის ხატი დაკავშირებულია ალ. ბლოკის ლექსთან „კუნძულებზე“ (შათირიშვილი 2004გ:136), თუმცა, აღსანიშნავია, რომ პოეზიისა და გეომეტრიის, პოეტისა და გეომეტრის გვერდიგვერდ დაყენებას უფრო ძველი ტრადიცია აქვს იმავე რუსულ ლიტერატურაში. ცნობილია ალ. პუშკინის სიტყვები, რომ „მთაგონება ისევე აუცილებელია გეომეტრიისათვის, როგორც პოეზიისათვის“. ხოლო თუ ამ გამოთქმას („პოეტი და გეომეტრი“) მეტონიმიურად გავიაზრებთ, პოეტს, როგორც ხელოვანის მეტონიმიას, გეომეტრს კი – მეცნიერისას, მაშინ ცხადია, რომ გალაკტიონის თანამედროვეთაგან თუ ვინმეს შეეფერებოდა ამგვარი წოდება, უპირველესი სწორედ ჰერბერტ უელსი იყო, – ხელოვანი, რომლის ფანტასტიკაც სწორედ მეცნიერულ საფუძვლებს ეყრდნობოდა.

ამის შემდეგ ლექსში შემოდის უელსის „ჰიპერბოლების“ თემა. გალაკტიონის ირონიის მიზეზი ხდება ჰერბერტ უელსის მიერ გამოყენებული გაზვიადების მხატვრული ხერხი:

თქვენი გახედვა სავსეა მოკვლით,  
ის ჰიპერბოლებს არ აგვიანებს:  
თუ ლონდონიდან სიტტის მონოკლით  
მთვარეზე იკვლევს ადამიანებს.  
და მერე როგორს? თვითუღს მათგანს  
წარმოდგენისას აშორებს ფაზისს,  
ჰიპერბოლებით დასერავთ ათგან;  
თვითუღს მათგანს ეს დალი აზის.  
(ტაბიძე 2017: 128-129).

<sup>1</sup> შდრ. „როგორც საბჭოთა კავშირის პროლეტარიატის დიქტატურის სასტიკი მონინალმდევე „კონსტრუქციული სოციალიზმი“ ბურჟუაზიასთან ერთად პროლეტარიატის კომუნისტური მოძრაობის კოლონიალური რევოლუციების აქტიური მტერია“ (კომუნისტური... 1928:103-104).

ნაწარმოების იდეურ მიზანდასახულობას გვიხსნის პოეტის არქივში დაცული ერთი ჩანაწერი: „ინგლისელ რომანისტს, უელსს, აქვს რომანი „პირველი ადამიანები მთვარეზე“. უელსი თვალთ წინასწარმხედველია. და ქვეყნიურ ნაკლულევანებებზე არა ირონიის გარეშე ხატავს მთვარის მცხოვრებლებს. თვითეულ მათგანს პროფესიის დალი აზის: უდიდეს მეცნიერს აქვს უუზარმაზარესი შუბლი და გამხდარი სხეული და ტანი, ღონიერს სპორტსმენს კოლოსალური სიდიდის მსხვილი ძარღვებიანი ხელები და პატარა თავი. ვარსკვლავთამრიცხველს (ასტრონომს) დიდი, საოცარი, ვეება თვალეები და ძლივსშესამჩნევი ფიგურა. მწერალს კოლოსალური ხელები და სხვ. ეს არის პროფესიონალური გიპერბოლიზმი. ამნაირ შემთხვევებში გიპერბოლა ძალიან ხშირად გააოცებს ადამიანის წარმოდგენას, მაგრამ სრულიად ვერ დაარწმუნებს მას... აქ ხერხი გროტესკისა და კარიკატურის უადგილოა და არასწორი“ (დღიური 37 – 1929 წ.) (ტაბიძე 2006: 459).

პოეტი სწორედ ამავე აზრს მხატვრული ფორმით ავითარებს ლექსშიც. გალაკტიონის დასკვნით, ჰერბერტ უელსი სრულიად უადგილოდ მიმართავს ჰიპერბოლიზაციის მხატვრულ ხერხს, რაც მკითხველზე უკუეფექტს ახდენს, რამდენადაც კი არ არწმუნებს მას მწერლის მონათხრობის სინამდვილეში, არამედ პირიქით – სქემატურობის შთაბეჭდილებას უტოვებს. ინგლისელი მწერლის რომანში სელენიტებს (მთვარის მაცხოვრებლებს) მართლაც „პროფესიის დალი აზით“. ასტრონომი დახატულია, როგორც უზარმაზართვალეებიანი, მეცნიერი – როგორც დიდთავა და გამხდარი, მუშა კი – როგორც კუნთმაგარი და წვრილთავა არსება. საარქივო ჩანაწერის მიხედვით, გალაკტიონი ნათლად აცნობიერებს, რომ უელსი ირონიას მიმართავს. სინამდვილეში მთვარე ალეგორიაა დედამიწისა, რომლის მკვიდრნიც იმდენად არიან შეზრდილნი საკუთარ პროფესიას, რომ მათი გარეგნობაც კი პროფესიის დალით აღბეჭდილა. მაგრამ პოეტი, ამის მიუხედავად, ცდილობს, რომ როგორმე მხატვრული წუნი მოუძებნოს ინგლისელი მწერლის ნაწარმოებს და არა მხოლოდ პოლიტიკურ, არამედ ესთეტიკურ სიბრტყეზეც აჩვენოს მისი ავტორის „უტოპისტობა“.

მაგრამ გალაკტიონი მხოლოდ ამით არ კმაყოფილდება. ლექსის ბოლო ნაწილში კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტია აღნიშნული:

... შეგისწავლიათ თქვენ მარსიც ასე  
და რომანში გაქვთ სიტყვა ჩართული  
რომ გიგანტები ცხოვრობენ მარსზე  
და მათი ენა არის... ქართული!  
გმადლობთ! აი ეს იქნებ სწორია.  
უუძველესი ქართველთა მოდგმის  
გცოდნიათ ენა და ისტორია,  
მისი კულტურის, მისი გამოთქმის.  
იქნება გვითხრათ, რომ უფრო სრული  
ამ აღმოჩენის იქნას ეფექტი:  
მარსზე გამოთქმა არის ქართული,  
მაგრამ ქართულის რა დიალექტი?

(ტაბიძე 2017:128-129)

ჰერბერტ უელსის არც ამ („პირველი ადამიანები მთვარეზე“) და არც სხვა რომელიმე ნაწარმოებში მსგავსი ფაქტი არ დასტურდება. ვერც მწერლის ესეისტიკაში მივაკვლიეთ ამ თვალსაზრისით საგულისხმო რაიმე შენიშვნას, ან მოსაზრებას, რაც შეიძლება ბიძგის მიმცემი გამხდარიყო გალაკტიონისათვის. ბუნებრივად ჩნდება კითხვა: რატომ მიანერა პოეტმა ამგვარი აზრი ჰერბერტ უელსს? ეს ირონიაა, უელსის ჰიპერბოლიზაციის „მეთოდის“ თავისებური გაშარყებაა მხოლოდ, თუ ამ პასაჟს სხვა ქვეტექსტი და მიზანდასახულობაც შეიძლება ჰქონდეს?

გალაკტიონის ერთ-ერთი დღიური (№29, 1928) მეტად საინტერესო ცნობებს გვანვდის ნაწარმოების შემოქმედებითი ისტორიის შესახებ. მთლიანად მოვიტანთ ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით საყურადღებო მონაკვეთს:

„ვინ არის უელსი? უელსის წინააღმდეგ.

უელსის ერთი გიპერბოლის შესახებ.

1. საერთოდ უელსის გიპერბოლები.

2. ტროცკი უელსის შესახებ (Ленин).

3. უელსის აზრი: რა ენაზე ლაპარაკობენ მარსზე?

4. მოცულობა მარსის, ტერიტორია, სიგრძე და სხვ.

5. თანამედროვე ენები და მათი ნაკლულეგანებანი.

6. მომავალი ენა.

7. ჯგუფი „არიფიონი“. აზრი ენის შესახებ.

8. ეს პოლიტიკური არაა, ესაა სოციალისტური და მეცნიერული.

9. მარქსიზმი მომავალი ენის შესახებ.

10. ლენინი და სტალინი.

11. პოეტები ჩემს მხარეზე იქნება.

12. პლენხანოვი.

13. თავისთავად ცხადია, სულერთია, რომელი ენის გეგემონია იქნება სოციალური.

14. ქართული ენის პრივილეგიები.

15. ეს საკითხი არ უნდა დაისვას ნაციონალისტური თვალსაზრისით.

16. სოციალიზმის ხანა, სრულებით არაა შორს...

რა თქმა უნდა, ყველას თავისი ენა მოსწონს.

აკად. პროფ. მარრი.

პოეზია იქნება ქართული. როგორ შეითვისებს ქართული ენა სხვა ენებს.

რაა ესპერანტო? ეს შესაქმნელი ენაა.

მართლა იქნება თუ არა ერთი ენა?..

როგორ ესმით ეროვნული კულტურა ეხლა? (სტალინი).

პოლიტიკური მოსაზრებითაც არ შეიძლება დიდი სახელმწიფოს ენის გამეფება მომავალ სოციალიზმში, რადგან ეს ხომ იგივე იმპერიალისტური მადაგახსნილობა იქნებოდა?“ (ტაბიძე 2006:362-363).

როგორც წარმოდგენილი ჩანანერიდან ჩანს, ჰერბერტ უელსის „გიპერბოლები-სა“ და მარსზე ქართულად ლაპარაკის თემა პოეტს შემოაქვს საკითხთა იმ წრეში, რომელიც ეხება კაცობრიობის მომავალ ენას. თუ გავითვალისწინებთ ეპოქის

კონტექსტს, ცხადი გახდება, რომ გალაკტიონ ტაბიძის ინტერესის სფეროში მოქცეულია საკითხი ერთიანი საერთაშორისო ენის შესახებ, რაც ერთხანს საკმაოდ აქტუალური თემა იყო საბჭოთა ლინგვისტიკაში.

XX საუკუნის 20-იან წლებში კომუნისტთა შორის ჯერ კიდევ არსებობდა მტკიცე რწმენა მსოფლიო პროლეტარული რევოლუციის გარდუვალობისა, რასაც, მარქსიზმის თეორეტიკოსთა მიხედვით, უნდა მოჰყოლოდა ერთიანი მსოფლიო პროლეტარული საზოგადოების შექმნა. ამ საზოგადოების წევრებს, ცხადია, აუცილებლად დასჭირდებოდათ ერთი საკომუნიკაციო ენა. 20-იანი წლების საბჭოთა ენათმეცნიერებაში აქტიურად დაიწყო მსჯელობა იმის თაობაზე, თუ რომელ ენას შეეძლო ეტვირთა მომავალში ასეთი ფუნქცია. ერთნი მიიჩნევდნენ, რომ საერთაშორისო ენის სტატუსი უნდა შეეძინა რომელიმე გავრცელებულ ენას, მეორენი ფიქრობდნენ, რომ ამ მიზნით უმჯობესი იყო რომელიმე თანამედროვე ენის გამარტივება და მისი გამოყენება, მესამენი კი იმედებს ხელოვნურ ენაზე – ესპერანტოზე – ამყარებდნენ<sup>1</sup>. ამგვარ დისკუსიას, გარკვეულწილად, ბიძგი მისცა აღიარებული ენათმეცნიერის, ნიკო მარის, ლინგვისტურმა თეორიამაც. ნიკო მარი ცდილობდა თავისი კონცეფცია მარქსისტული იდეოლოგიისათვის მოერგო. XX საუკუნის 20-იან წლებში მან განავითარა მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, მომავალში ენათა შერწყმის გზით აუცილებლად ჩამოყალიბდებოდა ერთიანი საკომუნიკაციო ენა: „ადამიანური მეტყველების ისტორიული გზა მიიმართება მრავალენოვნებიდან ერთიანი ენისაკენ. დამხმარე ხელოვნური ენების გამოგონება, როგორცაა ესპერანტო და სხვ., სუროგატია იმისა, რაც აუცილებლად, ბუნებრივად განხორციელდება მომავალში“ (მარი 1936: 228). 1924 წელს მარი წერდა: „ისევე როგორც კაცობრიობა, მშრომელთა მასის ძალისხმევით კუსტარული, ერთმანეთისაგან განცალკევებული მეურნეობებისა და საზოგადოებრივი ფორმების გარდაქმნის გზით მიდის ერთიან მსოფლიო მეურნეობამდე და ერთიან საზოგადოებამდე, ასევე სამეტყველო ენა თავდაპირველი მრავალსახეობრიობიდან გიგანტური ნაბიჯებით მიემართება ერთიანი მსოფლიო ენისაკენ“ (მარი 1936: 135).

მომავალი მსოფლიო ენა იმდენად პოპულარულ თემად იქცა, რომ თავად კომუნისტური პარტიის უმაღლესი ხელისუფალნიც კი იძულებულნი გახდნენ, საკუთარი შეხედულება გამოეთქვათ ამ საკითხზე. 1925 წელს ერთ-ერთ საჯარო გამოსვლაში იოსებ სტალინი აღნიშნავდა: „ამბობენ (მაგალითად, კაუცკი), სოციალიზმის პერიოდში ერთიანი საერთო-საკაცობრიო ენა შეიქმნება, ყველა დანარჩენი ენა კი მოკვდებაო. მე ნაკლებად მჯერა ეს ერთიანი ყოვლისმომცველი ენის თეორია. ყოველ შემთხვევაში, გამოცდილება ამ თეორიის წინააღმდეგ მეტყველებს და არა მის სასარგებლოდ“<sup>2</sup> (სტალინი 1949: 152-153). დაადანაშაულებს რა ლენინური აზროვნებიდან გადახვევაში (რომლის მიხედვითაც მსოფლიო პროლეტარული რევოლუცია უთუოდ გამოიწვევს ერებისა და ენების შერწყმას), სტალინი ოდნავ მოგვიანებით, თავის ნაშრომში „ნაციონალური საკითხი და ლენინიზმი“ იძულებუ-

1 აღნიშნული დისკუსიის თაობაზე იხ. (სვადოსტი 1968: 134-148).

2 სტალინის მოხსენება „აღმოსავლეთის ხალხთა უნივერსიტეტის პოლიტიკური ამოცანები“ 1925 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ მნათობში (№4, გვ. 212-222).

ლი გახდა ამგვარად ჩამოეყალიბებინა თავისი აზრი: „პროლეტარიატის მსოფლიო დიქტატურის პერიოდის მხოლოდ მეორე ეტაპზე... როცა მეურნეობის მსოფლიო სოციალისტური სისტემა საკმაოდ განმტკიცდება და სოციალიზმი ხალხთა ყოფაში დამკვიდრდება, როცა ერები პრაქტიკულად დარწმუნდებიან საერთო ენის უპირატესობაში ეროვნული ენების წინაშე, დაიწყება ეროვნულ განსხვავებათა და ენათა კვდომა, ისინი ადგილს დაუთმობენ ყველასათვის საერთო მსოფლიო ენას“ (სტალინი 1950: 386).

გალაკტიონის ჩანაწერიდან აშკარაა, რომ პოეტი აქტიურად ადევნებდა თვალს ხსენებულ დისკუსიას და როგორც პატარა ერის შვილს, დიდად აღელვებდა მშობლიური ენის მომავალი. ასეთ ვითარებაში პოეტს უჩნდება, ერთი შეხედვით, წარმოდგენილად თამამი აზრი იმის თაობაზე, რომ საერთაშორისო ენის ფუნქცია, სავსებით შესაძლებელია, შეასრულოს ქართულმა. ამ საოცრად გაბედული მოსაზრების წამოყენება იმითაც იყო განპირობებული, რომ გალაკტიონს, მშობლიური ენის სამომავლო ხვედრთან ერთად, ბუნებრივია, აფიქრებდა საკუთარი პოეზიის ბედიც. ცხადია, პოეტი ენობრივ სივრცეში არსებობს და, შესაბამისად, რაც უფრო მეტ ადამიანს ეცოდინებოდა ქართული ენა, მით უფრო მეტი მკითხველი ეყოლებოდა გალაკტიონის პოეზიასაც.

პოეტის ჩანაწერიდან ჩანს, რომ იგი ზრუნავდა საფუძვლიანი არგუმენტები მოეძებნა თავისი ოცნებისათვის. ამაზე მიუთითებს ჩანაწერის შემდეგი პუნქტები: „5. თანამედროვე ენები და მათი ნაკლულეგანებანი... 14. ქართული ენის პრივილეგიები“. ეს ორი თეზისი მიგვანიშნებს, რომ გალაკტიონს მშობლიური ენის პოპულარიზაციის ერთ-ერთ გზად თანამედროვე ენათა ნაკლოვანებების აღწერის ფონზე ქართული ენის ღირსებების წარმოჩენა მიაჩნდა. ამის გათვალისწინების შემდეგ აღარ არის გასაკვირი ჩანაწერში ნიკო მარის სახელის გამოჩენა: „აკად. პროფ. მარრი“. ამ პერიოდში ხომ საყოველთაოდ იყო ცნობილი ნიკო მარის აზრი ქართული ენის შესახებ, რომ „ქართული ენით ყველაფერი გამოითქმება, რაც დედამიწაზე შეიძლება გამოითქვას რაგინდარა ენით. არ მოიპოვება აზრი არც ერთ ენაზე, რომ არათუ ქართველმა სავსებით ვერ გამოთქვას, არამედ მხატვრულ ყალიბში ვერ ჩამოასხას... შეიძლება ითქვას, შინაგანი თვისებებით იგი მსოფლიო ენაა“.<sup>1</sup> როგორც ჩანს, გალაკტიონს ნიკო მარი ერთ-ერთ სავარაუდო მოკავშირედ მიაჩნდა ქართულის, როგორც საერთაშორისო ენის, იდეის პოპულარიზაციის საქმეში.

აშკარაა ისიც, რომ გალაკტიონს სურდა ქართული საზოგადოებრივი აზრის მომართვა აღნიშნული შეხედულების გასახმოვანებლად და დასასაბუთებლად. ამაზე მიუთითებს შემდეგი პუნქტები: „7. ჯგუფი „არიფიონი“. აზრი ენის შესახებ... 11. პოეტები ჩემს მხარეზე იქნება“. საგულისხმოა ჩანაწერში „არიფიონის“ ხსენება. ამ პერიოდში გალაკტიონი სწორედ ამ ლიტერატურული გაერთიანების წევრი იყო. „არიფიონში“ განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა ქართულ ენასთან დაკავშირებულ საკითხებს. ამ დაჯგუფების მთავარი სულისჩამდგმელი, მიხეილ ჯავახიშვილი, 20-იან წლებში წერილების მთელ ციკლს აქვეყნებს ენობრივი პრობ-

<sup>1</sup> ნიკო მარის ნაშრომი „ქართველი ერის კულტურული შუბლი ენათმეცნიერების მიხედვით“, რომელშიც საგანგებოდაა საუბარი ქართული ენის პრივილეგიებზე, 1925 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „მნათობში“ (5-6), რომლის სარედაქციო კოლეგიის წევრიც იყო გალაკტიონ ტაბიძე.

ლემების ირგვლივ (იხ. ჯავახიშვილი 2001). როგორც გალაკტიონი იგონებს, ენობრივ საკითხებზე ხშირად იმართებოდა დისკუსია „არიფიონელთა“ შორის (ტაბიძე 2006: 344). ამიტომ, საფიქრებელია, რომ გალაკტიონს განზრახული ჰქონდა „არიფიონის“ შეკრებებზე განსახილველ საკითხად გამოეტანა თავისი ინიციატივა და შემდეგ, თუ მოხერხდებოდა, გაეჟღერებინა იგი, როგორც ჯგუფის ერთიანი პოზიცია. ამ გზით, გალაკტიონის ნამოწყება, ცხადია, უფრო მეტ სოლიდურობას შეიძენდა. ამასთანავე, გალაკტიონი იმედს ამყარებდა ქართველი პოეტების ეროვნულ გრძნობებზე და გულწრფელად სჯეროდა მათი მხარდაჭერისა.

ჩანაწერის მიხედვით, თავისი თამამი მოსაზრების შერბილებას გალაკტიონი იმის აღნიშვნით ცდილობს, რომ, თითქოს, მას ნაკლებად აინტერესებს, რომელ ენას დარჩება სოციალური ჰეგემონია. პოეტს სურს, მომავალ მსოფლიოში პოეზიის ენად იქცეს ქართული: „13. თავისთავად ცხადია, სულერთია, რომელი ენის გემონია იქნება სოციალური... პოეზია იქნება ქართული“.

თავისი მოსაზრების განმტკიცებას პოეტი ერთგვარად მორალური არგუმენტის მოშველიებითაც ცდილობს: „პოლიტიკური მოსაზრებითაც არ შეიძლება დიდი სახელმწიფოს ენის გამეფება მომავალ სოციალიზმში, რადგან ეს ხომ იგივე იმპერიალისტური მადაგახსნილობა იქნებოდა?“

და რაც ყველაზე მთავარია, გალაკტიონი აცნობიერებს, რომ დიდი სიფრთხილეა საჭირო ამ იდეის გაჟღერებისას, რათა ეს ნაციონალიზმის გამოვლენად არ იქნას აღქმული: „8. ეს პოლიტიკური არაა, ესაა სოციალისტური და მეცნიერული... 15. ეს საკითხი არ უნდა დაისვას ნაციონალისტური თვალსაზრისით“.

თავისი შეხედულების გამოთქმა გალაკტიონმა მართლაც მოახერხა, ძალზე მოკრძალებულად, – პოეტური ოცნების ფორმით. იმავე ლექსების ციკლში „ეპოქა“, რომელშიც გამოქვეყნდა მისი „ინგლისელს მწერალს...“, ვხვდებით ერთ ასეთ უსათაურო ლექსს:

\* \* \*

თქვენი წიგნია: ქართველი ქალი  
მშობლიურ ენას გადაჩვეული?  
თქვენ გავიწყდებათ მეორე ენა,  
შრომა, მომავლის ენა გრძნეული.  
როს მსოფლიოში დაისადგურებს  
თანასწორობა და აღმაფრენა,  
ექნება ერთი ენა მსოფლიოს,  
ვინ იცის, იქნებ „ქართული ენა“?

(ტაბიძე 2017: 152)

რა თქმა უნდა, საბჭოთა კრიტიკას არ გამოჰპარვია გალაკტიონ ტაბიძის ეს „ნაციონალისტური გადახრა“. „ეპოქის“ ერთ-ერთი რეცენზენტი დიმიტრი ბენაშვილი წერდა: „ნაციონალისტური მოტივიც საკმაოდ დოზით შედის ამ პოემაში. პოეტს უნდა, რომ მომავალში საერთაშორისო ენად ქართული ენა იყოს. ამ „კეთილ“

სურვილს ვერ დაიტევს ის რევოლუცია, რომელსაც ტაბიძე ხოტბას ასხამს“ (ბენაშვილი 1930: 4).

ასეთ ვითარებაში, როცა საბჭოთა კრიტიკოსები პირდაპირი ფორმით გამოხატულ ასეთ მოკრძალებულ ნატვრასაც კი ნაციონალიზმის გამოვლენად აფასებდნენ, პოეტს ერთადერთი გამოსავალია რჩებოდა – მას **ირიბად** უნდა გამოეთქვა საკუთარი შეხედულება ქართული ენის განსაკუთრებული ბუნებისა და მასშტაბურობის შესახებ. ამ საქმეში გალაკტიონ ტაბიძემ ჰერბერტ უელსი „დაიხმარა“. თავისი ლექსით პოეტმა ვითარება ამგვარად წარმოადგინა: „უუძველესი ქართველთა მოდგმის“ ენა იმდენად განთქმულია, რომ მას მსოფლიოში ცნობილი ბრიტანელი მწერალი არათუ საერთაშორისო, არამედ კოსმოსური მნიშვნელობის ენად მიიჩნევს, რამდენადაც თავის რომანში მარსის მაცხოვრებლებს ამ ენაზე ალაპარაკებს.

ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა: რალა მაინცდამაინც ჰერბერტ უელსს მიაწერა პოეტმა აზრი იმის თაობაზე, რომ მარსზე ქართულად საუბრობენ? განა არ შეეძლო მას, რომ რაიმე სხვა გზით წარმოეჩინა ქართული ენის განსაკუთრებულობა?

საქმე ისაა, რომ, მართალია, უელსი ფანტასტიკის მწერალი იყო, მაგრამ მისი ფუტუროლოგიური პროგნოზები ფანტაზიის ზღვარდაუდებელ გაქანებას კი არ ეფუძნებოდა, არამედ სამეცნიერო წინამძღვრებიდან იყო ამოზრდილი, არსებითად, სამეცნიერო ვარაუდებს წარმოადგენდა, რომელთა დიდი ნაწილი ახდა კიდევ. ამის გამო, როგორც აღინიშნა, ჰერბერტ უელსი წინასწარმეტყველ მწერლად იყო მიჩნეული (შდრ. გალაკტიონის ზემოთ ციტირებული სიტყვები: „უელსი თვალთ მინასწარმხედველია...“). გალაკტიონის პირად ბიბლიოთეკაში დაცულია ჰერბერტ უელსის რომანის – „დროის მანქანა“ – 1920 წლის გამოცემა, რომელსაც ერთვის რუსი მწერლისა და უელსის შემოქმედების მკვლევრის ევგენი ზამიატინის წინათქმა. ამ წინასიტყვაობაში გალაკტიონს შემდეგი ადგილები გაუხსნავს: „უელსის ამ, ერთი შეხედვით, „ზღაპრებში“ ყველა საკვირველება ხდება ისე, როგორც ეს რუსულ ზღაპრებშია... ყველა საოცრება მეცნიერულად დასაბუთებულია, ყველა საოცრება ეყრდნობა მკაცრ ლოგიკურ საფუძველს... უელსის ყველა ფანტაზია: ქიმიური, მათემატიკური თუ მექანიკური, შეიძლება, სინამდვილეში სრულიადაც არაა ფანტაზია“ (უელსი 1920: 7-8).

ამავე აზრს ავითარებდა ხსენებული ავტორი ორიოდ წლის შემდეგ უელსის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ წიგნშიც: „უელსის ფანტასტიკა – ეს ფანტასტიკაა სადღეისოდ, ხვალ კი იგი უკვე რეალობად იქცევა. ამის თქმა დარწმუნებით შეიძლება იმის გამოც, რომ ბევრი რამ უელსის ფანტასტიკიდან უკვე განხორციელდა; იმიტომ, რომ უელსს აქვს წინასწარხედვის უჩვეულო უნარი... აქ მისტიკა კი არაა, არამედ ლოგიკა, ოღონდაც ლოგიკა უფრო მეტად გაბედული, უფრო მეტად მებრძოლი, ვიდრე – ჩვეულებრივი“ (ზამიატინი 1922: 17).

ჰერბერტ უელსისადმი საბჭოთა საზოგადოებრივი აზრის დამოკიდებულების ცვლილების მიუხედავად, ინგლისელი მწერლის, როგორც „წინასწარმეტყველის“ ავტორიტეტი მაინც შეუვალი რჩებოდა. ამდენად, ჰერბერტ უელსის ფანტასტიკურ რომანში გაჟღერებულ აზრს იმის თაობაზე, რომ მარსზე ქართულად ლაპარაკობენ,

გაცილებით უფრო მეტი ფასი უნდა ჰქონოდა გალაკტიონის ჩანაფიქრის რეალიზაციის გზაზე, ვიდრე სხვა ნებისმიერი ავტორიტეტისას. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ჰერბერტ უელსი თავადაც დაინტერესებული იყო მომავალი საერთაშორისო ენის საკითხით. გალაკტიონის პირად ბიბლიოთეკაში დაცულია ჰერბერტ უელსის წიგნი „წინასწარგანჭვრეტანი“ (Предвидения, М., 1902), რომელიც პოეტს საგულდაგულოდ დაუმუშავებია. ამ წიგნში უელსი ავითარებდა თვალსაზრისს, რომ კაცობრიობას ახლო მომავალში აუცილებლად დასჭირდებოდა ერთი საკომუნიკაციო ენა და ამგვარ ფუნქციას, მწერლის აზრით, შეასრულებდა ინგლისური, ან ფრანგული, უფრო ნაკლები ალბათობით, – გერმანული, ან რუსული ენა. ამიტომაც არაა გასაკვირი, რომ გალაკტიონის რეცეფციაში მომავალი საერთაშორისო ენის საკითხი ჰერბერტ უელსის სახელს დაუკავშირდა.

ამასთანავე, მარსზე ქართულად ლაპარაკის თემა ორგანულად მოთავსდა ლექსის მხატვრულ ქსოვილში. თუ მკითხველი სიტყვაზე ენდობოდა პოეტს და დაიჯერებდა, რომ უელსის ნაწარმოებში მარსის მკვიდრნი ქართულად მეტყველებენ, გალაკტიონის ამოცანა მიღწეული იქნებოდა, ხოლო თუ მაინცდამაინც ვინმე საგანგებოდ შეისწავლიდა უელსის შემოქმედებას და მის რომანებში მსგავსს ვერაფერს აღმოაჩენდა, ამ შემთხვევაში პოეტი თავს იმით გაიმართლებდა, რომ ეს ოდენ უელსის მხატვრული ხედვის გაშარჟება და მისი მეთოდით ჰიპერბოლათშემოქმედება იყო (ამგვარ თანაშემოქმედებას მიმართავს გალაკტიონი, როცა ლექსში აცხადებს, რომ ინგლისელი მწერალი თავის რომანში მოგვითხრობს ჟურნალისტებზე, „რომელთ ხელები კილომეტრია“ და სპორტსმენებზე „კოლოსალური სიდიდის ტანით“ და „უიმედოთ პატარა თავით“. უელსის ნაწარმოებში მსგავსს ვერაფერს შეხვდებით).

ერთი სიტყვით, გალაკტიონის ლექსში საქმე გვაქვს ე. წ. ორმაგი კოდირების თავისებურ, მეტად საინტერესო შემთხვევასთან. პირდაპირი აზრით, ნაწარმოები იკითხება, როგორც „საბჭოთა პოეტის“ ჰერბერტ უელსისადმი მიმართული ირონია, ხოლო ლექსის ფარული ქვეტექსტი კი არის იმავე ბრიტანელი მწერლის მეშვეობით „უუძველესი ქართველთა მოდგმის“ ენის განსაკუთრებულობის ხაზგასმა. ამ აზრით, ლექსი „ინგლისელს მწერალს“ (რომელსაც ხელნაწერში ერქვა „ქართველები მარსზე“) შეიძლება მივიჩნიოთ ერთგვარ შემამზადებელ ეტაპად, გალაკტიონის მიერ საზოგადოებისათვის ქართულის, როგორც საერთაშორისო ენის, შეთავაზების გზაზე.

## დამოწმებანი:

**ბენაშვილი 1930:** ბენაშვილი, დ. „გალაკტიონ ტაბიძე, „ეპოქა“. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, № 3, 1930.

**ზამიატინი 1922:** Замятин, Е. *Герберт Уэллс*. Петербург: 1922.

**კენჭოშვილი 1999:** კენჭოშვილი, ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 1999.

**კომუნისტური ... 1928:** *კომუნისტური ინტერნაციონალის პროგრამა, მიღებული მე-VI კონგრესის მიერ 1928 წ. 1 სექტემბერს მოსკოვში*. ტფილისი: სახელგამი, 1928.



- ლუნაჩარსკი 1925:** Луначарский, А. Этюды критические. М. — Л.: 1925.
- მარი 1925:** მარი, ნ. *ქართველი ერის კულტურული შუბლი ენათმეცნიერების მიხედვით*. ჟურნ. მნათობი, № 5-6, 1925.
- მარი 1936:** Марр, Н. *Избранные работы*. т. II. Ленинград: 1936.
- სვადოსტი 1968:** Свадост, Э. *Как возникнет всеобщий язык*. М.: 1968.
- სტალინი 1949:** სტალინი, ი. *თხზულებანი*. ტ. 7. თბილისი: სახელგამი, 1949.
- სტალინი 1950:** სტალინი, ი. *თხზულებანი*. ტ. 11. თბილისი: სახელგამი, 1950.
- ტაბიძე 2006:** ტაბიძე, გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად*. წ. XIII. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2006.
- ტაბიძე 2017:** ტაბიძე, გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. IV. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2017.
- ტროცკი 1925:** ტროცკი, ლ. *ფილისტერი რევოლუციონერის შესახებ*. ჟურნ. მნათობი, №1, 1925.
- უელსი 1902:** Уэллс, Г. *Предвидения*. М. 1902.
- უელსი 1923:** Уэллс, Г. *Первые люди на Луне*. М. — Л.: 1923.
- უელსი 1978:** უელსი, ჰ. *რუსეთი წყვედიადში*. ბათუმი: „საბჭოთა აჭარა“, 1978.
- შათირიშვილი 2004:** შათირიშვილი, ზ. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა*. თბილისი: „ლოგოს პრესი“, 2004.
- ჯავახიშვილი 2001:** ჯავახიშვილი, მ. *წერილები*. თბილისი, 2001.

**Levan Beburishvili**  
(Georgia, Tbilisi)

**“The martians speak in Georgian...”**  
**Galaktion Tabidze and Herbert Wells**

**Summary**

**Key words:** Galaktion Tabidze, Herbert George Wells.

In the process of studying a literary work it is necessary to consider the archive materials of the writer. Particularly, in the case of referring to the poet possessing the miscellaneous creative inner world, such as Galaktion Tabidze. The poem “Addressing the English writer..” by Galaktion was published in 1928. It is a humorous poem, the addressee of which is a well-known British writer Herbert George Wells. The object of Galaktion’s irony is Wells’ novel “The First Men in the Moon.” The interesting point of the poem is the following: according to Galaktion’s poem, in Herbert Wells’ novel the inhabitants of the planet – Mars speak Georgian. However, this fact is not confirmed in this or any other literary writings of Herbert Wells. While studying the archive of Galaktion’s creative works the considerable attention was paid to one of the records in which the topic concerning the hegemony of a single language over the earth in the future was emerged. In the 20s of the 20th century the ideologists of communism started to consider the issue regarding the language which could have become the international language in case the world proletarian revolution had happened. Galaktion’s record clearly shows that the poet was concerned about the mentioned issue. He, as a true patriot, wanted the Georgian language to assume the status of the world language and even tried to substantiate its scientific and poetic uniqueness (e.g. the poem “Your book is...”) And this noble desire might have become the cause of the fact, that the idea, as if even aliens spoke Georgian, is attributed to Herbert Wells by Galaktion. The poet tries to present the magnitude and particularity of the Georgian language exactly in such an indirect way.

---

# არქივიდან

---

ნონა კუპრეიშვილი  
(საქართველო, თბილისი)

## მირიან აბულაძე – განსაკუთრებული ბიოგრაფიის ლიტერატორი



გასული საუკუნის 70-იან წლებში ქართული სიმბოლიზმის ისტორიით დაინტერესებულ მკითხველს შეეძლო წაეკითხა ერთი მეტად მნიშვნელოვანი გამოკვლევა „ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში“, რომლის ავტორია მკვლევარი, ლიტერატურათმცოდნე მირიან აბულაძე. არაერთი მიზეზის გამო ამ ნაშრომს დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა. პირველ ყოვლისა, იგი ბუნებრივად იკითხება

დროის იმ კონტექსტში, რომელსაც, ილია გინზბურგის დეფინიციას თუ გამოვიყენებთ, „კულტურის ხელახლა აღმოჩენა“ შეიძლება ვუნოდოთ და რაც ქართული მოდერნიზმის ლიტერატურულ ტრადიციასთან რეკონვერსია-მიბრუნებაში გამოიხატა. გარდა ამისა, ნაშრომის ავტორი წარმოგვიდგება, როგორც პროფესიონალი მკვლევარი, რომელიც სიღრმისეულად ეცნობა მასალას და ახდენს მის სათანადო ინტერპრეტაციას.

მირიან აბულაძის დასახელებული ნაშრომი არა იმდენად ქრონოლოგიურად, რამდენადაც მსოფლმხედველობრივად ემთხვევა ე.წ. პოსტსტალინურ ხანას, ანუ 50-60-იანი წლების მიჯნას, რომელიც დღეისათვის საბჭოთა ლიტერატურული ველის მონოლითურობის რღვევის დასაწყისადაა მიჩნეული. სიმონ ჩიქოვანის ჟურნალ „მნათობის“ გარშემო შექმნილი ატმოსფერო, რუსეთიდან ახალდაბრუნებული გურამ ასათიანის ახალი „მგზავრის წერილები“ – „1 დიალოგი ვრცელი რემარკებით“ (1957), მიხეილ ქვლივიძის პოეტური კრებულისთვის წამძღვარებული გურამ კანკავას წინასიტყვაობა (1956), მიხეილ კვესელავას „ფაუსტური პარადიგმები“ (1961) – ბოლშევიკების მიერ შეჩვენებული „ფაუსტური კულტურის“ აღდგენის სრულიად უნიკალური მცდელობით, რევაზ თვარაძის „მთლიანი საქართველოს მესიტყვე“

(1969), ოთარ ჯინორიას „მოდერნიზმის არსი და ღირებულება თომას მანის შემოქმედებაში „დოქტორ ფაუსტუსის“ მიხედვით“ (1971) – ის სერიოზული განაცხადი აღმორჩნდა, რომელსაც წლების შემდეგ უნდა მოჰყოლოდა, და მოჰყვა კიდეც, არა მარტო საზოგადოების ტრავმული ცნობიერების გამთლიანების შეუქცევადი პროცესის აქტივიზება, არამედ ლიტერატურის დეიდეოლოგიზაცია, მისი ანტილიტერატურისგან გამიჯვნა. ყოველივე ამის გამო ადვილი შესაძლებელია მირიან აბულაძის აღნიშნული ნაშრომი რამდენიმე წლით ადრეც ყოფილიყო დაწერილი, ასე ვთქვათ, ახალ სამოციანელთა პირველივე ტალღაზე, თუმცა საამისოდ სერიოზული ხელისშემშლელი გარემოება არსებობდა. ჩვენი ავტორი, როგორც ამას მისი გარდაცვალების შემდეგ ვაჟიშვილის, დავით აბულაძის, მიერ გამოცემული ლექსების მეორე კრებულის წინასიტყვაობაში თეიმურაზ დოიაშვილი განმარტავს, „განსაკუთრებული ბიოგრაფიის კაცი“ აღმორჩნდა და ეს განსაკუთრებულობა მხოლოდ პოეტური ენის თავისთავადობასთან არ ყოფილა დაკავშირებული. 1946 წლის დეკემბერში ახალგაზრდების მცირე ჯგუფის თავყრილობაზე პროფ. აკაკი ურუშაძის ოცდასამი წლის ასპირანტი-მა, მირიან აბულაძემ, წაიკითხა ლექსი, რომლის შინაარსმაც ისე დააფრთხო ერთი თანამეინახე ქალიშვილი (მომავალში ცნობილი ისტორიკოსი), რომ მან ამის შესახებ უშიშროების კომიტეტს აცნობა. უცნობი მელექსე დააპატიმრეს და 10 წლით პატიმრობა მიუსაჯეს (1 წელი – ორთაჭალის ციხეში, 4 წელი – კატორღა, შემდეგ კი ე.წ. მიმაგრება კრასნოიარსკის მხარის სოფელ რაზდოლნაიაში).

დავით აბულაძესთან საუბრის შედეგად გაირკვა კიდეც რამდენიმე მნიშვნელოვანი დეტალი: გადასახლებაში ყოფნის დროს პოლიტიკური პატიმარი აბულაძე ქორწინდება აშშ-დან სამშობლოში, ლიტვაში, დაბრუნებულ და ამის გამო უკვე გასაბჭო-ებული ლიტვიდან თავის დიდ ოჯახთან ერთად გადასახლებულ გენია (გენოვაიტე) აუგატიტეზე. 1956 წლის გაზაფხულზე, როდესაც მირიან აბულაძემ მიიღო სამშობლოში დაბრუნების უფლება, რაც, ცხადია, ბელადის გარდაცვალებასთან დაკავშირებული საყოველთაო ამინისტიის ფარგლებში ხორციელდებოდა, მის მეუღლეს აეკრძალა საცხოვრებლად თბილისში გადასვლა, რადგან ბანაკის ხელმძღვანელობის მიერ წინასწარ გაწერილი გეგმის მიხედვით, იგი ლიტვაში ოჯახის სხვა წევრებთან ერთად მოგვიანებით უნდა დაბრუნებულიყო. სწორედ ამის გამო მამა იძულებული გახდა თავისი მცირეწლოვანი გოგონა, 1952 წელს დაბადებული ნანა (რეგინა), თბილისში დედის გარეშე ჩამოეყვანა. სწორედ აქ ჩნდება გიორგი ლეონიძის სახელი, რომელმაც, როგორც აბულაძეების ახლო ნათესავმა, აღნიშნულ სიტუაციაში დედა-შვილის დაკავშირება და ოჯახის გამთლიანება ითავა. მან თხოვნით მიმართა საბჭოეთის ერთ-ერთ ყველაზე ავტორიტეტულ და ხელისუფლებასთან დაახლოებულ მწერალ მიხეილ შოლოხოვს, რომელმაც უმაღლეს სამთავრობო პირებთან საკუთარი არხებით შეძლო დაკავშირება და გენია აუგატიტე-აბულაძისთვის საცხოვრებელი პუნქტის დასახელების შეცვლა. ასე რომ, 1956 წელს დედა, რომელსაც ქალაქიდან 5 წლის გაუსვლელი ბრძანება აჰკიდეს, მონატრებულ ქმარ-შვილს დაუბრუნდა. დავინტერესდით, როგორ აღიქვა სტალინურ ბანაკებგამოვლილმა ცოლ-ქმარმა იმავე წლის მარტში თბილისში პროსტალინური მიტინგების გამო დატრიალებული ტრაგედია. როგორც მოსალოდნელი იყო, თურმე უარყოფითად, რამაც ამ მოვლენასთან დაკავშირებული გურამ რჩეულიშვილისე-

ული შეფასება გამახსენა: „რა ამპარტავანი ვართ ერთი მუჭა თავისუფლებისმოყვარე ვართ, რომელმაც არ იცის, სად არის თავისუფლება“. 1959 წელს სიმონ ჩიქოვანის რედაქტორობით იბეჭდება მირიან აბულაძის მცირე მოცულობის ლექსთა კრებული „აპრილის ხმები“, რაც, თუ გავითვალისწინებთ მაშინდელ ლიტერატურულ წრეებში სიმონ ჩიქოვანის ავტორიტეტს, პრაქტიკულად მისი პოეტური ნიჭის აღიარებას ნიშნავდა. თავად ავტორი მოკრძალებით, თუმცა სრულიად არაორაზროვნად განსაზღვრავდა საკუთარი პოეტური შთაგონების იმპულსს:

...ვით თაკარაში მავალმა მგზავრმა,  
ისე ვიარო არ მინდა ჩერო,  
ოღონდ კი ლექსი, როგორც გავაზმა,  
ხოხობის დარად წამოვაფრინო.  
მეხის ქუხილით ზეცა გაიპოს –  
მე მხოლოდ სიტყვით დავიფერფლები.  
გაუშვი, გული პატარა იყოს,  
მხოლოდ ქარიშხლის იყოს ლექსები.  
(აბულაძე 1997: 10)

სწორედ ამ პერიოდში მირიან აბულაძე, ამჟამად უკვე როგორც ლიტერატურის ინსტიტუტის თანამშრომელი (1957 წელს იგი აქ სამუშაოდ ინსტიტუტის ახლადდანიშნულმა დირექტორმა პოეტმა-აკადემიკოსმა გიორგი ლეონიძემ მიიწვია), სამეცნიერო კვლევის საგნად ირჩევს ტიცციან ტაბიძის შემოქმედებას, რასაც ეძღვნება კიდევ 1961 წელს გამოცემული მისი პირველი სამეცნიერო ნაშრომი „ტიციან ტაბიძის პოეზია“, რომელიც იმავდროულად მკითხველ საზოგადოებაში დიდი ინტერესის აღმძვრელი ამ კონკრეტული პოეტის, ტიცციან ტაბიძის, მონოგრაფიული შესწავლის პირველი ცდაც აღმოჩნდა.

სულ რაღაც 5-6-ოდე წლის წინ რეაბილიტირებული პოეტის შემოქმედებით დაინტერესება, ცხადია, გარკვეულ ინფორმაციას იძლეოდა ახალგაზრდა მეცნიერზე, ავლენდა არა მხოლოდ კვლევის მიმართულებას, არამედ მსოფლმხედველობასაც. არჩეული თემატიკით უცნაური თვითმარგინალიზაცია ხდებოდა, რადგან მირიან აბულაძე ძალაუნებურად უცხო, ე.ი. მტრული, არასაბჭოური ცოდნის მფლობელ იმ ახალგაზრდა ლიტერატორთა თუ მეცნიერთა რიცხვს უერთდებოდა, რომელთა კარიერულ აღმასვლას, საუკეთესო შემთხვევაში, ოფიციალური ხელს არანაირად არ შეუწყობდა. ბოლშევიზმის მმართველ პოლიტიკურ ძალად ჩამოყალიბებასთან ერთად XX საუკუნის 20-იან წლებში მომხდარი კულტურული წყვეტის, როგორც შემდგარი ფაქტის, აღიარება ნიშნავდა უახლესი წარსულის ისტორიის კუპიურების გარეშე მიღება-გაზიარებას, ლიტერატურისთვის თავსმოხვეული მომაკვდინებელი სოცრეალისტური რეალიზმის პროექტის თუნდაც ჩუმ გაპროტესტებას (გადასახლებაში ნამყოფი კაცისთვის საშიშროებას მოკლებული არც ეს იყო), საკუთარი ქვეყნის გულშემატკივრობას და, ბოლოს და ბოლოს, პოეტური გემოვნების ქონას. სხვათა შორის, მოგვიანებით თვით მირიან აბულაძის, როგორც პოეტის, მიერ მიღებული გადაწყვეტილება, აღარ გამოექვეყნებინა საკუთარი ლექსები, იშვიათად და ისიც

მხოლოდ თავისთვის ეწერა, შესაძლოა, იმანაც განაპირობა, რომ მას პიროვნულად არ შეეძლო ოფციოზის გარშემო მუდმივად მოფუსფუსეთა მიერ დანერგილი სერვილიზმის იმ ატმოსფეროს მიღება, სადაც ლექსის წერა მავანთათვის „სარფიან საქმედაც“ კი იყო მიჩნეული. თუმცა არსებობს სხვა ვერსიაც. აი, რას წერს ამის შესახებ თეიმურაზ დოიაშვილი: „თავის დროზე მირიან აბულაძემ სტოიკურად გადაიტანა ბედის უმძიმესი დარტყმა – მისი მამულიშვილური გულმხურვალება ჩრდილოეთის სუსხმა ვერ გაანელა; მაგრამ როდესაც ყოველივე ამის შემდეგ ე. წ. „ყინულის ლღობისა და დათბობის“ ხანა მორიგი ბლევფი აღმოჩნდა, მისთვის პოეზიისაკენ მიმავალი გზა შინაგანად გადაიკეტა...“ (დოიაშვილი 1997: 4). ორივე შემთხვევაში (ამ ვერსიებს შორის კი დიდი განხვავება არც არის) ჩანს ახალგაზრდული მაქსიმალიზმი, დღეს ასე გაიშვიათებული პრინციპულობა, რომელიც, როგორც აღნიშნავს მირიან აბულაძის უახლოესი მეგობარი პროფესორი მიხეილ ქავთარია, მ. აბულაძისეული ორგანული აღმოჩნდა და ამიტომაც ასაკობრივ ცვლილებასთან ერთად არც განელეზულა და არც რაიმე მიმიკრია განუცდია. „გული ელტვის ლაგამდახრულ ქარიშხლებს, / მე ანდერძი ძველი შემომრჩენია...“.

როგორც ჩანს, კვლევითი მუშაობა „ცისფერყანწელთა“ საარქივო და ძველ პერიოდულ პრესაში გაბნეულ მასალაზე ჩაფიქრებული იყო, როგორც ქართული სიმბოლიზმის ერთგვარი რეაბილიტაციის, მისი თეორიული და პრაქტიკული რეპრეზენტაციების, ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის გენეზისის (მაშინ, თვით 70-იანი წლების დასასრულამდე, ჯერ კიდევ გაისმოდა ხმები ქართული სიმბოლიზმის არსებობის უსაფუძვლობის შესახებ ან მისი „ვეროპული მოდერნიზმის ეპიგონალურ დანამატად ან პერიფერიულ სფეროდ“ წარმოდგენის შესახებ – ნ.კ.) პრობლემატურ საკითხებზე დაფიქრების, მათი დროის ახალ კონტექსტში სწორად გააზრების კიდევ ერთი საშუალება. სიღრმისეული კვლევა (მირიან აბულაძეს კი სხვაგვარად მუშაობა არც შეეძლო – ნ.კ.) მოწოდებული იყო უშუალოდ ტექსტებიდან დამონმებულ მრავალ საილუსტრაციო მაგალითზე დაყრდნობით, ანუ კონკრეტიკის დონეზე დაესაბუთებინა ქართული მწერლობის წინაშე „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული ორდენის მიერ განეული ღვანლის მასშტაბურობა. მით უმეტეს, რომ იმდროინდელი მოაზროვნე ახალგაზრდა ლიტერატორებისთვის გურამ ასათიანის ამგვარი შეგონება უკვე გარკვეულ სულიერ ორიენტირად იყო ქცეული: „დროა, ერთხელ და სამუდამოდ იქნას აღიარებული, რომ XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ პოეზიაში მოხდა გადატრიალება, რომლის შედეგადაც იგი აყვანილ იქნა განვითარების ახალ საფეხურზე... მაგრამ ჩვენს კრიტიკულ აზროვნებაში ეს გარემოება არ არის ბოლომდე გათვალისწინებული და, მით უმეტეს, დაზუსტებული. ჩვენს პოეტებს და, პირველ რიგში, ახალგაზრდებს მოუწოდებენ წერონ ისე, როგორც მათი პაპის პაპები, თითქოს ქართულ პოეტურ ხელოვნებაში არაფერი შეცვლილიყოს...“ (ასათიანი 1957: 393). ნაშრომში დამონმებული ლიტერატურის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ (შარლ ბოდლერის „სამოთხის ძიება“ – 1908, ჟან კარეს „არტურ რემბოს ცხოვრება და თავგადასავალი“ – 1914, დიმიტრი მერეჟკოვსკის წერილი „დეკადენტობა და საზოგადოებრიობა“ ჟურნალ „Весы“-და – 1906, ფრანც შილერის „ახალი დროის დასავლეთ ევროპული ლიტერატურის ისტორია“ – 1937, ვ. ასმუხის „რუსული

სიმბოლიზმის ფილოსოფია და ესთეტიკა“ – 1937, ელისის „რუსი სიმბოლისტები“ –1910, ვლადიმირ სოლოვიოვის „XX საუკუნის რუსული პოეზიის ანთოლოგია“ –1925 და სხვ.), იგრძნობა, რომ ახალგაზრდა მკვლევარს ნაცადი ხელიც და მდიდარი ბიბლიოთეკის მფლობელიც წარმართავდა. მართლაც აღმოჩნდა, რომ მას გარკვეულ დახმარებას უწევდა მაშინდელი ლიტერატურული მეტრი სიმონ ჩიქოვანი და მისივე თანატოლი, ტიციან ტაბიძის ქალიშვილი ნიტა ტაბიძე, რომელთანაც მეგობრული ურთიერთობა მირიან აბულაძემ ბოლომდე შეინარჩუნა.

ყოველივე ეს სულაც არ გამორიცხავდა კონიუქტურისთვის ანგარიშის გაუნეწვლობას. პირიქით. თუ გინდოდა საფუძვლიანად გაგეანალიზებინა ტიციანის პოეტიკური ნოვაციები თუ ვერსიფიკატორული ძიებები, გაგეკეთებინა სრულიად მართებული აქცენტი მისი პოეზიის ანტიმისტიციზმსა და პირველივე საპროგრამო წერილებში გამჟღავნებულ მეტად საგულისხმო ნაციონალურ ნარატივზე (რომელიც მიცკევიჩის ცნობილი მოსაზრების პერიფრაზს თუ მივმართავთ, შემდეგნაირად ხსნის ამ შეუსაბამობას: „ქართული სიმბოლიზმის ცისფერ ყვავილს ღერო წითელი ჰქონდა“), რაც „წმინდა ხელოვნებისთვის“, მაშასადამე, ევროპული სიმბოლიზმისთვის (განსხვავებით რუსულისგან) სრულიად უცხო იყო, მიგეცა ზუსტი და დახვეწილი ინტერპრეტაციები ქართული მესიანისტური იდეებით შთაგონებული ისეთი ლექსებისთვის, როგორიცაა „ორი აპრილი“, „ორპირის სეზონი“, „ქალდეას მზე“, „ღვდელი და ანგელოზი“ და ბოლოს დაგესრულებინა მრავალმხრივ გამორჩეული „ცხენი ანგელოზით“, ისიც უნდა დაგეშვა, რომ ტიციანის მეტამორფოზა „დეკადენტურ-სიმბოლისტური სკოლიდან თავდახსნილ“ და „სოციალისტური სინამდვილის მგზნებარე მომღერლად“ გარდასახვის პროცესად წარმოგედგინა (ერთ ადგილას ისიც კი წერია: მარქსიზმში სათანადოდ ვერ ერკვეოდა და მაშინ ეს მისთვის გაუგებარი დარჩაო...). მოგვიანებით აქ გაბნეული ფილოლოგიური მიგნებები და აღმოჩენები უკვე კონიუქტურული ლაფსუსებისგან დაწმენდილად ჩნდება 1977 წელს გამოცემულ უფრო ვრცელ ნაშრომში ლიტერატურულ მიმდინარეობათა შესახებ, რომელშიც სიმბოლიზმის თეორიულ საფუძვლებსა და თვით „ცისფერყანწელთა“ რეალური ღვანლის შესახებ მსჯელობას მოსდევს ამ ლიტერატურული ორდენის იდეურ-ორ-განიზაციულ კრიზისთან დაკავშირებული პერიპეტიების აღწერა, რომელიც საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის დროზე, რომელსაც „ხუმრობა არ უყვარდა“. 1977 წლით დათარიღებული ნაშრომის თემა ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეტურ-ესეისტური სამყაროა. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი სკურპულოზური ანალიზითა და დედისტანცირების პრინციპით მისვლა საკმაოდ დისტანცირებულ პოეტურ ტრადიციასთან არა მარტო ცოდნას, არამედ ინტუიციასაც საჭიროებს. თვალმიდევნებელია ვალერიან გაფრინდაშვილის, როგორც „ცისფერყანწელთა“ შორის ყველაზე ორთოდოქსი სიმბოლისტი პოეტის მიერ რეალობის მისტიფიცირების შთამბეჭდავი პროცესი, რომელიც თავისი შინაარსით რუსი სიმბოლისტი პოეტის, ვიაჩესლავ ივანოვის, ცნობილი მონოდების „რეალურიდან უფრო რეალურისკენ!“ მხატვრული რეალიზაციაცაა. მირიან აბულაძე დაკვირვებით ფურცლავს გაფრინდაშვილის ცნობილ პოეტურ კრებულს „დაისები“, რათა მკითხველი ქართული პოეზიისთვის ამ უჩვეულო ლექსების ციკლით სიმბოლისტურ ირაციონალიზმსა და მისტიურ ხილვებს აზიაროს: „დაისებში“ მოთავსებული თით-

ქმის ყველა ლექსი წარმოადგენს ერთი თემის, ერთი პოეტური განწყობილების სხვადასხვა მხატვრულ ვარიაციას. ერთსა და იმავე ლექსში მეტ-ნაკლები ინტენსივობით ერთდროულად მოცემულია სხვადასხვა მოტივი (სატრფიალო, ურბანისტული, ბოჰემური არტიზიმის, თვითმკვლელობის, დაღუპვის აუცილებლობის, სიმანჯის მშვენიერების და სხვ.), რომლებიც დასახელებულ მხატვრულ ქმნილებას პოეტური ამაღლამის, და არა მხატვრული გამის, ელფერს აძლევს...“ (აბულაძე 1977:25).

არავითარი გადაჭარბებული შეფასებები, არავითარი პანეგირიკი. ჩვენ წინაშეა ღრმა და ობიექტური სამეცნიერო კვლევის თვალსაჩინო ნიმუში, რომელიც მრავალგანზომილებიანია, ხსნის არაერთ სააზროვნო შრეს და, ამასთან, საინტერსოდ იკითხება. ნიმუშად შეგვიძლია ავიღოთ ამავე ნაშრომში მოცემული ქართული მოდერნისტული პრესის განხილვის აბულაძისეული სტილი. მაგ. ჟურნალ „შვილდოსანში“ (1920, N1) დაბეჭდილი ტიციან ტაბიძის წერილი „დაისრული სებასტიანე“, რომლის მიმართ საყურადღებო შენიშვნებია გამოთქმული, და განსაკუთრებით ვალერიან გაფრინდაშვილის „რითმა და ასონანსი“, რომელშიც მეტად ორიგინალურად დეტერმინირებული რითმის ბუნება იმთავითვე ზუსტადაა შემჩნეული და შეფასებულიც. აი, რას წერს მირიან აბულაძე: „ვალერიან გაფრინდაშვილის აზრით, რითმა ეს არ არის მხოლოდ პოეტიკური კატეგორია, არამედ იგი უმეტეს შემთხვევაში პოეტური სახეა...იგი ხან მორალური, ხან კი ესთეტიკური კატეგორიის სახით წარდგება ხოლმე ლექსში... ვალერიან გაფრინდაშვილი რითმების ასეთ ფიქსირებულ კატეგორიას გვთავაზობს: „ნესტიანი რითმა“ (ტიციან ტაბიძესთან), „უსულო და მექანიკური რითმა“ (შალვა კარმელთან), „მედგარი რითმა“ (რაჟდენ გვეტაძესთან), ...„ფაიფურის და გიშრის რითმა“, ასე გასინჯეთ, „სურნელი რითმაც“, ყოფილა „რითმა აივანიც“, „რითმა-ეშაფოტიც“ და სხვ. (აბულაძე 1977:89).

1975 წელს გარდაიცვალა კონსტანტინე გამსახურდია. დადგა მისი დიდი სულიერი მემკვიდრეობის ფუნდამენტური შეფასების დრო. მირიან აბულაძე 1976 წელს უკვე აქვეყნებს მწერლისადმი მიძღვნილი მონოგრაფიის პირველ ნაკვეთს, რომელშიც ადრინდელი ნოველები, რომანები „მთვარის მოტაცება“, „ვაზის ყვავილობა“ და ესეისტურ-პუბლიცისტური წერილებია განხილული. ცხადია, არაფერია თქმული ჯერ კიდევ ტაბუირებულ „დიონისოს ღიმილზე“. სამაგიეროდ, მკვლევრისთვის დაწესებული ეს აკრძალვა ერთგვარად კომპენსირებულია სწორედ ესეისტურ-პუბლიცისტურ წერილებზე საუბრის დროს. აი, სად აძლევს თავს უფლებას მირიან აბულაძე კონსტანტინე გამსახურდიას კვალდაკვალ ისაუბროს დიდი მსოფლიო ლიტერატურის შესახებ, წარმოაჩინოს თავისი დამოკიდებულება მისდამი და, ამასთან, გამოავლინოს ბრწყინვალე ერთეული, რომელიც ასეთი ტიპის მსჯელობებს მეტ დამაჯერებლობას სძენს. ნაშრომი დაწყებული უნდა იყოს მწერლის სიცოცხლეშივე, რადგან ის პოლემიკური ტონი (მაგ. „ვერ დავეთანხმები პატივცემულ მწერალს“, „მიმაჩნია, რომ სადავოა“ და სხვ.), ასე ვთქვათ, „თანასწორის პოზიციიდან“ პოლემიზირება თუ არა, ღირსეული ოპონირება იმხანად თითქმის გაკერპებულ მწერალთან, რომელიც მოსწონდა ეს მავანს თუ არა, განასახიერებდა პოლიტიკასა და ხელოვნებაში ნაძალადეგად შეწყვეტილი ევროპეიზირების კურსს და მის პროდუქტს, ქართულ მოდერნისტულ კულტურას. იქნება ეს მოსაზრებები



კრიტიკის როლის (წერილში „კრიტიკა და შემოქმედება“, 1922), იმპრესიონიზმისა და სიმბოლიზმის დეტერმინირების („იმპრესიონიზმი და ექსპრესიონიზმი“, 1922), ბენო ერდმანისა და ფიოდორ დოსტოევსკის ორიგინალური პორტრეტების შესახებ. დოსტოევსკისადმი მიძღვნილი გამსახურდიასეული წერილის აი, რომელმა მონაკვეთმა მიიქცია მკვლევრის ყურადღება: „დოსტოევსკი საინტერესოა არა როგორც რომანსიე, ...არც თუ დოსტოევსკი სტილისტი. იგი ბლუკუნა გენიოსი იყო შექსპირთან და დანტესთან შედარებით. არც თუ დოსტოევსკი ჟურნალისტი, დილექტანტურად გადამჭრელი დიდი კულტურულ-ფილოსოფიური პრობლემებისა, არამედ დოსტოევსკი – კოსმიური პრობლემების წარმომსახველი, დოსტოევსკი – რელიგიური გენიოსი, დოსტოევსკი – მისანი და მენცარი...“ (აბულაძე 1977: 143).

განიხილავს რა ამგვარ მოსაზრებას „სადავო დებულებებისა და ჰიპოთეზური მოსაზრებების“ ჭრილში და იქვე იხსენებს რა ტოლსტოის შექსპირთან ანომალიურ შეუთავსებლობას, რომელიც ლიტერატორთა თაობებისთვის გართობის საგანი იყო, მ. აბულაძე, ვფიქრობ, მართებულად ხსნის გამსახურდიას რადიკალიზმს: „...არ მოსწონს ის (დოსტოევსკი –ნ.კ.), რომ ეს ყოფილი პეტრაშევსკელი მემამოხე თავისი სიცოცხლის დასასრულს მონარქიზმს, პანსლავიზმსა და პანქრისტიანიზმს ქადაგებდა...“ (აბულაძე 1977: 144). როგორც იტყვიან, კომენტარი ზედმეტია. ისედაც გასაგებია, რა არის მიჩნეული კრიტიკერიუმად ევროპელთათვის რამდენადმე ცალმხრივად აღქმული XIX საუკუნის დიდი რუსული ლიტერატურის შეფასების დროს.

გასული საუკუნის 70-80-იანი წლები (მ. აბულაძე 1987 წელს გარდაიცვალა) მომავალი დიდი ცვლილებების მაპროვოცირებელი ხანა იყო თავისი ფასდაუდებელი გარღვევებითა და საბედისწერო შეცდომებით. თუმცა შუქი გვირაბის ბოლოს, რომელსაც საზოგადოების მღვიძარე ნაწილი ხედავდა, ისეთი სულიერი კონსტიტუციის მქონე ადამიანებისთვის, როგორიც მირიან აბულაძე იყო, ბევრს ნიშნავდა:

...და ბოლოს აღვდგ ვით გილგამეში,  
დასიცხულ სიტყვებს სცრიდნენ ბაგენი:  
მე გავიღვიძე დიდ შუადღეში,  
საკუთარ სულში როს მივაგენი.

სწორედ ამ პერიოდში ინტენსიურად იკრიბებოდნენ ყოფილი პოლიტპატიმრები, ანუ როგორც ისინი თავიანთ თავს უწოდებდნენ, „კატორჟნიკები“ (ჭაბუა ამირეჯიბი, ამირან მორჩილაძე, დავით კვიციანიშვილი, დავით ნიკოლაძე და სხვ.), რომელთა შორის მირიან აბულაძის რეკომენდაციით ხშირად იმყოფებოდა მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ნიჭიერი ლიტერატორი თეიმურაზ დოიაშვილი. ვუყურებდი რა ამ მრავალტანჯული ადამიანების ურთიერთობას, ერთი აზრი მეზადებოდაო, – იხსენებს თეიმურაზ დოიაშვილი, – ნუთუ მაინცდამაინც დიდი უბედურება უნდა გადავიტანოთ, რომ ასე გვიყვარდეს ერთმანეთით. თითქმის ყველა მათგანს (ომისშემდგომ წლებში კი, როგორც ვიცით, თითქმის 600-მდე კაცი იქნა გადასახლებული, რომელთაგან მხოლოდ 40 დაბრუნდა) ახასიათებდა სულიერი გაუტყეხლობა, სიცოცხლის სიყვარული და სიტყვაძვირობა. თეიმურაზ დოიაშვილი და პროფ. მიხეილ ქავ-

თარიაც ერთხმად ადასტურებენ, რომ „იქაურ“ ამბებზე მირიან აბულაძე არასოდეს საუბრობდა. მხოლოდ ესაა, თოვლი ძალიან არ უყვარდა... აშკარად ეტყობოდა, რომ მისი მოსვლა უსიამოვნო მოგონებებს აღუძრავდა და სულს უფორიაქებდა. ჩვენი უპირველესი ინტერესის საგანიც და ურთიერთობის საფუძველიც ლიტერატურა იყო. და, მართლაც, როდესაც ეცნობი მირიან აბულაძის სამეცნიერი ნაშრომებს, ადვილად წარმოიდგენ, როგორი მოსაუბრე უნდა ყოფილიყო ის, როგორი ლექტორი და რამდენი სიხარულის მოტანა შეეძლო მას მაძიებელი სულის ადამიანებისთვის.

#### **დამონეშვანი:**

**აბულაძე 1959:** აბულაძე, მ. *აპრილის ხმები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1959.

**აბულაძე 1961:** აბულაძე, მ. *ტიციან ტაბიძის პოეზია*. თბილისი: მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1961.

**აბულაძე 1976:** აბულაძე, მ. *კონსტანტინე გამსახურდია*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1976.

**აბულაძე 1977:** აბულაძე, მ. *ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1977.

**აბულაძე 1997:** აბულაძე, მ. *მტკვარი კიდევ ჩაატარებს ტივებს*. თბილისი: 1997.

**ავალიანი 2014:** ავალიანი, ლ. „ცისფერყანწელები“. *ლიტერატურული ძიებანი*. XXV. თბილისი: 2014,

**ბრეგაძე 2013:** ბრეგაძე, ე. კ. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013.

**სიგუა 2008:** სიგუა, ს. *მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მწერლის გაზეთი“, 2008.

**პაიჭაძე 2018:** პაიჭაძე, თ. *მოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018.

**Nona Kupreishvili**

*(Georgia, Tbilisi)*

## **Mirian Abuladze – a Writer With a Peculiar Biography**

### **Summary**

**Key words:** Mirian Abuladze, political repressions, “April Voices”, scholarly articles.

The peculiarity of Mirian Abuladze’s biography, one of the representatives of the generation of the sixties of the twentieth century, the poet and scholar lies primarily in the fact that he was the victim of repressions carried out against him. In 1947, he was arrested on a denunciation for the poem containing anti-Soviet sentiment. Only in 1956, he managed to return to his hometown. To M. Abuladze’s credit it must be said that the years spent in imprisonment did not break his spirit. The evidence of this is his collection of poems “April Voices” (1959) and scholarly research performed at the highest professional level: “Titian Tabidze’s Poetry” (1981), “Konstantin Gamsakhurdia” (1971) and “From the history of literary trends in twentieth-century Georgian literature” (1971).

These works performed at a highly professional level, and especially the study of literary trends, remain relevant to this day.

## „გველის პერანგოსანი“ – ბრალდების მთავარი არგუმენტი<sup>1</sup>

დიდი სამამულო ომის დაწყების პირველ თვეებში ჰიტლერული გერმანიის აშკარა უპირატესობამ საბჭოთა კავშირის მოსახლეობის გარკვეულ ნაწილს არცთუ უსაფუძვლოდ აფიქრებინა, რომ ამ ომში გამარჯვება მოწინააღმდეგე მხარეს დარჩებოდა. ამ ფაქტით გამოწვეული შიში და დაბნეულობა განსაკუთრებით საგრძნობი იყო ქვეყნის იმ ნაწილში, რომელშიც პირველი ბრძოლები მიმდინარეობდა (ბრიანსკში, უკრაინის ქალაქებში და ა.შ). როგორც იმ დღეების თვითმხილველთა მოგონებებიდან ირკვევა, ოჯახების წევრებიც კი გაყოფილან ფაშისტების და საბჭოთა ჯარის მომხრეებად...

გერმანიის ჯარების მოსკოვის მისადგომებთან მიახლოებამ ბევრ ქართველს ჩაუსახა იმედი, რომ საბჭოთა კავშირის დამარცხების შემთხვევაში შესაძლებელი გახდებოდა საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენა. ამ იდეამ შეაკავშირა 1941 წლის შეთქმულთა სახელით ცნობილი ახალგაზრდა მეცნიერ-მუშაკები, ასპირანტები, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის კურსდამთავრებულები, მათი ყოფილი პროფესორ-მასწავლებლები... საბჭოთა რეჟიმმა, რასაკვირველია, გამოააშკარავა ეს შეთქმულება და მისი მონაწილენი სამაგალითოდ დასაჯა. 1941-1942 წლებში ათასობით ქართველი დააპატიმრეს, რომელთაც ბრალად ედებოდათ **სამშობლოს ღალატი, შეიარაღებული აჯანყება, კონტრრევოლუციური მიზნით უცხო ქვეყნებთან კავშირის დამყარება, ჯაშუშობა, ტერორისტული აქტი სახელმწიფო მოღვაწეთა წინააღმდეგ, საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ აგიტაცია-პროპაგანდა, კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში მონაწილეობა, კონტრრევოლუციური დანაშაულის განუცხადებლობა და ა.შ.**

პატიმართა დიდ უმრავლესობას, შეიძლება ითქვას, წარმოდგენაც არ ჰქონდა თავისი დაპატიმრების მიზეზებზე, რომლებიც, ხშირ შემთხვევაში აბსურდულიც კი იყო. მოვიტანთ ერთ კერძო შემთხვევას: საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივში დაცულ მასალებში აღმოჩნდა პატიმარ **კონსტანტინე ივანეს ძე გაბაშვილის** საქმე (17.337-60. საარქ. 41846 ტ. 2. ყ. 25). პატიმარი 1886 წელს დაბადებულია თელავში, იყო უმუშევარი, გაურკვეველი პროფესიისა, უპარტიო. ცხოვრობდა ქ. ქუთაისში, კიროვის ქ. 9; 1918-21 წლებში მენშევიკების ჯარში უმსახურია. იგი 1941 წლის 6 ნოემბერს დააკავეს ქუთაისში (მუხლი 58-10. 2 ნაწ. – აგიტაცია-პროპაგანდა საბჭოთა ხელისუფლების ძირგამოსათხრელად და დასამხობად) და როგორც საბჭოთა ხელისუფლებისადმი მტრულად განწყობილ ელემენტს, ბრალად წაუყენეს ანტისაბჭოთა და კონტრრევოლუციურ-ფაშისტური აგიტაცია. ჩხრეკის დროს პატიმარს აღმოაჩნდა პასპორტი, სამხედრო ბილეთი და 1934 წელს გამოცე-

<sup>1</sup> სტატიაში გამოყენებულია საქართველოს შსს არქივის მასალა.

მული ნიგნი „გველის პერანგოსანი“, რომელსაც, როგორც უტყუარ ნივთმტკიცებას, დაეფუძნა მისი გამამტყუნებელი განაჩენი.

საბრალდებო დასკვნაში ვკითხულობთ, რომ კონსტანტინე გაბაშვილმა 1941 წლის 26 სექტემბერს ქუთაისის პედაგოგიური ინსტიტუტის სტუდენტებს განუცხადა: „სახალხო კომისარიატების გადასვლა მოსკოვიდან კუიბიშევში ნიშნავს იმას, რომ საბჭოთა მთავრობა ანი მოსკოვს ველარ იხილავს“. აგრეთვე შეეხო რა ფაშისტურ-რასისტულ თეორიას, დაამცირა დიდი რუსი ხალხი და მისი ბრძოლისუნარიანობა და თავისი შეხედულების დასასაბუთებლად სტუდენტებს წასაკითხად ათხოვა სამშობლოს მოღალატე გრიგოლ რობაქიძის (!) **კონტრრევოლუციურ-ფაშისტური ნიგნი „გველის პერანგოსანი“**. არადა სინამდვილეში „გველის პერანგოსანი“ იყო გრიგოლ ხოფერია-მუშიშვილის მიერ 1934 წელს გამოცემული პამფლეტი, რომელიც მიზნად ისახავდა ემიგრაციაში მყოფი და საბჭოთა ხელისუფლების მიერ მოღალატედ შერაცხული გრიგოლ რობაქიძის დამცირებას. საქმე ისაა, რომ სოციალ-ფედერალისტ გრიგოლ ხოფერიას 1920-იანი წლების რეპრესიებმა და შიშმა პოლიტიკური ვექტორი შეაცვლევინა. საბჭოთა ხელისუფლებისთვის ერთგულების დასამტკიცებლად იგი ბოლშევიკების ბანაკში გადავიდა, გვარიც შეიცვალა, მუშიშვილი გახდა და საბჭოთა კრიტიკოსთა რიგებს შეუერთდა. მიუხედავად ამისა, გრიგოლ მუშიშვილი რეპრესიებს მაინც ვერ გადაურჩა. იგი 1937 წელს დააპატიმრეს და დახვრიტეს. მისი „გველის პერანგოსანი“ კი დიდი ხნის განმავლობაში აკრძალულ ნიგნთა სიაში იყო.

კონსტანტინე გაბაშვილის დაკითხვის ოქმებით ვლინდება ერთი პარადოქსული ფაქტი: არც პროკურორი, არც გამომძიებელი და არც თვითონ ბრალდებული ყურადღებას არ აქცევენ იმ გარემოებას, რომ საქმეში ფიგურირებს გრიგოლ რობაქიძის სანინალმდევოდ შეთითხნილი პამფლეტი „გველის პერანგოსანი“ და არა დიდი მწერლის რომანი „გველის პერანგი“(!).

ფრაგმენტები კონსტანტინე გაბაშვილის დაკითხვის ოქმებიდან: „ჩემი დაპატიმრების მიზეზათ მე მიმაჩნია ის, რომ 1941 წლის 26 ოქტომბერს ქუთაისის პედაგოგიური ინსტიტუტის სტუდენტებს, რომელთა გვარები არ ვიცი, ვინაიდან მე მათ პირველათ შევხვდი, ვუამბე ნიგნი „გველის პერანგოსანიდან“ ზოგიერთი ადგილების შინაარსი და შემდეგ სახლშიდაც კი ვათხოვე აღნიშნული ნიგნი, რომ წაეკითხათ და კარგად გაცნობოდნენ მას. აღნიშნული ნიგნი, როგორც ეს მე დაპატიმრების შემდეგ გავიგე, ყოფილა კონტრრევოლუციონერული – აკრძალული და ეს არის ალბათ მიზეზი ჩემი დაპატიმრებისა (...) სტუდენტებს შევხვდი ქუთაისის ბაღში, თან ვესაუბრებოდი, რომ გაზეთებში ეწერა, მთავრობამ მოსკოვი დატოვაო (...) ისიც ვთქვი: „თუმცა ამბობენ, რომ რუსის ჯარი ძლიერია ხიშტით ბრძოლაში, მაგრამ თუ ერთი უკან დაიხიენ, შემდეგ იმათ ველარავინ დაენევა-თქო (...) შემდეგ საუბარი ჩამოვარდა, თუ რას უშვრება გერმანიის ფაშიზმი სხვა ერებს, რაზედაც მე პასუხი გავეცი სტუდენტებს ნიგნი „გველის პერანგოსანის“ შინაარსის მიხედვით, რომელიც ორი დღის უკან წავიკითხე, რომელშიც ეს საკითხები კარგად არის განმარტებული. ნამოდით ჩემთან სახლში და თუ გსურთ, გათხოვებთ-თქო. მართლაც აღნიშნული სამი სტუდენტიდან ორი წამომყვა, გამოვუტანე მათ ნიგნი „გველის პერანგოსანი“ და გავატანე წასაკითხად“.



დაკითხვისას გაბაშვილი ასახელებს იმ პიროვნებას (ცხვედაძეს), რომელმაც თავად მას ათხოვა „გველის პერანგოსანი“, მაგრამ იქვე დასძენს, რომ არც მას და არც ცხვედაძეს წარმოდგენაც კი არ ჰქონდათ, თუ ეს წიგნი აკრძალული იყო და თანაც – კონტრრევოლუციური. თუმცა არ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ ფლობს გარკვეულ ცნობებს გრიგოლ რობაქიძის შესახებ (ამ სიტყვებით ჩანს, რომ პატიმარსაც „გველის პერანგოსანი“ გრიგოლ რობაქიძის დაწერილი ჰგონია. ზ.ც.), რომ ის გერმანიაშია, ჰიტლერთან ახლო ურთიერთობაში... ას-სენებს ვინმე დათეშიძესაც, რომელიც ასევე ახლოს ყოფილა თურმე ჰიტლერთან და ა.შ.

დაკითხვებისას გაბაშვილს დაუპირისპირეს ის სტუდენტები, რომლებმაც მის საწინააღმდეგოდ მისცეს ჩვენება, კერძოდ, შალვა ნიკიფორეს ძე ხანთაძე, ვარლამ აკაკის ძე მამრიკაშვილი და

ამბროსი ლოსაბერიძე. მოწმე **შალვა ხანთაძემ** დაკითხვისას განაცხადა, რომ ბაღში შეხვდნენ გაბაშვილს, რომელმაც მიაწოდა ინფორმაცია გრიგოლ რობაქიძის წიგნის, „გველის პერანგოსანის“ შესახებ და თან დაჰპირდა, რომ ათხოვებდა. აღნიშნული წიგნი, მართლაც, გამოურთმევიათ გაბაშვილისთვის, მიუტანიათ ინსტიტუტში და ერთ-ერთ ცარიელ ოთახში დაუწყიათ კითხვა. მათი განსაკუთრებული ყურადღება მიუპყრია სხვადასხვა რასის ხალხთა დახასიათებას გერმანული პოზიციიდან. ქართველები კარგად ყოფილან დახასიათებულნი და უმაღლეს რასად მიჩნეული, სომხები და ებრაელები კი მონების რანგში ყოფილან დაქვეითებულნი.

**შეკითხვა:** როგორ შეაფასეთ თქვენ აღნიშნული წიგნი, თვით გაბაშვილი და რა ზომები მიიღეთ ამის გამო?

**პასუხი:** კოტე გაბაშვილი მე შევაფასე, როგორც საბჭოთა ხელისუფლებისათვის არასაიმედო ელემენტი და წიგნიც, როგორც კონტრრევოლუციური შინაარსის. მე, როგორც გამოუცდელმა, ეს ამბავი თავის დროზე ვერ ვაცნობე შინსახკომს, მხოლოდ ჩემს ძმას, რომელიც არის სკპ(ბ) წევრი და რომელიც ამჟამად მასწავლებლად მუშაობს რაიონის სკოლაში, მას ვუამბე ყველაფერი (შალვა ხანთაძე დაკითხა ოპერ/რწმუნებულმა შალამბერიძემ, 1941 წ. 5.XI).

მოწმე **ვარლამ აკაკის ძე მამრიკაშვილი** თითქმის იმავეს ყვება: „ცენტრალურ ბაღში ვისხედით, ვკითხულობდით გაზეთს... მოვიდა საშუალო ტანის, დაახლოებით ორმოცი წლის კაცი“. შ. ხანთაძისგან განსხვავებით, იგი უფრო დაწვრილებით



საუბრობს ამ წიგნის შესახებ „გერმანელები თავის თავს აყენებენ ყველაზე მაღლა, მათ შემდეგ კი – ქართველებს... ეს იმიტომ, რომ გიტლერთან არიან ამჟამად ქუთაისელი დათემიძე და რობაქიძე... ამიტომ დაიჭირეს მათი გვარის ადამიანები ქუთაისში და ჩხარში“... მამრიკაშვილი ყვება იმასაც, რომ მას და

ლოსაბერიძეს ეს წიგნი გაბაშვილმა მისცა და როდესაც ჰკითხეს, აკრძალული ხომ არ იყო, უპასუხა, რომ აკრძალული არ იყო, მაგრამ ურჩია, ყოველი შემთხვევისათვის, გაზეთში გახვეული წაელოთ.

**შეკითხვა:** წაიკითხეთ თუ არა წიგნი?

**პასუხი:** წავიკითხეთ რამდენიმე ფურცელი და ჩვენ დავრწმუნდით აღნიშნული უცხო პიროვნების არაკეთილ იმედიანობაში.

**შეკითხვა:** სად გაქვთ თქვენ ამჟამად კ. გაბაშვილის მიერ გადმოცემული წიგნი?

**პასუხი:** იმ ლამეს ბიძასთან გავათენე. მეორე დღეს ბალის კიდეზე შევხვდი და გადავეცი. მან ერთჯერ კი მკითხა, მოგეწონა თუ არაო და სწრაფად განაგრძო გზა. ინსტიტუტში ერთ სტუდენტს (სახელი არ ვიცი) ვუამბე ამაზე და სოფელში – მამას. მამამ მისაყვედურა, რატომ არ აცნობე შინსახკომსო... (დაკითხა ოპერ/რწმუნებულმა შალამბერიძემ, 7.XI.1941 წ).

მონმე **ცხვედიანი სამსონ ივანეს ძე:** „კონსტანტინე გაბაშვილს ვიცნობ 1928 წლიდან. თბილისში გამაცნო მიშა ჩიქოვანმა. მას შემდეგ კარგი დამოკიდებულება მექონდა მასთან... ის არის მოხეტიალე, არ მუშაობს, ფუქსავატი ადამიანია. ძალიან დაახლოებული იყო ახალგაზრდებთან, განსაკუთრებით – სტუდენტებთან და მონაფეებთან, რომლებთანაც დადიოდა ოჯახებში, მაგრამ მე არ ვიცი მათი გვარები და სახელები. გაბაშვილს მთელი რიგი სისულელეები აქვს ჩემთან ნალაპარაკები. სამი წელია, არ მუშაობს. შარშან ბათუმიდან ძველ ტანსაცმელს ეზიდებოდა და აქ ყიდდა“.

**შეკითხვა:** რას ამბობდა კ. გაბაშვილი ჰიტლერზე?

**პასუხი:** ჰიტლერი შედარებით კარგად ეპყრობა ქართველ ტყვეებს, რადგან რობაქიძე და დათემიძე მასთან მუშაობენ.

**შეკითხვა:** გაბაშვილის ბინაში ინახება თქვენი წიგნები, მათ შორის „გველის პერანგოსანი“. გვიპასუხეთ, როგორ მოხვდა გაბაშვილთან თქვენი წიგნები?

**პასუხი:** მე ბინა გამოვიცვალე, ცოტა მოშორებით გადავედი და წიგნები არ წამოვიღე. „გველის პერანგოსანი“ ჩემთან მოიტანა ჩემმა დისშვილმა, რომელმა (?)... კარგად არ ვიცი... მე და ჩემი და თავისი შვილებით ერთად ვცხოვრობთ...

ამ საქმესთან დაკავშირებით დაიკითხა, აგრეთვე, გაბაშვილის თანამოსაკნე პატიმარი **ფირალიშვილი ალექსანდრე ზაქარიას ძე**, დაბად. 1893 წ. თბილისში, უმაღლესი განათლებით, გარიცხული სკპ(ბ) რიგებიდან, 1937 წელს დაპატიმრებასთან დაკავშირებით (სტილი დაცულია, ზ.ც.), „რიონჰესის ყოფილი დირექტორი. იმ დროს (1941 წ.) შინსახკომის ქუთაისის განყოფილების პატიმარი.

ნაწყვეტები ა. ფირალიშვილის დაკითხვის ოქმიდან:

**შეკითხვა:** იცნობთ თუ არა კ. გაბაშვილს და რა დამოკიდებულება გაქვთ მასთან, როგორ დაახასიათებთ მას.

**პასუხი:** ვიცნობ მას შემდეგ, რაც გაბაშვილი ჩემთან შემოიყვანეს კამერაში. თქვა, რომ ბაღში სტუდენტებთან (უცნობ ახალგაზრდებთან) ისაუბრა ჰიტლერზე, თუ როგორ ექცეოდა ჰიტლერი სხვადასხვა ეროვნების ხალხს საბჭოთა ჯარებისგან დატოვებულ ქალაქებში. ილაპარაკა წიგნზე „გველის პერანგი“ (მხოლოდ ეს პიროვნება ახსენებს „გველის პერანგს“, ზ.ც.) გადაუცია ეს წიგნი ახალგაზრდებისთვის, ნაიკითხეთ და ყველაფერს გაიგებთო. ამბობდა, ნეტავ კარგად მაინც მქონდეს ნაკითხულიო... ვკითხე, თუ ნაკითხული არ გქონდა, რა გალაპარაკებდა-მეთქი, პასუხი არ გამცა.

**შეკითხვა:** კიდევ რაზე ილაპარაკა?

**პასუხი:** ხალხი შიმშილით იხოცება. სოფლის მოსახლეობას მთლიანად მოუსპენ არსებობის საშუალება. წელს ხალხი კი არა, ცხოველები დაიხოცება შიმშილით. ცუდი მოსავალი იქნება. ასეთ მომენტში შემოიღეს საბარათო სისტემა, 1 კგ. პური 8 მანეთი გახდა... თუ სიმართლე თქვი, მაშინვე შინსახკომში მიგაბრძანებენო და სხვ.

**შეკითხვა:** რას ამბობდა, ვინ იკრიბებოდა ბაღში მასთან ერთად?

**პასუხი:** ამბობდა, რომ ყოველთვის მარტოკა იყო...

(დაკითხა ოპერ/რწმუნებულმა შალამბერიძემ. 1941. წ. 13.XI.).

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, მთავარი, რაც თავად კონსტანტინე გაბაშვილის და ყველა მოწმის, დაკითხვის ოქმებიდან ჩანს, ისაა, რომ აღნიშნული სისხლის სამართლის საქმის ვერც ერთი ფიგურანტი და ვერც გამომძიებელი ვერ ხვდება, რომ ეს არის მუშიშვილის შედგენილი წიგნი-პამფლეტი, პოლემიკურ-აგრესიული პათოსით დაწერილი პასკვილი გრიგოლ რობაქიძის წინააღმდეგ და არა თავად „სამშობლოს მოლაღატე მწერლის“, რომანი. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს სტალინური რეჟიმის დროს არსებული სასამართლო სისტემის აბსურდამდე მიღწეულ „გაუმართავობას“, რამაც უაზრო, თითიდან გამონოვლი ბრალდებების გამო, რომლის შინაარსიც არათუ პატიმარს, გამომძიებლებსაც და მოსამართლესაც კი არ ესმოდათ, იმსხვერპლა ათასობით უდანაშაულო ადამიანის სიცოცხლე და მომავალი. ამას მოწმობს ზემოთ განხილული საქმის გამო გამართული სასამართლოს დადგენილება და გამოტანილი განაჩენი:

**სასამართლო დადგინა:** კონსტანტინე ივანეს ძე გაბაშვილი 1941 წლის ოქტომბერში და ნოემბერში ქალაქის ბაღში სტუდენტებს შორის და დაპატიმრების შემდეგ – პატიმრებთან ეწეოდა კონტრრევოლუციურ აგიტაციას, სტუდენტებს რეკომენდაციას უწევდა, რომ ნაეკითხათ სამშობლოს მოლაღატე რობაქიძის ნაწარმოები და აწვდიდა მათ ცრუ ინფორმაციას ფაშისტების შესახებ. მუხლი:

58-10 – აგიტაცია-პროპაგანდა საბჭოთა ხელისუფლების ძირგამოსათხრელად, დასამხობად.

**განაჩენი:** მიესაჯა 8 წლით პატიმრობა, 3 წლით ხმის უფლების ჩამორთმევა და პირადი ქონების კონფისკაცია.

*Zoia Tskhadaia*  
(Georgia, Tbilisi)

## The “Snakeskin” as a Main Reason for the Prosecution

### Summary

**Key words:** Grigol Robakidze, Grigol Mushishvili, political repressions.

The repressions of the 1920s and the atmosphere of fear forced the socialist-federalist Grigol Khoveria to change the political vector and to prove his loyalty to the proletariat he moved to the Bolshevik camp, even changed his name to Mushishvili. He entered the service of Soviet criticism. In order to show himself, he found a spectacular material: for the purpose of humiliating Robakidze who lived in exile being convicted by the Soviet authorities as a traitor, he published a pamphlet “The Snakeskin” in 1934. It is known that Grigol Mushishvili could not survive repressions. He was detained and shot in 1937 and “The Snakeskin” also remained among the banned books.

This paper considers one case of the accused Konstantin Ivanovich Gabashvili (born in 1896, Kutaisi resident) with archival # 4184, Vol. 2. Box 217 was found in the Archive of the State Security Committee of Georgia; He was detained in November 1941 being accused of counter-revolutionary activity, namely that he, as a hostile element to the Soviet power, was engaged in anti-Soviet and counter-revolutionary-fascist agitation. Among the students of the Kutaisi Pedagogical Institute Gabashvili spoke: “The transition of the People’s Commissariat from Moscow to Kuibyshev means that the Soviet government will no longer see Moscow... Touching upon the Nazi racial doctrine, he humiliated the great Russian people and its ability to fight. In order to spread the fascist racial doctrine, he distributed to the students of the Pedagogical Institute the counter-revolutionary fascist book “The Snakeskin”; instructed students to read a book of a traitor of the motherland, Grigol Robakidze. Finally, Gabashvili did not find himself guilty and claimed that he knew nothing about the book being banned. It is also noteworthy that neither the accusers nor the accused pay attention to the fact that here the matter concerned the pamphlet written on Grigol Robakidze’s book and not directly on “The Snake’s Skin”.

Konstantine Gabashvili was sentenced to eight years imprisonment, 3 years deprivation of his rights, confiscation of his property. The verdict was final.



## აკაკის ზოგიერთი პირადი წერილის დათარიღებისთვის

კლასიკოსი მწერლის შემოქმედების შესწავლა დაუსრულებელი და ამოუწურავი პროცესია. ყველა ეპოქა “თავის” მიგნებას სთავაზობს მკითხველს. რვა საუკუნეზე მეტია პოლემიკა არ წყდება „ვეფხისტყაოსნისა“ და მისი ავტორის შესახებ... ამოუწურავი და ბოლომდე წაუკითხავი მწერლები არიან დავით გურამიშვილი, ილია ჭავჭავაძე თუ ვაჟა-ფშაველა...

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში მალე დასრულდება აკაკი წერეთლის აკადემიური ოცტომეულის გამოცემაზე მუშაობა, მაგრამ მეცნიერთა მომავალ თაობებს კიდევ ბევრი „თავსატეხი“ და ახალი მიგნება ელით როგორც აკაკის შემოქმედებითი, ისე პირადი ცხოვრების თვალსაზრისით.

ქართველი მკითხველისთვის აკაკი წერეთლის ბიოგრაფიის ბევრი დეტალია ცნობილი. მგოსნის მიერ განვლილი ცხოვრების გზა მეტად საინტერესოა როგორც მისი პიროვნების, ასევე იმ ისტორიული პროცესების შესასწავლად, რომელთა წიაღშიც მას უწევდა ცხოვრება. აკაკის გარდაცვალებიდან ერთ საუკუნეზე მეტი გავიდა, მაგრამ დღემდე არ შენელებულა ინტერესი დიდი მგოსნის ბიოგრაფიის ერთი პიკანტური ეპიზოდის, კერძოდ, ანასტასია მაჩაბელთან მისი ურთიერთობის მიმართ. დღეისათვის უაღრესად პოპულარულმა თემამ – დიდი პიროვნებების ინტიმურმა და სასიყვარულო ისტორიებმა – დაჩრდილა სხვა, ბევრად უფრო აქტუალური და საჭირობო საკითხები. მავანნი თხზავენ და თანამედროვე მკითხველს სთავაზობენ დიდი მგოსნის შესახებ აგორებულ ბინძურ ჭორებსა თუ ლეგენდებს. ინტერნეტსივრცე უამრავი მდარე ხარისხის, მგოსნის მაკომპრომიტირებული ინფორმაციით არის გადატვირთული, თანაც სოციალური ქსელებით გავრცელებული სიყალბე ბევრს უტყუარ ჭეშმარიტებად მიაჩნია. როგორც იტყვიან, „გამკითხავი არავინ არის“.

აკაკი წერეთელი, მართლაც, ეთავყანებოდა ქალებს. მოწინებით იხრიდა ქედს საქართველოს სალოცავი წმინდანების – ნინოს, თამარის, ქეთევანის წინაშე. არც თავის თანამედროვე მანდილოსნებს ტოვებდა უყურადღებოდ – ხშირად მათ დამცველად გამოდიოდა, მხარს უჭერდა ქალთა საზოგადოებებისა თუ სასწავლებლების დაარსებას. მიუხედავად ამისა, ის არ ყოფილა „მექალთანე“, როგორც ამას ინტერნეტსივრცეში გავრცელებულ მის ბიოგრაფიებში ვკითხულობთ. ახალგაზრდობაში აკაკის ნიკო ნიკოლაძის და, ანიჩკა ჰყვარებია, თუმცა სიცოცხლის ბოლომდე მათ შორის დაძმური და მეგობრული ურთიერთობის მეტი არა ყოფილა რა. ამბობენ, აკაკის ცოლი არ უყვარდაო, მაგრამ ნატალია ბაზილევსკაიასადმი მოვალეობისა და პასუხისმგებლობის გრძნობა პოეტს ერთი წუთითაც არ დაუკარგავს. ნიკა ბაგრატიონ-წერეთელი თავის მოგონებებში აღნიშნავდა, რომ მგოსანს „ცოლი ძალიან უყვარდა. უკანასკნელ წუთებში, რომ კვდებოდა, შვილი იყო საჩხერეში და აკაკიმ უთხრა, გადაეცი ნატალიას, რომ ყოველთვის მიყვარდაო“ (აკაკის ... 2005:

628). ცოლისადმი სიყვარულისა და პატივისცემის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს ნატალიასადმი მიწერილი წერილები, რომლებიც ბესარიონ ჟღენტიმა XX საუკუნის 60-იან წლებში პარიზში მოიპოვა და საქართველოში ჩამოიტანა (ჟღენტი 1990: 249).

ხანშიშესულ აკაკის თავისი უახლოესი მეგობრის, ბეჟან წერეთლის ცოლის და, 15 წლის ანასტასია მოეწონა... მოეწონა, გულშიც ჩაუფარდა და მუზადაც ექცა. ის დაუმეგობრდა პატარა ტასოს და მასთან მიმოწერაც გააჩაღა. მოგვიანებით, როცა ტასო პოეტის ახლო მეგობარს, ვანო მაჩაბელს გაჰყვა ცოლად, მგოსანს თავის უმცროს მეგობარ ქალთან უფრო მეტი სიახლოვის საშუალება მიეცა, თუმცა პლატონური სიყვარულის მეტი მათ შორის არაფერი ყოფილა.

მწერალი ილია ზურაბაშვილი იგონებდა, რომ როცა მან აკაკის გარდაცვალებიდან ცოტა ხნის შემდეგ ტასოს ჰკითხა, ხელენიფებოდა თუ არა მგოსანს სერიოზული, ხანგრძლივი სიყვარული, ტასომ საკმაოდ მკაცრად უპასუხა: „კუკუმაღლობიას რას მეთამაშებთ. პირდაპირ მკითხეთ, ვუყვარდი მე აკაკის და მიყვარდა მე აკაკი თუ არა? ჩვენზე განა ცოტანი ლაპარაკობენ? ამას ისე მივეჩვიე, რომ ლამის მეც დავიჯერო ის, რაც არ ყოფილა... მიყვარდა ისე, როგორც ყველა ჭკუშმარიტ ქართველს. ეგზალტაცია ჩვენს ურთიერთობაში უფრო მეტი იყო, მაგრამ ინტიმური ქალური გრძნობით, რომელსაც ერთვის გულის ჩქროლვა და ბუნების აღძვრა, არა ... აკაკის მხოლოდ ერთი სატრფო ჰყავდა: საქართველო“ (ცუხიშვილი 2015: 48-51). ისიც აღსანიშნავია, რომ ტასოს სხვა მამაკაცებთან ურთიერთობა სალაპარაკო არასოდეს გამხდარა. მაშ, საიდანღა გაჩნდა აზრი ამ ქალბატონის ამორალურობის შესახებ? ნუთუ ქალის მამაკაცთან მეგობრულ ურთიერთობაზე ძველმოდური შეხედულება 21-ე საუკუნეშიც ძალაშია?

1996 წელს ჟურნალ „მნათობში“ (№9-10) პირველად გამოქვეყნდა აკაკის წერილები ტასო მაჩაბლისადმი. ეს 19 წერილი, რომლებიც დაცული იყო გიორგი ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმის აკრძალულ ფონდში, მოგვიანებით ამავე მუზეუმის აკაკი წერეთლის არქივში განთავსდა. წერილები პირველად გამოაქვეყნა და წინასიტყვაობა დაურთო ქალბატონმა ნორა კოტინოვიმა. მეცნიერი აღნიშნავს, რომ ამ წერილებით „გახსნილია აკაკის ერთი დიდი საიდუმლო, კერძოდ, მისი თავდავიწყებული ტრფიალება ივანე მაჩაბლის ცოლისადმი“ (კოტინოვი 1996: 141). „თავდავიწყებულ ტრფიალებას“ გადაჭარბებულ შეფასებად მივიჩნევთ, მაგრამ ამჯერად ამ საკითხის განხილვისგან თავს შევიკავებთ და მხოლოდ წერილების დათარიღების პრობლემას შევეხებით.

ნ. კოტინოვის წინასიტყვაობაში ცხრამეტივე დაუთარიღებელ წერილს ერთი საერთო ფართო თარიღი – 1898-1915 წლები უზის – ანუ მაჩაბლის გარდაცვალებიდან ვიდრე აკაკის სიკვდილამდე. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ბოლო თარიღს – 1915 წელს, რადგანაც ა. წერეთელი ლოგინად 1914 წლის 25 დეკემბერს ჩავარდა, 29-31 დეკემბერს მისი მდგომარეობა დამძიმდა და გარდაცვალების დღემდე (1915 წლის 25 იანვარი) მწოლიარე მგოსანთან მხოლოდ რამდენიმე მნახველი და ექიმთა ჯგუფი თუ შედიოდა. აღნიშნულ დღეებში აკაკის კალამს აღარაფერი შეუქმნია. ბოლო ნაწარმოების, პოემა „ომის“ წერა აკაკიმ 1914 წლის 24 დეკემბერს დაასრულა. ასე რომ, თუ ნ. კოტინოვის მიერ ფართო თარიღის მინიჭებას გავიზიარებთ, ბოლო თარიღად 1914 წელი უნდა მივიჩნიოთ.



წერილების გამოქვეყნებიდან 21 წლის შემდეგ მათმა ხელახალმა გადაკითხვამ განსხვავებული ვერსიები წარმოშვა ზოგიერთი მათგანის დათარიღებასთან დაკავშირებით. კერძოდ, წერილში „სიკვდილის წინეთი აღსარება“ (ლ. მ. №17918<sup>1</sup>) აკაკი შენიშნავს: „ოცი წლის განმავლობაში მე შენ მიყვარდი ამა ქვეყნიერის მიმდევრობით“. ამასთან დაკავშირებით ნ. კოტინოვი წერს: „ამ გრძნობის გამხელა აკაკიმ შეძლო მხოლოდ მას შემდეგ, როცა უგზოუკვლოდ დაიკარგა ივანე მაჩაბელი“ (კოტინოვი 1996: 151). თუ ოცი წლის ათვლას დავიწყებთ აკაკისა და ტასოს პირველი შეხვედრიდან, 1884 წლიდან, უნდა ვივარაუდოთ, რომ წერილი 1904 წელს დაიწერა. ამ წერილის სათაურში გამოთქმულმა ფრაზამ არ უნდა დაგვაბნოს, რადგანაც სიკვდილის მოახლოებაზე, თავის სიბერესა და მალე აღსასრულზე აკაკი ახალგაზრდობიდან მოყოლებული ხშირად ლაპარაკობდა. მაგალითად, 1859 წელს პეტერბურგიდან დედისადმი გამოგზავნილ წერილში 19 წლის ა. წერეთლის ასეთ ფრაზებს ვაწყდებით: „თუ არ მოვკვდი, ფუჭად არ გაივლის ჩემზედ ხარჯი“ (წერეთელი 1963: 14); „თუ ცოცხალი ვიქნე ღვთით, სამ წელიწადზედ მანდ მელოდეთ“ (წერეთელი 1963: 15); 1893 წელს პირად წერილში პოეტი შესჩივის გიორგი წერეთელს: „ნამლის ფასიც არა მაქვს, თავს მოვუარო და უდროოდ ოხრობით არ მოვკვდე“ (წერეთელი 1963: 94); ხოლო 1904 წელს კირილე ლორთქიფანიძეს სწერს: „ეგებ პენსია წინასწარ მომცენ და თუ არ მოვკვდი, დაუბრუნებ“ (წერეთელი 1963: 55); 1893-სა და 1909 წლებში გიორგი წერეთლისა და იოანე მეუნარგიასადმი მიწერილ წერილებში აკაკი თავის სიბერეს უსვამს ხაზს: „მწერ, რომ დავბერდი, მართალი არის (წერეთელი 1963: 95) და „თუ კი ვისმეს უნდა ჩემი ნახვა და მოხუცის ჩიფჩიფის გაგონება, ლექცი-აზე მნახოს“ (წერეთელი 1963: 133). ანასტასიასადმი მიწერილ წერილში ჩვენ მიერ ხაზგასმული ფრაზის მსგავს წინადადებას ვაწყდებით კიდევ ერთ წერილში, „ლამის ოთხი საათი“ (ლ. მ. №20491) („აგერ თხუთმეტი წელიწადია გაგირბი, რომ მეტი წამი არ გაცქერო ჩემთვის“), რომელიც, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება 1899 წლით დათარიღდეს.

წერილში „ბატონო კენინავ, ძვირფასო ტასო!“ (ლ. მ. №17920) ვკითხულობთ: „მე ჩამოვედი აქ, რომ ადგილი მეშოვნა და აქაურმა ჰაერმა კი არ შემინყნარა. გავხდი ავად და ექიმებმა ერთ პირად გადამინყვიტეს, რომ ნიცაში წადი და ან ისევ კავკასიაში დაბრუნდიო.“ აკაკი წერეთლის თხზულებათა სრული კრებული (თხუთმეტი ტომად) XV ტომში (რედაქტორი გიორგი აბზიანიძე) სხვა პირად წერილებთან ერთად შესულია აკაკის წერილები იაკობ გოგებაშვილისა და ანტონ ფურცელაძისადმი, რომელთაგან პირველს მგოსანი სწერს: „მე იმ განზრახვით ჩამოვედი პეტერბურგში, რომ, როგორც უსაშუალო კაცი, სამსახურში როგორმე შევსულიყავ და მართლაც ვიშოვნე ას მანეთიანი ადგილი ერთს სააგენტოში, მაგრამ ჰაერმა მანყინა, ავად გავხდი და ექიმებმა მირჩიეს საჩქაროდ თბილი ქვეყნისკენ გასწიეო ან საზღვარგარეთ, ნიცაში იცხოვრე და ან ისევ კავკასიაშიო“ (წერეთელი 1963: 120). ხოლო ანტონისადმი მიწერილ დაუთარიღებელ წერილში ვკითხულობთ: „პეტერბურგის ჰავამ არ შემინყნარა. არ იქნა, ვერ გამოვბრუნდი! ... გუშინწინ გადაწყვეტით მითხრა კონსილიუმმა: ახლავე მოშორდი აქაურობას და ნიცაში უნდა იაქიმო უეჭველადო“

1 – გიორგი ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმის აკაკის ფონდი.

(წერეთელი 1963: 46, 47). როგორც, ზოგადად, აკაკის პირადი წერილებიდან ჩანს, იგი არ ერიდებოდა მეგობრებთან თავის ჯანმრთელობაზე წუწუნს. სავარაუდოა, რომ პოეტი გარკვეულ დროს გამონახავდა ხოლმე და რამდენიმე ადრესატს ერთდროულად სწერდა. ასეთი შთაბეჭდილება გვრჩება ზემოთ მოტანილი სამი წერილის იდენტური შინაარსიდანაც. გ. აბზიანიძე ი. გოგებაშვილისადმი მიწერილ წერილს შინაარსის მიხედვით 1907 წლით ათარილებს, როდესაც „წერა-კითხვის გამავრცელებული საზ.-ბის თავმჯდომარედ აირჩიეს გ. ყაზბეგი“ (წერეთელი 1963: 121). სინამდვილეში გიორგი ყაზბეგი ამ საზოგადოების თავმჯდომარედ 1908 წელს იქნა არჩეული. 1907 წელს კი აკაკის ბიოგრაფიიდან არ ჩანს მისი პეტერბურგში ყოფნის ფაქტი. 1908 წლის იანვრიდან 6 მაისის ჩათვლით პოეტი ნამდვილად იმყოფებოდა პეტრეს ქალაქში. ასე რომ, ტასოსადმი მიწერილი წერილი (ლ. მ. №17920) შეიძლება დათარიღდეს 1908 წლის იანვარ-მაისით, ხოლო ი. გოგებაშვილისადმი მიწერილს კი (წერეთელი 1963: 120) შეეცვალა თარიღი (1908 წლის იანვარ-მაისი). რაც შეეხება მესამე წერილს ანტონ ფურცელაძისადმი (წერეთელი 1963: 46), შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს უკანასკნელიც იმავე პერიოდშია დაწერილი, რომელშიც წინა ორი.

ა. წერეთლის თხზულებათა თხუთმეტტომეულის XV ტომში დიდი ადგილი უკავია 1905 წლის ზაფხულში აკაკის ჩრდილოეთ საფრანგეთის ერთ-ერთ კურორტზე (Evi-an-Les-Bains) სამკურნალოდ ყოფნისას ტასოსთვის გამოგზავნილი წერილების ციკლს (№№ 8-17) (წერეთელი 1963: 162-174). მათში პოეტი, ძირითადად, თავის დღის რეჟიმსა და ექიმების მიერ მიცემულ რჩევებზე საუბრობს. ჟურნალ „მნათობში“ დაბეჭდილ წერილთაგან ერთ-ერთი, „ძვირფასო დაო, ტასო“ (ლ. მ. №20489) – რომელსაც თავზე თარიღად სხვა ხელით მიწერილი „16 ივლისი“ აზის, თავისი შინაარსით ემთხვევა 1905 წელს აკაკის საფრანგეთში მკურნალობის პერიოდს. პოეტი წერილში ამბობს: „ხვალ მითავდება კურსი და არ ვიცი, სად გადმოვალ პირველ აგვისტომდე“ (კოტინოვი 1996: 156). მიუხედავად იმისა, რომ მკურნალობის კურსი 17 ივლისს დაუმთავრდა, ტასოსადმი მიწერილი წერილებიდან ვგებულობთ, რომ ამ კურორტზე მგოსანი 29 ივლისის ჩათვლით დარჩენილა. იმავე წერილში აკაკი წერს: „მანდაური ამბები, ეტყობა, მართალი ყოფილა, რასაც იწერებოდნენ ფრანგულ აქაურ გაზეთებში“ (კოტინოვი 1996: 157). 1905 წლის 5 ივლისით დათარიღებულ წერილში აკაკი თბილისში მიმდინარე მოვლენებზე (იგულისხმება 1905 წლის რევოლუციური არეულობა – მ. ა.) ანმყო დროში საუბრობს: „ალალ-ბედზედ ვინერები ამ წიგნს. არ ვიცი: ხართ ვინმელა ცოცხალი თუ არა? აქაურ, ფრანგულ გაზეთებში ისეთი რამეები სწერია ტფილისზე, რომ თმას მალლა აყენებს!“ (წერეთელი 1963: 166). ფაქტების დამთხვევიდან გამომდინარე, დარწმუნებით შეგვიძლია, „მნათობში“ გამოქვეყნებული წერილი („ძვირფასო დაო, ტასო“) 1905 წლის 16 ივლისით დავათარილოთ.

ჟურნალ „მნათობში“ დაბეჭდილი კიდევ ერთი წერილი, რომელსაც გვინდა, შევხებით, უსათაუროა („თუმცა თქვენთვის ადვილია „ბატონობით“...“) (ლ. მ. №20502). აქ აკაკი ტასოს ატყობინებს ოტოს ორმოცის თაობაზე (კოტინოვი 1996: 159). ოტო (როსტომი) იყო მგოსნის ძმის, დავითის ვაჟი, რომელიც 1905 წელს 25 წლის ასაკში გარდაიცვალა, ამიტომ წერილს 1905 წლით ვათარილებთ.

ჩვენ გვერდი ვერ ავუარეთ ა. წერეთლის თხზულებათა თხუთმეტომეულში დაბეჭდილ კიდევ ერთ წერილს, რომლის ადრესატი კვლავ ტასო მაჩაბელია. გამოცემის XV ტომში №2 წერილი („ძვირფასო დაო, ტასო!“), რომელსაც თავზე აკაკის ხელით დასმული თარიღი, „12 მაისი“ უზის, ტექსტის შინაარსის მიხედვით, ქუთაისშია დაწერილი (წერეთელი 1963: 153). მასში პოეტი გულისტკივილით საუბრობს „ჩემი თავგადასავალის“ დაბეჭდვის ირგვლივ წარმოქმნილ პრობლემებზე, კერძოდ, იმ ფაქტზე, რომ მას ვერ შეუგროვებია ხელმომწერთა საჭირო რაოდენობა. როგორც ვიცით, ამ ბიოგრაფიულ ნაწარმოებზე აკაკი თხუთმეტი წლის განმავლობაში მუშაობდა (1893-1902წწ). თხზულების ცალკეული მონაკვეთები სხვადასხვა დროს პერიოდულ გამოცემებში იბეჭდებოდა. ცალკე წიგნად მისი I ნაწილი პირველად 1893 წელს კ. თავართქილაძის სტამბაში დაიბეჭდა. მეორე მცდელობა „ჩემი თავგადასავალის“ დაბეჭდვისა აკაკის 1902 წელს ჰქონდა: მან გაზ. „ივერიაშიც“ კი გააკეთა განცხადება ამის თაობაზე (№257, 30/XI, გვ. 1), რომელშიც იგი სწორედ ხელისმომწერებსა და ნაწარმოების გამოცემისთვის საჭირო თანხების მოძიებაზე ლაპარაკობს. პოეტის ჩანაფიქრი მხოლოდ 1903 წლის ოქტომბერში განხორციელდა თბილისში. ამის თაობაზე გაზ. „ივერიაში“ დაბეჭდა განცხადება: „გამოვიდა აკაკის „თავგადასავალის“ I-ლი ტომი“ (№230, 29/X, გვ. 1-2). უნდა ვივარაუდოთ, რომ ზემოაღნიშნული წერილი ტასოსადმი მგოსანმა სწორედ ამ ორ გამოქვეყნებულ განცხადებას შორის პერიოდში დაწერა, ე. ი. 1903 წლის 12 მაისს. ფაქტობრივად, ა. წერეთლის თხზულებათა აკადემიურ ოცტომეულში დაბეჭდილ „ჩემი თავგადასავალის“ კომენტარებში ნანა ფრუიძეს ზემოთ აღნიშნულ გამოცემასთან დაკავშირებით აკაკის გულისტკივილის დასტურად სწორედ ჩვენ მიერ დათარიღებული წერილი მოჰყავს (წერეთელი 2015: 313), თუმცა არც გ. აბზიანიძე (წერეთელი 1963: 155) და არც ნ. ფრუიძე ტექსტის დათარიღებაზე არ საუბრობენ.

ამ წერილების დათარიღებით, რა თქმა უნდა, არ დასრულდება ა. წერეთლის ეპისტოლარულ მემკვიდრეობასა თუ მთლიან შემოქმედებაზე დაკვირვება და მისი კიდევ უფრო სიღრმისეული შესწავლა. პოეტის პირადი საბუთები, დოკუმენტები და საქმიანი ქაღალდები, რომლებიც მგოსნის ახალი აკადემიური ოცტომეულის შესაბამის ტომში დაიკავებს ადგილს, კიდევ ბევრ სიახლეს გამოავლენს, ბევრ საიდუმლოს ახდის ფარდას და ასევე ახალ, საინტერესო ეპიზოდებს გამოკვეთს იმ ადამიანის ბიოგრაფიაში, რომელსაც „მხოლოდ ერთი სატრფო ჰყავდა: საქართველო“.

## დავობა:

**აკაკის ... 2005:** აკაკის კრებული II. თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2005.

**კოტინოვი 1996:** კოტინოვი ნ. აკაკი წერეთლის პირადი წერილები ანასტასია ბაგრატიონ-მაჩაბლისადმი. ჟურნ. მნათობი. № 9-10, 1996.

**ჟღენტი 1990:** ჟღენტი ბ. „ძვირფასი შენაძენი აკაკის ბიოგრაფიისათვის“. კრ: აკაკის სამრეკლო. თბილისი: 1990.

**ცუხიშვილი 2015:** ცუხიშვილი მ. უსახელო ტრაგედია. საჩხერე: 2015.

**წერეთელი 1963:** წერეთელი ა. თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად. ტ. XV. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

**წერეთელი 2015:** წერეთელი, ა. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. VII. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2015.

*Maia Arveladze*  
(Georgia, Tbilisi)

## On the Dating of Some of Akaki Tsereteli's Personal Letters

### Summary

**Key words:** Akaki Tsereteli, academic edition, personal letters, dating.

A classic writer is the one whose work has been inexhaustible for centuries. Among such writers is Akaki Tsereteli. The work on the new academic edition of the poet's works has revealed a lot of new material, both literary and publicistic pieces, as well as hitherto unknown documents and records that provide various interesting details from the writer's life. In this paper, we deal with several personal letters of the poet addressed to Anastasia Machabeli. Akaki's attitude toward Tasso, respect for her, platonic love or unexpressed hidden feelings for more than a century has been a subject of controversy among the men of letters, scholars or mere mortals. It is just by comparison of the new materials found during the academic edition and the writer's personal correspondence that the date of some letters was determined, and in several of them was changed.

Naturally, by dating of these letters, the study of personal letters or the entire creativity of the writer and more in-depth study of them does not end with this. The poet's personal documents, records and business papers, which will be included in a separate corresponding volume of the new twenty volume academic edition, promise to reveal many novelties, lift secret veils over Akaki's works and also awaken new and interesting episodes in the biography of a classic writer.

## **ქართული ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები პეტერბურგიდან<sup>1</sup>**

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილების არქივს წელს მნიშვნელოვანი შენახვანი აქვს: რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტის (პუშკინის სახლის) ხელნაწერთა განყოფილების არქივიდან მივიღეთ ქართული ზეპირსიტყვიერების ნიმუშების – ქართული ხალხური სიმღერების ტექსტების ფოტოასლები, რომლებიც მე-20 საუკუნის 30-იან წლებშია ჩანერილი პროფესორების იოსებ მეგრელიძისა და გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ. ეს არქივი დაარსებული გახლავთ 1931 წ. და მისი შექმნა-შევესების საქმეში დიდი წვლილი მოუძღვით მ. კ. აზადოვსკის, ა. მ. ასტახოვს, ვ.მ.ჟირმუნსკის.

ამ ფოლკლორული მასალის გასაცნობად და საჭიროების შემთხვევაში მოსაპოვებლად ზრუნვა მას შემდეგ დაიგეგმა, რაც ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის დირექტორმა, პროფესორმა ირმა რატიანმა პირადი კონტაქტების გამოყენებით რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტის დირექტორის, რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის ნევრ-კორესპონდენტის ვსევოლოდ ევგენის ძე ბაგნოსაგან მიიღო გარანტია, რომ ჩვენი დაინტერესების შემთხვევაში პუშკინის სახლის ადმინისტრაცია ყოველმხრივ შეგვიწყობდა ხელს დასახული მიზნების განხორციელებაში.

რასაკვირველია, ქართველი ფოლკლორისტების მხრიდან გამოითქვა დიდი სურვილი და მზადყოფნა ადგილზე გავცნობოდით ამ მასალებს და საჭიროების შემთხვევაში შეგვეძინა ისინი. ამ ამოცანის განსახორციელებლად და საჭირო თანხების მოსაზიდად შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილებაში უკვე დაგეგმილ პროექტს – „1835-1927 წწ. რუსულ პრესაში გამოქვეყნებული ქართული ფოლკლორული მასალის შესწავლა“ დავეუმატეთ პუშკინის სახლში ჩასატარებელი სამუშაოებიც. ამ გაერთიანებული პროექტით მონაწილეობა მივიღეთ შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ გამოცხადებულ კონკურსში. აქ მოპოვებული გამარჯვების შემდეგ 2018 წ. ივნისში აღნიშნული მისიით პეტერბურგში გავეზავრენ პროფ. თემურ ჯაგოდნიშვილი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის მაგისტრი ქრისტინე ცირეკიძე. მათ მიერ მოკლე პერიოდში განეული შრომატევადი საქმიანობა წარმატებით დაგვირგვინდა და ქვემოთ ჩამოთვლილი მნიშვნელოვანი მასალებით შეივსო ფოლკლორის განყოფილების არქივი.

1927-1928 წწ. ლენინგრადის სახელმწიფო კონსერვატორიის თაოსნობით მუსიკალური ფოლკლორის ჩანერის მიზნით მოეწყო ექსპედიციები ამიერკავკასიაში. ამ ექსპედიციის მასალები დაცული იყო სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ანთრო-

<sup>1</sup> აღნიშნული პროექტი (FR17-160) განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოთქმული მოსაზრება ეკუთვნის ავტორებს და შესაძლოა, არ ასახავდეს ფონდის შეხედულებებს. პროექტის სამეცნიერო ხელმძღვანელი რ.ჩოლოყაშვილი.



პოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ფოლკლორის სექციაში, შემდეგ გადაცა პუშკინის სახლს (იხ. საქმე Vკ. 9).

ამჟამად პუშკინის სახლის ფონოგრამების არქივში დაცულია:

1. შილინგერის მიერ აჭარაში 1927 წელს ჩანერილი 26 აჭარული, მოხევეური, ხევსურული სიმღერა (17; 892-909);

2. ე. ვ. გიპიუსის მიერ 1930 წელს გურიაში, სამეგრელოში, კახეთსა და იმერეთში ჩანერილი 77 ხალხური სიმღერა (18, № 910-918);

3. ე. ვ. გიპიუსის, ევალდის, კუმნარიოვის მიერ 1927 წელს სომხეთსა და საქართველოში (თბილისი) ჩანერილი 235 სიმღერა (36, № 1422-1511);

4. კუმნარიოვისა და ტერ-მარტიროსიანის მიერ 1928-1929 წლებში თბილისში ჩანერილი სიმღერები (37, №1512-1632);

5. შ. ასლანიშვილის მიერ 1928 წელს რაჭაში ჩანერილი 78 სიმღერა (39, №1697-1734);

6. ი. მეგრელიძის მიერ გურიაში (ჩოხატაური) 1928 წელს ჩანერილი 38 სიმღერა (76, N 3016-3028);

7. ნ. ს. დერჟავინის მიერ 1910 წელს მთიულეთში ჩანერილი 16 სიმღერა (100, №3335-3346);

8. გრ. ჩხიკვაძის მიერ 1934 წელს ფასანაურში ჩანერილი 45 სიმღერა (მამაკაცების ხმითნატირლები) (117, №3725-3747);

9. ი. მეგრელიძის და ს. მაგიდდის მიერ 1937 წელს მოსკოვში ჩანერილი 57 სიმღერა (134 S, №4178-4204);

10. ედუარდ ალექსეევის მიერ 1977-1989 წლებში სვანეთში ჩანერილი 513 სიმღერა (№3967-3976);

ამას გარდა, არქივში დაცულია უკვე გვიანდელ საბჭოთა პერიოდში ჩანერილი ხალხური სიმღერების ტექსტები.

პეტერბურგის ჰავის გავლენით ფონოგრაფის ცვილის დოლურები ამჟამად დაზიანებულია და ფრაზები თუ ცალკეული სიტყვები არ ისმინება, ისევე, როგორც მღერა (მელოდია). განსაკუთრებით დაზიანებულია, მაგალითად, შ. ასლანიშვილის მიერ რაჭაში ჩანერილი სიმღერების ტექსტები და მელოდიები. ხალხური სიმღერებისადმი დიდი ინტერესის გამოხატულებაა პუშკინის სახლში დაცული ი. მეგრელიძის მიერ 1936 წელს შედგენილი და 1937 წლისათვის გამოსაცემად მომზადებული ხელნაწერი კრებული „გურული სიმღერები“.

პუშკინის სახლში, აღნიშნულის გარდა, დაცულია სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ანთროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ფოლკლორული სექციის არქივის დიდი ნაწილი, რომელიც შეიცავს კავკასიის ხალხთა ფოლკლორულ და ეთნოგრაფიულ მასალებს; მათ შორის საქართველოში XX საუკუნის 20-30-იან წლებში ჩანერილ ხალხურ სიმღერებსა და ფოლკლორულ ტექსტებს.

1935 წლის ზაფხულში (ივლისი, აგვისტო) საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ მოსკოვსა და ლენინგრადში მიავლინა ქართული სახელმწიფო ეთნოგრაფიული გუნდი, რომელიც საქ. სსრ მთავრობამ დააარსა 1930 წ. 1900-იან წლებიდან არსებული გუნდის საფუძველზე (ხელმძღვანელი იყო ჯერ სახალხო მომღერალი

ძუკუ ლოლუა, მისი სიკვდილის შემდეგ – კირილე ნესტორის ძე პაჭკორია). აღნიშნული გუნდი მაშინ ასრულებდა აღმოსავლურ, დასავლურ, მეგრულ, სვანურ, აფხაზურ სიმღერებს. მოგვიანებით ის გაიყო ორ ჯგუფად. პირველს ხელმძღვანელობდა კ. პაჭკორია (ამავდროულად, გაერთიანებული გუნდის ხელმძღვანელი), მეორეს (გურული სიმღერების შემსრულებელს) – ვლადიმერ ბერძენიშვილი (წყარო: “Известия ЦК СССР, 18/VII 1935 №167 (5720)”; “Ленинградская правда”, 27/VII, 1935).

1936 წ. აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიულ გუნდს სათავეში ჩაუდგა სანდრო კავსაძე, დასავლეთისას – კ. პაჭკორია.

1930 წლიდან არსებობდა ქართული სახელმწიფო ეთნოგრაფიული გუნდი, რომელსაც შეუერთდა გურული გუნდი (ხელმძღვანელი: სამუელ ჩავლეიშვილი). ქართული სახელმწიფო ეთნოგრაფიული გუნდი ლენინგრადში ჩავიდა 1935 წლის 21 ივლისს. ი. ბ. მეგრელიძის წარდგინებით და სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ანთროპოლოგიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ფოლკორის სექციის ფონოგრაფ-არქივის გამგის, ევგენი ვლადიმერის ძე გიპიუსის მხარდაჭერით გურული ჯგუფი მიიწვიეს აკადემიაში და ორი დღის განმავლობაში (1935 წლის 29 და 31 ივლისი) ჩაწერეს 23 გურული სიმღერა.

რაც შეიძლება სრულყოფილი ჩანაწერების მისაღებად ე. ვ. გიპიუსი თითოეულ სიმღერას ერთდროულად სამ ფონოგრაფზე იწერდა – ყოველ ხმას ცალ-ცალკე დოლურაზე, შემდეგ მთელ სიმღერას (პარტიტურას) – ერთ დოლურაზე. ი. მეგრელიძე ამ დროს იწერდა ტექსტებს – სიმღერის სიტყვებს და მისამღერებს. მუსიკალური დემიფორირების დროს ნოტებს წერდა ერნსტ თევდორეს ძე ემსგეიმერი. თითოეული სიტყვა და მისამღერი რამდენჯერმე ისინჯებოდა. ასე რომ, ი. მეგრელიძის მტკიცებით, აქ დაბეჭდილი ტექსტები ქართული ენის გურული კილოს თავისებურებათა ასახვის თვალსაზრისით ყველაზე სანდო იყო მანამდე გამოქვეყნებულ გურულ სასიმღერო ტექსტებთან შედარებით. მრავალგზისმა ფონოგრაფიულმა მოსმენამ ტექსტების ყველა სიტყვის ამომწურავი შესაძლებლობა გამოავლინა თითოეული სიტყვის ზუსტი განსაზღვრისათვის.

ი. მეგრელიძე არ იზიარებდა იმ მოსაზრებას, რომ ლინგვისტიკის თვალსაზრისით ფონოგრაფის გამოყენება მიზანშეწონილი არ არის, რადგან მოლაპარაკე ხელოვნურ პირობებშია; ამას გარდა, ფონოგრაფი სუსტად და არაზუსტად გამოსცემს (ახმოვანებს) ბგერებს. ამის საპირისპიროდ ი. მეგრელიძეს ასეთი არგუმენტები მოაქვს: სახალხო მომღერლებისათვის, რომლებიც ათეულობით წლების განმავლობაში გამოდიან სცენაზე, ფონოგრაფის წინაშე სიმღერა არავითარ ხელოვნურს არ შეიცავს; სიმღერის ექსტაზში ისინი სრულებით ვერ გრძნობენ ამ ხელოვნურ გარემოს; მეორეც: როცა ტექსტები ერთდროულად იწერება ფონოგრაფსა და ქალაღზე, მათი მრავალჯერადი შედარების საფუძველზე მკვლევარს შეუძლია სრულიად დარწმუნებული იყოს, რომ ამ გზით დადგენილი ტექსტები უფრო საიმედოა, ვიდრე სხვაგვარად ჩაწერილები.

სსრკ მთავრობამ და, შესაბამისად, საბჭოთა საქართველოს ხელისუფლებამ გასაბჭოების პირველივე წლებში მუსიკა/სიმღერა სკოლებში აუცილებელი სასწავლო კურსის სტატუსით დაამკვიდრა. ასევე, ყველანაირად უწყობდა ხელს ხალხური

სიმღერების შემსრულებელ გუნდებს და ანსამბლებს. ი. მეგრელიძის ცნობით, 1936 წლისათვის საქართველოში თითქმის არ არსებობდა სოფელი, რომელსაც არ ჰყოლოდა ფოლკლორული ანსამბლი ან ხალხური სიმღერების გუნდი (ამასთან დაკავშირებით ცნობები დაცულია გაზ. „ზარია ვოსტოკაში“ (215, (3932), 14/IX, 1936); რეგულარულად ეწყობოდა რესპუბლიკური და რაიონული ოლიმპიადები.

1934 წელს თბილისში ჩატარდა ხალხური ხელოვნების ოლიმპიადა, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს ამიერკავკასიის ფედერაციის სამივე რესპუბლიკის წარმომადგენლებმა (სულ 1900 მონაწილემ, 182 ანსამბლმა). ამ ოლიმპიადაზე განსაკუთრებით გამოირჩნენ ხალხური სიმღერების შემსრულებელი გუნდები: **გურიიდან ვარლამ სვიმონიშვილის, არტემ ერქომაიშვილის, და ნიკიფორე ჩავლეიშვილის** ხელმძღვანელობით. მათ უმაღლესი ჯილდოები – ორდენები და ფულადი პრემიები დაიმსახურეს (ამის თაობაზე დანვრილებით იხ. გაზეთი „კომუნისტი“, 1-4 ივლისი, 1934 წ., №№ 125 (3981), 126 (3982), 127 (3983), 128 (3984); ასევე, გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1-4 ივლისი, 1934 წ.).

რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტის (პუშკინის სახლის) არქივში დაცულია საყურადღებო კოლექცია XLVI, საქალაქო I, №1-4; №5; №6.

46-ე კოლექციის 1-6 ნომრები ეთმობა გრ. ჩხიკვაძის მიერ 1933 წელს გურიაში (უპირატესად ოზურგეთის რაიონში) ჩანერილ სასიმღერო ფოლკლორულ ტექსტებს.

• № 1 – შეიცავს ორ ტექსტს, რუსულ ენაზე ნათარგმნ ვერსიას: „ოქტომბრის სიმღერას“ და „ლენინის სიკვდილს“;

• № 2 – „გლეხის სიმღერას“ (რუსული პნკარედებით);

• № 3 – „ჩადრის სანინალმდეგო სიმღერა“ (რუსული პნკარედი); „დაჰკარდასცხე“ (რუსული პნკარედი);

• № 4 – „ძველის ძველი“ (რუსული პნკარედი);

• № 5 – ეთმობა ხალხურ სიმღერას „დაემხო ძველი სამეფო“, ქართულენოვან ტექსტს ახლავს რუსული პნკარედი, გრ. ჩხიკვაძის შენიშვნა-კომენტარებით.

განსაკუთრებით მოცულობითი (52 გვერდი) და ვრცელია 46-ე კოლექციის №6, რომელშიც მოცემულია 1933 წელს ოზურგეთის რაიონში ჩანერილი სიმღერების ტექსტები:

5 სასიმღერო ტექსტი ჩანერილია ქ. ოზურგეთში ვარლამ სიმონიშვილის გუნდის შესრულებით:

• „ცალი მაყრული“; „შავი შაშვი“; „მწვანესა და“;

• „მხედრული“ (უტექსტო);

• „ოქტომბრის სიმღერა“, რომელშიც გაერთიანებულია 5 უსათაურო სასიმღერო ტექსტი: 1. „ლენინ, ოქტომბრის ბელადო“; 2. „მართალა მოკვდა ლენინი“; 3. „შენ იყავი მხნე-გულადი“; 4. „შენით ხარობს წითელი რაზმი“; 5. „კომუნიზმის გამარჯვება“, რომლებიც ჩაუნერია ვ. სიმონიშვილისაგან.

მერიის სოფლსაბჭოს სოფელ თხინვალში გრ. ურუშაძის და იაკობ დოლიძის გუნდის შესრულებით ჩაუნერია 7 სიმღერის ტექსტები:

1. „ნადური“;

2. „ჩარირა“;

3. „მაცრული“;
4. „ალი-ფაშა“;
5. „შვიდი ნოემბრის სიმღერა“;
6. „ლენინის სიკვდილზე“.

სოფელ მერიაში ახალგაზრდების გუნდისაგან ჩაუნერია 2 სიმღერა:

1. „ლენინის ხსოვნას“;
2. „ჩემო ძმაო კოდალაო“.

სოფელ ასკანაში ნიკიფორე ჩავლეიშვილის გუნდის შესრულებით ჩაუნერია ოთხი სიმღერის ტექსტები:

1. „ვალიდა“ (უტექსტო);
2. „ჩადრის სიმღერა“ – აქ გაერთიანებულია 8 უსათაურო ტექსტი:
  - „დღეს ოცნებამ ფრთა გაშალა“;
  - „ნაკადულთან ნათალ ქვაზე“;
  - „ამისრულდა ნატვრა მალე“;
  - „მოახლოვდა და სალამი“;
  - „ოხუნჯობით შევეკითხე“;
  - „გაილიმა მითხრა-ძმაო“;
  - „ერთ ჩადრიანს ველარ ნახავ“;
  - „გაქრა ბეგი, გაყვა მოლა“.

3. „გლეხის სიმღერა“, რომელიც რამდენიმე უსათაურო ვარიანტით არის წარმოდგენილი:

- „ძველათ მიშა ხალხისათვის“;
- „მზე სინათლე სადღა იყო“;
- „მზემ სინათლე წითლად მორთო“;
- „ქარხანა ხომ მუშებს მისცეს“;
- „ვმუშაობ და შრომის დილა“;
- „გაუმარჯოს ჩვენს კომუნას“.

4. „სიმონ დოლოძის ლექსი“, ტექსტი ჩაწერილია ნ. ჩავლეიშვილისაგან.

სოფელ პამპალეთში ძმები სალუქვაძეებისაგან ჩაწერილი აქვს 10 სასიმღერო ტექსტი:

1. „ყარანა“;
2. „ოთხი ნანა“;
3. „მრავალ-ჟამიერ“ (ორი ტექსტი);
4. „მადლობელი“;
5. „ვახტანგური“;
6. „ნანინა“;
7. „ხასანბეგური“;
8. „ძველი მაცრული“;
9. „ჩვენ მშვიდობა“.

სოფელ ზვანში დიმიტრი პატარავას ოჯახში ჩაწერა 10 ტექსტი:

1. „ზარი“ (უტექსტო);
2. „ბაბილოდის ხსოვნას“;
3. „ხელი ჭიქას“;
4. „იასამანი“;
5. „ძველი აბადელია“;
6. „სამ კაცა“;
7. „ხელოვნება“;
8. „იარაღის შეჯიბრი“;
9. „ტრაბახობა“;
10. „ბავშვის ნანინა“.

სოფელ ოქროს ქედში (ასკანის სოფლსაბჭო) ნიკიფორე ჩავლეიშვილის ოჯახში ჩანერილია 2 სიმღერა:

1. „სიყვარულის ჯავრი“;
2. „მარტო ვზივარ მონყენილი“.

სოფელ მთის პირში ნიკიფორე ჩავლეიშვილის გუნდის შესრულებით ჩაუნერია ოთხი სასიმღერო ტექსტი:

1. „მე რუსთველი“;
2. „პატარა საყვარელო“;
3. „შვიდკაცა“;
4. „ძველი მაცრული“.

ქალაქ ბათუმში არტემ ერქომაიშვილის გუნდის შესრულებით ჩაუნერია 11 სასიმღერო ტექსტი:

1. „იარამაშა“ (ტექსტი არ ჩანს);
2. „ხაბარდიანო“;
3. „დავკარგეთ სამი მომღებნი“;
4. „ელესა“ „(ტექსტი თავისუფალი)“;
5. „აჭარული მაცრული“ (უტექსტო);
6. „გურული მაცრული (შემთხვევითი ტექსტით)“;
7. „ნამოკრული“ (უტექსტო);
8. „ალი ფაშა“;
9. „გაყოფილი ხელხვაი“ (უტექსტო);
10. „მწვანესა და უქუდოსა“;
11. „დაჰკარ, დაჰკარ“.

აქვე წარმოდგენილია 1930 წელს ლენინგრადში ერქომაიშვილის გუნდის მიერ შესრულებული სიმღერების ტექსტები:

1. „ხელხვაი“;
2. „ინდი-მინდი“;
3. „ხასანგებურა“;
4. „მასპინძელსა“;

5. „ჩვენ მშვიდობა“. ჩანანერს ახლავს გრ. ჩხიკვაძის შენიშვნა: სხვა სიმღერებს არა აქვთ ტექსტები ან იმღერებენ თავისუფალ, შემთხვევით ტექსტებზე, ამიტომ ისინი ვერ იხსენებენ, რა ტექსტებზე მღეროდნენ ამ სიმღერებსო.

პუშკინის სახლში დაცულია, ასევე, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ანთროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ფოლკლორული სექციის არქივი.

კოლექცია XLVI, საქალაქი I № 7-11 „Тексты к песням, записанным в Мтиулетии (Восточная Грузия-горцы) Гр. 3. Чхиквадзе, 1934 г.“

46-ე კოლექციის VII – XI ნომრებში შეტანილია გრ. ჩხიკვაძის მიერ 1934 წელს აგვისტო-სექტემბერში მთიულეთში ჩანერილი ხალხური სიმღერების ტექსტები, 5 სამოსწავლეო ფორმატის რვეულში, 100 გვერდზე. თითოეული რვეულის გარეკანზე გაკეთებულია წარწერები რუსულ და ქართულ ენებზე „Тексты к мтиульским песням Гр. Чхиквадзе“; („მთიულეთში შეგროვილი მასალა გრ. ჩხიკვაძის მიერ“). ქართულ ენაზევე მითითებულია რვეულის რიგითობა და წელი (1934).

პირველი რვეული მოიცავს აღნიშნული კოლექციის 1-20 გვერდებს (პაგინაცია ავტორისაა). აქ შეტანილია ხალხური სიმღერის შემდეგი ოცი ტექსტი:

1934 წელს, 18-19 აგვისტოს სოფელ დუმაცხოში ჩანერილი 15 სიმღერის ტექსტი:

1. „ფშაური“ ხვედრ(ი)ა აფციაურის ლექსი;
2. „ფერხისა“ (ფერხისული);
3. „ჯორის (ჯვარის) წინასა“ ორი ვარიანტი. ერთი ვარიანტი გუნდური, მეორე – „ჩონგურზე დასამღერი“. პირველის მთქმელი 35 წლის სოსო პაპისძე აფციაურია, მეორისა – 32 წლის ბერთია თედოს ძე აფციაური;
4. უსათაურო: „...დილის მზე ამომავალ“;
5. უსათაურო: „... გაზაფხულის პირებზე“, მთქმელები ნინია და პავლე აფციაურები;

6. „კაფიობა“;
7. „კაფიობა“ (ნინია აფციაურისა და ტ. ნიკლაურის გაშაირება);
8. უსათაურო; „საკაფიო ლექსი“, მთქმელი ნ. აფციაური;
9. უსათაურო: „სვიმანას ერთი ყოჩი ჰყავს“;
10. უსათაურო: „სვიმონა ჭრის იალასა“ (ბალახის დასახელება);
11. უსათაურო: „დიდებათ გიორგაი ვარ“, მთქმელი ტ. ნიკლაური;
12. უსათაურო: „ჩამოცხა დუმაცხოშია“;
13. უსათაურო: „ბახანში შავიყარენით“, მთქმელი ტ. ნიკლაური;
14. უსათაურო: „ავთანდილ გადინადირა“, მთქმელი ნ. აფციაური;
15. უსათაურო: „გენაცვალე მასკვლავებო“ („ჩონგურზე სამღერი“), მთქმელი პავლე აფციაური;

## 21 აგვისტოს ასევე სოფელ დუმაცხოში ჩანერილი შემდეგი ტექსტები:

16. „სიზმრისა“, მთქმელი ლ. აფციაური;
17. უსათაურო: „დამპატიყეს ჭანჭურეთში“, მთქმელი ლ. აფციაური;
18. უსათაურო: „შიომ სთქვაო“, მთქმელი სოსო აფციაური;
19. უსათაურო (უნომერაციო): „ხარი გამიხდა ავადა“, მთქმელი სოსო აფციაური.

ტექსტების ჩაწერის პროცესი კომპლექსურია: ჯერ ისმინებოდა სიმღერა და ინერებოდა ფონოგრაფზე, შემდეგ ინერებოდა სიმღერის სიტყვიერი ტექსტი კონკრეტული მთქმელისაგან. ამას ადასტურებს გრ. ჩხიკვაძის მიერ ცალკეულ ტექსტებზე დართული შენიშვნა-კომენტარები. მაგალითად, სიმღერის „ფშაური ხვედრ(ი)ა აფციაურის ლექსი“ ტექსტზე დართულ შენიშვნებში დაფიქსირებულია სიტყვიერი განსხვავებები საკუთრივ მღერითა და სიტყვით თქმულს შორის. სიმღერის დროს გუნდი მღერის „ხმალზე გაიკრავს ხელსაო“, მთქმელმა კი ეს სტრიქონი ასე ჩააწერინა: „ხმალზე დაისვავს ხელსაო“.

რვეული II შეიცავს 21-40 გვერდებს. ჩაწერილია 21 სიმღერის ტექსტები და ცნობები მთიულებისა და ხევსურების ურთიერთობებისა და მელექსეობა-მომღერლობის ტრადიციების შესახებ. ტექსტების ნუმერაცია გრძელდება და აქაც დართული აქვს გრ. ჩხიკვაძის შენიშვნა-კომენტარები. ტექსტები ჩაწერილია ს. დუმაცხოსი 1934 წ. 21/VIII, ნუმერაცია ისევ მე-19-დან იწყება;

20. უსათაურო: „ნამააქცივეს მამალი“;
21. უსათაურო: „მგელმა თქო: მთაზე მეცხვარეს“;
22. „ჯვარი წინასა“;
23. „ლომისა“, ეს ტექსტები ჩაწერილია იოსებ აფციაურისაგან;

აქ მთავრდება ს. დუმაცხოს ფოლკლორული ტექსტების ჩაწერები. მათ დართული აქვს მთიულური ჩონგურის აღწერილობა; სამი სიმღერის („სათამაშო“, „დილის მზე ამომავალი“, „შიომ სთქვაო“) სანოტო ნიშნები; „დუმაცხოსა“ და „ჩოხის“ ხალხური ეტიმოლოგიები; ცნობები მომღერალთა გუნდის წევრების შესახებ. ამას მოჰყვება სოფელ ქვეშეთში 24-26 აგვისტოს ჩაწერილი შემდეგი ტექსტები:

24. უსათაურო: „არაგვის პირას ომია“;
25. „ლომისა“;
26. უსათაურო: „რეზოიმა უთხრა ბეგასა“;
27. უსათაურო: „არ გვინდა ფშავის წყალზედა“;
28. უსათაურო: „გადმოგიხედის ჯიჯეთო“;
29. უსათაურო: „ქალი ვარ გასათხოვარი“. ეს ტექსტები ჩაწერილია სოფელ ნადიბანთკარელი 75 წლის ივანე ნადიბაიძისაგან.

30. უსათაურო: „კახეთის მოურავია“, მთქმელი 80 წლის ზაქარია წყარუაშვილი;
31. უსათაურო: „შატილს მავიდა მაცნედა“;
32. უსათაურო: „ჯარში ლეკმა დაიკვება“, ეს ტექსტი ჩაწერია ს. ლეგაისხველს 21 წლის დიმიტრი ქარჩაიძისაგან, რომელსაც ჯარისკაცებისაგან გაუგონია და სანოტო ნიშნებით დაუფიქსირებია სასიმღეო კილოც.

აქვე დართულია ცნობები „მღვდლის ლექსზე“, თუმცა თავად ლექსის ტექსტი ჩაწერილი არ არის.

33. „სუფრული“;
34. „ჯვარის წინასა“;
35. „ნამგლური“;
36. „ლესვისა“;

37. „უგნური“;

38. „მთიულური-ნოტიური (სმური-სმისა) ახლავს განმარტება: „ნოტიური“ – „ნოტიო“-დან. აქვე უსათაურო ტექსტი „ნათლიდედა გამობრძანდა“.;

39. „ფშაური“;

40. „ჩაუხდეთ“;

41. „ურმული“.

32-40 ნომრით წარმოდგენილი ტექსტები ჩანერილია 1934 წლის 25 აგვისტოს სოფელ ქიმბარიანში.

III. მესამე რვეული, რომელიც წინა ორის გაგრძელებას წარმოადგენს, შეიცავს 19 ტექსტს, გრ. ჩხიკვაძის შენიშვნა-კომენტარებს, სონდას ხეობის აღწერა-დახასიათებას (შიო-ვასილის ძე გოგიშვილის მოთხრობას), ცალკეული სასიმღერო კილოების სანოტო ჩანაწერებს. ტექსტებია:

42. „ფშაური ნანლობა“;

43. „ურმული (მთიულური)“;

44. „ლომისა“;

45. „ჩაქუჩი-ნამგლით“;

46. „თამრო“;

47. „ჯორის წინასა“, მთქმელი გიგოლა წამალაიძე;

48. „ფერხისა“;

49. „ჭონა“;

50. უსათაურო: „ყაზბეგის მთები დაუთოვია“;

51. „სალდათში გამოთქმული“, მთქმელი დეკანოზი იოსებ ბენიაძე;

52. უსათაურო: „გლეხის ბედმა დაიყვირა“;

53. უსათაურო: „შიომ თქვა ავი დარია“;

54. უსათაურო: „მე ვინლა გამომალექსა“;

55. უსათაურო: „გიორგი იპრიკაანთი“;

56. უსათაურო: „ხორხში მზადდება ქორნილი“;

57. უსათაურო: „არაფერი არ მაჯავრებს“.

IV. მეოთხე რვეულში წარმოდგენილია 8 სასიმღერო ტექსტი, 6 პროზაული, ძირითადად, გადმოცემები:

58. უსათაურო: „სონდის პოვეტი ამბობდა“;

59. უსათაურო: „ვინც უწინ კაცი არ ვარგა“;

60. უსათაურო: „რატო არა ჭამ ლებილავ“;

61. უსათაურო: „ქსნის ერისთავი უბარებს“;

62. უსათაურო: „ქართლი შაიპყრო ოსმალომ“;

63. უსათაურო: „ფილიპემ და ლიპარიტმა“;

64. უსათაურო: „ლხინო ლხინ გადმოგიგზავნის“;

65. უსათაურო: „შენი რა მმართვეს ყეინო“.

ნუმერაციის გარეშე ჩანერილია შემდეგი ტექსტები: „ჩიტაურების წარსული“, „გიორგი მეფის ამბავი“, გადმოცემები მეფე ერეკლეზე (ლექსნარევი პროზაული



ტექსტები), გადმოცემა სამების ეკლესიაზე, „სისხლის ტბა“ (გადმოცემა წმინდა გიორგის მონასტერზე).

V რვეული (წინას გაგრძელება) მოიცავს თორმეტ ტექსტს, რომლებიც ჩანერილია მლეთის სოფლის საბჭოს სოფელ არახვეთში 1934 წლის 7 სექტემბერს.

66. „თუშური“;
67. უსათაურო: „აი, შე თეთრო ირემო“;
68. „ლომისა“;
69. „ფშაური“;
70. „ნოტიური“;
71. „ფერხისული“;
72. „ჩაუხტეთ“;
73. „ნამგლური“;
74. „ფშაური“; ამ სათაურის ქვეშ გაერთიანებულია კაფიას ჟანრის 7 ტექსტი:
  - „გუდამაყრელი ჩიოდა“;
  - „არდოტით მოდის ქუთალა“;
  - „მეცხორის დედას დავნატრი“;
  - „საიდან მოხვალთ ფშავლებო“;
  - „ჩამოსხდებიან ყორნები“;
  - „შენი ბრალია ივანე“;
  - „თუში ვარ ტანად დაბალი“.
75. „მოხევის ქალო თინაო“; „არ მაიშალე მაიკო“; „ჩვენ მთიულებს გვეძახიან“; „კარკუთში წამაიყვანეს“; „ლექსი აკა დეკანოზზე“.

ხალხური მელოდიებისადმი ინტერესის თეორიული (იდეოლოგიური) საფუძველია კ. ბიუხერის „მუშაობა და რიტმი“ (მოსკოვი, 1923) (К. Бюхер, Работа и ритм, русск. перевод. изд. „Новая Москва“, 1923), კერძოდ, აზრი იმის თაობაზე, რომ სამუშაო, მუსიკა და პოეზია განუყოფელი ცნებები იყო განვითარების დაბალ საფეხურზე. მეცნიერი არ იზიარებდა იმ მოსაზრებას, რომ სიმღერის რიტმს მუშაობა განსაზღვრავს.

კ. ბიუხერის ეს ნაშრომი უაღრესად პოპულარული ყოფილა XX ს-ის 30-იანი წლების საზოგადოებრივ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სივრცეში. ამ ფაქტს ადასტურებს, თუნდაც, პროფესორ იოსებ მეგრელიძის მიერ ვახტანგ კოტეტიშვილისადმი 1931 წლის 18 დეკემბერს ლენინგრადიდან გაგზავნილი წერილი. ი. მეგრელიძე ვ. კოტეტიშვილს ატყობინებს, რომ შეუძენია კ. ბიუხერის აღნიშნული წიგნის 4 ცალი და ერთს უგზავნის მას<sup>1</sup>.

ცალკე მსჯელობაა გაშლილი ქართული ხალხური სიმღერების მისამღერებზე. გატარებულია აზრი იმის თაობაზე, რომ მისამღერები ნაკლებადაა შესწავლილი. მათი ახსნა და გაგება შესაძლებლადაა მიჩნეული მხოლოდ ენის შესახებ ნ. მარის სწავლების საფუძველზე (новое учение о языке) და მის მიერვე გამომუშავებული სემანტიკური კონებით, პალეონტოლოგიური ანალიზის მეთოდის გამოყენებით. აქ განსაკუთრებით საინტერესო მოვლენად მიჩნეულია გლოტოგონიური პროცესის

<sup>1</sup> იხ. ვახტანგ კოტეტიშვილი, წერილები. თბილისი, 2016, გვ. 544.

მთლიანობა, ენისა და აზროვნების ერთიანობა განვითარების ყველა სტადიაზე, სადაც გადმონაშთური დეტალების პრობლემა საერთოდ აზროვნების პრობლემას ემყარება<sup>1</sup>.

ი. მეგრელიძისათვის მნიშვნელოვანია აზრი იმის შესახებ, რომ ფოლკლორში და, კერძოდ, მუსიკალურ ფოლკლორში შემონახულია ისეთი ფორმები, რომლებიც ხშირად არ იძებნება ცოცხალ სასაუბრო (საურთიერთო) მეტყველებაში. ხალხური მუსიკა ამ თვალსაზრისით უფრო კონსერვატიული აღმოჩნდა, ვიდრე ენა. მან მისამღერების სახით შეინარჩუნა ენაში დიდი ხნის წინ გამქრალი ბგერები და სიტყვები.

გურული სიმღერების ენა ადგილ-ადგილ განსხვავდება საერთოდ გურული მეტყველებისაგან. მათში ისეთი ბგერები ისმის, რომლებიც არ იცის სასაუბრო მეტყველებამ.

წარმოდგენილი სიმღერების საფუძველზე უპრიანი იქნებოდა საუბარი გურული მეტყველების თავისებურებებზე ქართულ სალიტერატურო ენასთან მიმართებაში, მაგრამ ამგვარი კვლევის სპეციფიკურობის გათვალისწინებით მეცნიერი თავს იკავებს.

სიმღერის თარგმანები, ი. მეგრელიძის აზრით, სიმღერების ტექსტების გაგებას უწყობს ხელს. იგი დაწვრილებით ჩერდება მისამღერებზე, რადგან, მისი აზრით, მათ სწორ (მართებულ) გააზრებაზე ბევრად არის დამოკიდებული თავად სიმღერების სწორი გაგება და მათი ისტორიის შესწავლა.

ი. მეგრელიძე, აქედან გამომდინარე, თავისი ნაშრომის მთავარ მიზანს ხედავდა მისამღერების დაჯგუფება-განმარტებებში. იგი ითვალისწინებდა, რომ მისი ცალკეული განმარტება და მისამღერების ზოგად მნიშვნელობებზე მითითებები, კონკრეტული გააზრებების სიმწირე, შესაძლოა, საკამათოც ყოფილიყო, მაგრამ ისინი სიახლეს წარმოადგენდა და დაეხმარებოდა მომავალ მკვლევარებს. ამ ამოცანებიდან გამომდინარე, ი. მეგრელიძემ, შეძლებისდაგვარად, ვრცლად იკვლია მისამღერები და ნაშრომს ნოტებიც დაურთო.

ხელნაწერი კრებული ი. მეგრელიძეს გამოსაცემად წარუდგენია 1936 წლის 10 დეკემბერს. კრებულს ახლავს სავარაუდო რედაქტორისადმი ი. მეგრელიძის მიმართვა, რომელშიც იუწყება, რომ ნაშრომი წარდგენილია შავი პირის ფორმატში. გამოთქმულია მზაობა, რომ საბოლოო სტილისტური და სარედაქციო შესწორებები და ცვლილებები გადატანილი იქნება ხელნაწერის საბოლოო ვარიანტში; ცხადია, დასაბეჭდად წარდგენილი იქნება ეს შავი პირი. ამასთან, დაემატება ნაშრომში მოხსენებულ პირთა საძიებელი. ყველაფერი ეხება სანოტო ტექსტებსაც (იხ. ხელნაწერი, გვ. 4).

ხელნაწერის მეცნიერული ღირებულების თანამედროვეთა მიერ გააზრების ნათელსაყოფად დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი რედაქტორის, პროფესორ ბაშინჯაგიანის წინასიტყვაობას, რომელიც 1936 წლის 19 დეკემბრით არის დათარიღებული. ი. მეგრელიძის მიერ წინასიტყვაობად გამიზნული ეს რეცენზია ერთგვარად მშრალი და ტრაფარეტულია, აშკარად ატყვია დროის სულისკვეთება და იმის

<sup>1</sup> აქ ი. მეგრელიძე ემყარება ნაშრომს: Е. Гиппиус, Проблема музыкального фольклора. Москва: „Советская музыка“, 1933.

სრული საფუძველი, რომ ამ კრებულის გამოუცემლობის ერთი მიზეზი სწორედ ამ რეცენზიაში იკვეთება. აი, რას წერდა ბაშინჯაგიაძე: „მასალას არ ვიცნობ, ამიტომ არ შეგვიძლია გადაჭრით თქმა, სათანადო სიღრმით შექდება თუ არა ავტორის მიერ. რაც შეეხება ამხ. მეგრელიძის მიერ მოცემულ ანალიზს, საწყის დებულებებთან მიმართებით სწორი გვეჩვენება, ხოლო გაკეთებულ დასკვნებთან მიმართებით – დასაშვებად და უდავო ინტერესის შემცველად, თუმცა ხშირად ვარაუდების ან ფიქრის ფარგლებში“ (იხ. ხელნაწერი, გვ. 5).

ვრცლად არის მოთხრობილი ავქსენტი მეგრელიძის მეჩონგურეთა ანსამბლის ამბები (მის მიერ მომხდარი გადატრიალება: მელოდიას ადრე ერთი, ორი ან სამი მეჩონგურე თუ ასრულებდა, მან კი ანსამბლში 40 მეჩონგურე გააერთიანა).

ა. მეგრელიძის ანსამბლმა 1934 წლის ოლიმპიადაზე დაიმსახურა ორდენი და პირველი კატეგორიის ფულადი ჯილდო.

ამ ხელნაწერ კრებულში ი. მეგრელიძეს შეტანილი აქვს საკუთარი ფოლკლორული მასალები, რომლებიც 1932 წელს გურიაში მოიპოვა. ალბათ, ეს უფრო მუსიკალურ ფოლკლორზე უნდა ითქვას, თორემ საერთოდ ფოლკლორულ მასალას ადრეც ეძიებდა და ინერდა გურიაში. ამას, სხვათა შორის, ცხადყოფს ვ. კოტეტიშვილისადმი 1931 წ. 18/XII მიწერილი ი. მეგრელიძის წერილი, რომელშიც იგი, სხვა საკითხებთან ერთად, შენიშნავს: „სიამოვნებით ვიგონებ თქვენს ზალაში ჩემს ჯდომას და მუშაობას, რომელსაც 1930 წ. ზამთარს ვანარმოებდი“. თავად სამუშაოს შესახებ კი ამბობდა: „ჩემს აქაურ მასალებს (თქვენთან ნამყოფ დიდ რვეულებს) ნ. მარი ეცნობა: ვესაუბრები ხშირად თქვენი მაქაური მუშაობის შესახებ და დიდათ სიამოვნებს“... „თქვენთან არსებული ჩემი შეგროვილი მასალები, იმედი მაქვს არ დაიფანტება, დაცული იქნება და გამოცემის დროს გაცნობებთ ყოველივეს“ (კოტეტიშვილი 2016: 544).

ი. მეგრელიძის მიერ მოპოვებული და ნ. მარისთვის წარდგენილი მასალა („დიდი რვეულები“) პეტერბურგის რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტში არ იძებნება, გარდა გამოსაცემად გამზადებული „გურული სიმღერების“ კრებულისა.

ისე კი ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს იმ ფაქტის გახსენება, რომ ი. მეგრელიძე პეტერბურგში 1931 წლის 17 ნოემბერს ჩავიდა და, როგორც „ენისა და აზროვნების“ (ყოფილი იაფეტური) ინსტიტუტის ასპირანტი, სწორედ პუშკინის სახლში – „ახალი რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტში“ ცხოვრობდა. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ განგების ნებით სწორედ აქ მოხვდა მისი ხელნაწერი, რომელიც მანამდე სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ეთნოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტში ინახებოდა. სავარაუდოდ, პეტერბურგშივე უნდა იყოს დაცული XX საუკუნის 20-30-იან წლებში შეკრებილი ფოლკლორული მასალა, რომელთა მოძიება უპრიანია ნ. მარის სახელთან დაკავშირებულ არქივებში, რადგან ამ პერიოდის საენათმეცნიერო და ფოლკლორული მეცნიერული აზრის საჭეთმპყრობელი სწორედ ნ. მარი იყო არა მარტო პეტერბურგში, არამედ საქართველოშიც. ამას ადასტურებს ი. მეგრელიძის მითითებული წერილიც, ისევე როგორც ვ. კოტეტიშვილის წერილი „ღრმად პატივცემულ აკადემიკოს ნიკო მარს“, რომელიც ფოლკლორის სფეროში მიმდინარე კვლევებისა და გეგმების თავისებურ მოხსენებით ბარათს ჩამოჰკავს (კოტეტიშვილი 2016: 545).

გურული სიმღერები ი. მეგრელიძემ ჩაინერა: დ. კვაჭანტირაძისა და მისი მეგობრებისაგან (ვ. ჩიგოგიძე, გ. გოგიბერიძე, ს. ჟღენტი, 28 ივლისი, 1932); შატუა, არიმა ჯიბლაძეებისა და გალაკტიონ კალანდაძისგან (1932 წლის 1-ლი სექტემბერი); სოფელ ჭაჭეთის მკვიდრთაგან (შალვა, ვალერიან, გერმანე დონაძეების, გრ. ზამბახიძის, გ. დოლიძის, ს. სვანიშვილისაგან; 1932 წლის 3 აგვისტო). ეს მასალები რუსული თარგმანებით ი. მეგრელიძემ გამოაქვეყნა კრებულში “Советский фольклёр”, Вып. I, стр. 180-187.

• **ი. მეგრელიძის ნაშრომის „გურული სიმღერების“ ხელნაწერი (შავი პირი) აღწერილობა:** ხელნაწერი მოიცავს 180 გვერდს. მისი არქიტექტონიკა ითვალისწინებს ნაშრომის გამოცემის მიზნების გადმოცემას, ფოლკლორული ტრადიციის არეალის (გურიის) აღწერა-დახასიათებას, ვრცელ განხილვებს, ერთი მხრივ, გურული სიმღერების თავისებურებების, მეორე მხრივ, გურული მისამღერების სპეციფიკისა; ვრცელ ცნობებს გურული სიმღერების შეკრების, ჩანერისა და მათი შემსრულებლების შესახებ; ამას მოჰყვება 20 გურული სიმღერის ტექსტი, ცნობები თითოეულის შესახებ და თარგმანები რუსულ ენაზე. შესწავლილია შემდეგი სიმღერები და წარმოდგენილია მათი ტექსტები:

1. „ლენინ“: სიმღერის ის ვარიანტი, რომელიც გამოსცა გრ. ჩხიკვაძემ კრებულში „საბჭოთა ფოლკლორი“ (რუსულ ენაზე), № 2-3, გვ. 95-96 და რომელიც ჩანერილი იყო ქ. ოზურგეთში, სოფ. კახურსა და სოფ. ზვანში;

2. „მე რუსთველი“;

3. „ალი-ფაშა“, ი. მეგრელიძის ჩანერილი;

4. „ხასანბეგურა“, ი. მეგრელიძის მიერ 1935 წლის 13 აგვისტოს მოსკოვში უ. შევარდნაძისაგან ჩანერილი ვარიანტი; ამასთან შეჯერებულია სხვა ვარიანტებთან;

5. „ვახტანგური“. მისი მელოდია ი. მეგრელიძის მტკიცებით განსხვავდება გურიაში იმჟამად გავრცელებული „ვახტანგურის“ მელოდიისაგან (უფრო ჩქარი და სხვაგვარი). ამიტომ მას „ძველ ვახტანგურს“ უწოდებს. სიმღერის ტექსტის წყაროდ დასახელებულია გრანფირფიტა (364 nr-735B) ნ. პაჭკორიას გუნდის შესრულებით;

6. „იერიში“ – რომლის ტექსტი ძალიან ჰგავს გურიაში გავრცელებული სიმღერის „მხედრულის“ ტექსტს. ეს სიმღერა გურიაში კარგად არის ცნობილი და ივ. მეგრელიძის მითითებით წიგნური წარმოშობისაა. მის ხელნაწერში წარმოდგენილი სიმღერის ტექსტი კი ს. გუგუნავას პოპულარული პოემის „თამარიანის“ ტექსტის ფრაგმენტის გახალხურებული ვერსიაა.

7. „მგზავრული“ ძალიან გავრცელებული სიმღერის ტექსტი. ეს „გრძელი მგზავრულის“ ტექსტია. გურიაში ცნობილი „მოკლე მგზავრულისაგან“ განსხვავებულია, რომელიც სოფლებში შემოქმედდა და აკეთში იყო ჩანერილი და თავის დროზე ზ.ფალიაშვილის მიერ იყო გამოქვეყნებული. ერთი ვარიანტი „მოკლე მხედრულისა“ ვ. კოტეტიშვილის „ხალხურ პოეზიაშიც“ (1934 წ, გვ. 176-177) არის შეტანილი. ტექსტი საკუთრივი გაგებით ამ სიმღერას არა აქვს. იმღერება მხოლოდ მისამღერები.

№ 6 და №7 სიმღერების ტექსტები ერთმანეთის მსგავსია, ოღონდ №7-ისა ძალიან სუსტად ისმის.

8. „მივალ გურიაში“: ეს სიმღერა იმდენად გავრცელებულია, რომ იმღერება აჭარაში, იმერეთსა და სამეგრელოში, თვით თბილისშიც. ი. მეგრელიძის ხელნაწერში

შეტანილია ამ სიმღერის სენაკური ვარიანტი, ასევე ქალ-ვაჟიანის ტიპის ი. მეგრელიდის მიერ მოპოვებული ვარიანტის ტექსტი.

9. „მაყრული“: ი. მეგრელიდის მიერ წარმოდგენილი ტექსტი ძალიან ახლოსაა მეგრული „კუჩხა-ბედინერასთან“ („მეგრულ მაყრულთან“), თუმცა ი. მეგრელიდის მიერ ყურადღება იმ გარემოებაზეა გამახვილებული, რომ ამ სიმღერის ტექსტი შერეულია: პირველი ხმა ერთ ტექსტს მღერის, მეორე ხმა სხვას ასრულებს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ი. მეგრელიდის მიერ თითოეულ სიმღერაზე დართული კომენტარები, ეტიმოლოგიური ექსკურსები, აღწერა-დახასიათებები იმის გათვალისწინების შესაძლებლობასაც იძლევა, რა იყო ჩანერილი თავის დროზე ფონოგრაფით ცვილის დოლურებზე და რამ მოაღწია ჩვენამდე.

10. შავი შაში: გურულების ყველაზე საყვარელი სიმღერა. იგი ცნობილია „მონადირის სიმღერის“ სახელწოდებითაც. ი. მეგრელიძე მიმოიხილავს ამ სიმღერის ვარიანტებს, საკუთარს ადარებს, მაგალითად, ფ. ქორიძის მიერ 1900 წელს თბილისში გამოცემულ კახურ სიმღერას „შაში, კაკაბი“ და სხვ.

11. „ძველი აბადელი“. გურიაში განსაკუთრებული სიმღერა, თავისი სახესხვაობებით: „ძველი“, „ახალი“, „გრძელი“, „მოკლე“. ხშირად სიმღერას საერთოდ არა აქვს ტექსტი. ი. მეგრელიდის ხედვით ესაა „მგზავრული“. „აბადელის“ რაჭასა და იმერეთშიც ასრულებენ, თუმცა გურულებისაგან განსხვავებით.

12. „ვადილა“ – საცეკვაო სიმღერა. სოფ. აკეთში ჩანერილი და ზ. ფალიაშვილის მიერ გამოცემულ ვარიანტს ჰქვია „ვადილა საცეკვაო“, თუმცა მას უფრო კახური უნდა ერქვას და არა გურული, რადგან ტექსტის ენა არაა გურული კილოსი. „ვადილა“ მთელ საქართველოში გავრცელებული მისამღერია.

13. „ჩოხატაურა“. სიმღერის სახელწოდება უფრო სადაურობაზე (წარმომავლობაზე) მიუთითებს. მისი მელოდია მთელ გურიაშია ცნობილი, რაც იმას ცხადყოფს, რომ გავრცელებული მელოდია დაედო ახალ, კონკრეტულ ტექსტს საფუძვლად. სიმღერის ტექსტი კი საკმაოდ ვრცელია, მოიცავს ოთხ სტროფს.

14. „ლატარია“ – ეს სიმღერა „სამაგიდო ლატარიას“ სახელწოდებითაც იყო ცნობილი. ი. მეგრელიდის ცნობით, იგი შექმნა სამოელ ჩავლეიშვილმა და ასახავს გურიაში გავრცელებულ აზრს ლატარიაში მოგებულ ნივთებისადმი დამოკიდებულების შესახებ (რაიმე განსაკუთრებულ ფასეულობას რომ არ წარმოადგენს). სიმღერის ტექსტი კი უფრო სატრფიალო ლირიკის ნიმუშია.

15. „ხელხვავი“ – ი. მეგრელიდის ხელნაწერ კრებულში წარმოდგენილია ამ პოპულარული ხალხური სიმღერის ოთხი ვარიანტი. ი. მეგრელიდის ცნობით, სიმღერა ნაყო-ფიერების ღვთაებისადმი აღვლენილი ვედრებაა ბარაქიანი მოსავლის მოვლინებისათვის და წარმართობის დროის გადმონაშთია.

ეს სიმღერები ი. მეგრელიძეს გურიაში (ჭაჭუთი) და-ძმა ერმილე და თამარა კალანდაძეებისაგან, ძმები იაკობ და პავლე გოგიბერიძეებისაგან, სანდრო თავართქილაძისაგან ჩაუწერია 1932 წელს.

16. „მრავალმუამიერ“ – სუფრული სიმღერა, საკმაოდ გავრცელებული მთელ საქართველოში. ი. მეგრელიძე ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ საქართველოში უფრო გავრცელებულია საეკლესიო და კახური მრავალმუამიერები, გურული „მრავალმუამიერი“ კი მოკლე სიმღერაა.

17. „ჩვენ მშვიდობა“ – სუფრული სიმღერა; სასულიერო სიმღერის ნაირსახეობა, მოკლე ტექსტით.

18. „მადლობელი“ – სუფრული სიმღერა, სრულდება „მრავალჟამიერის“ შემდეგ, როგორც შესმული სადღეგრძელოს სამადლობელი.

19. „ალილო“ – აღწერილია საახალწლო ალილოს წეს-ჩვევა, გამოთქმულია სიმღერის წარმართული წარმომავლობის ვარაუდი. საინტერესო ცოებია „ცისკრის ალილოს“ შესახებ.

20. „აგიდელა“ – ერთხმიანი სიმღერა, რთველის დროს სრულდება. ი. მეგრელიძე ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ სიმღერას ჩაურთავენ სხვადასხვა ტექსტებს, მათ შორის პორნოგრაფიულს. მისი ცნობით, სოფლებში მენიეთი, ჭაჭიეთი, ბასილეთი, ნანილობრივ ასკანაში სიმღერის შესრულების დროს მის თვალწინ ახდენდნენ იმპროვიზირებას – სიმღერის ტექსტში ჩაურთავდნენ საუკეთესო ვენახის პატრონი გლეხის სახელს.

ი. მეგრელიძევილის ნაშრომის ხელნაწერის 136-145 გვერდებზე ცალკეა წარმოდგენილი ზემოთ მითითებული ხალხური სიმღერების ტექსტები, რაც მოცემულ შემთხვევაში, სიტყვიერი ფოლკლორის თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ფასეულობას წარმოადგენს.

146-160 გვერდებზე იგივე ტექსტები რუსულენოვანი სიტყვასიტყვითი შესატყვისობების განმეორებით არის შეტანილი.

პრაქტიკული სარგებლობის ხელშეწყობის მიზნით ნაშრომს დართული აქვს „შემოკლებების ნუსხა“, რაც უმთავრესად ეხება გამოყენებული წყაროებისა და სამეცნიერო ლიტერატურის ჩამონათვალს.

რუსეთის არქივებში უხვად არის დაცული ქართული ფოლკლორული ნიმუშები, რომელთა მოძიება და შესწავლა მომავლის საქმეა.

**Rusudan Cholokashvili, Temur Jagodnishvili**  
(Georgia, Tbilisi)

## Georgian Oral Tradition Samples from St. Petersburg

### Summary

**Key words:** Georgian folk songs, Pushkin's House, Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, I. Megreldze, Gr.Chkhikvadze.

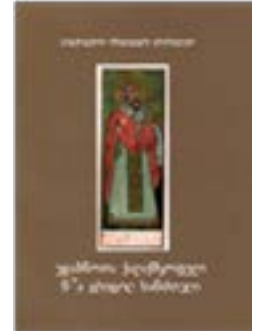
In 2018 Folklore Department of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature has found and purchased Georgian folklore samples in the archive department of the Petersburg Institute of Russian Literature (Pushkin's House). These are the texts of folk songs recorded by I. Megreldze and Gr.Chkhikvadze in the 30s of the 20th century. This material is kept in the folklore archive of the Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature. The paper provides a complete list of Georgian folkloric texts obtained in Pushkin's House, with an overview and relevant information.

---

## ახალი წიგნები

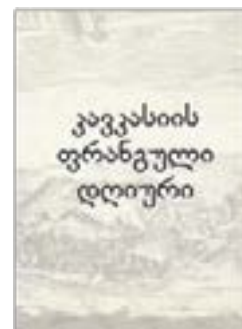
---

**უდაბნოთა ქალაქმყოფელი**  
**წმ. გრიგოლ ხანძთელი**  
**რედაქტორი: დარეჯან მენაბდე**  
**თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018**



შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის „გზამკვლევის“ მეხუთე წიგნი – „უდაბნოთა ქალაქმყოფელი. წმ. გრიგოლ ხანძთელი“ – შეიცავს რამდენიმე რუბრიკას, რომლებშიც შესულია ამონარიდები XX საუკუნის ქართული სამეცნიერო ლიტერატურიდან (ივ. ჯავახიშვილი, კ. კეკელიძე, პ. ინგოროყვა, ე. თაყაიშვილი, ლ. მენაბდე, რ. ბარამიძე, რ. სირაძე, გ. ფარულავა, ვ. ჯობავა) და თანამედროვე კვლევები (ი. ნაცვლიშვილი, ე. ჩიკვაძე, ნ. მრევლიშვილი, გ. კუჭუხიძე, ლ. გრიგოლაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი, ს. მეტრეველი, ა. ლეთოდიანი, ქ. ჯერვალიძე, ე. დულაშვილი, დ. მენაბდე, მ. ელბაქიძე). რუბრიკაში „მერიდიანი“ დაბეჭდილია ორი თავი „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ინგლისური თარგმანიდან (მთარგმნელი – თ. ჰალვორსონი), ხოლო რუბრიკით „ტექსტი“ დაბეჭდილია ფრაგმენტები „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ 1911 წლის გამოცემის წინასიტყვაობიდან (მთარგმნელი – გ. კუჭუხიძე) და ნიკო მარის „შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურიდან“ (მთარგმნელი – რ. დიასამიძე). კრებულს ერთვის თხზულების ძირითადი გამოცემებისა და სამეცნიერო ლიტერატურის ბიბლიოგრაფია ქართულ და უცხოურ ენებზე (შეადგინა დ. მენაბდე).

**კავკასიის ფრანგული დღიური**  
**რედაქტორი: ირმა რატიანი**  
**თბილისი: გამომცემლობა „მნიგნობარი“, 2018**



კრებულში შესულია მე-19 საუკუნის ფრანგი მხატვრების – ჟან პიერ მუანესა და ა.ფ.ბლანშარის მოგონებები საქართველოში მოგზაურობის შესახებ, რომლებიც ქართულ ენაზე პირველად ითარგმნა ნიგნის ავტორების მიერ (რუსუდან თურნავა, ნინო გაგოშაშვილი, თათია ობოლაძე). თარგმანებს თან ახლავს ვრცელი გამოკვლევა (ირმა რატიანი, რუსუდან თურნავა, გაგა ლომიძე, ალექსანდრ სტროევი, ნინო გაგოშაშვილი), რომელშიც გაანალიზებულია ფრანგი მოგზაურთა მოგონებების მნიშვნელობა ქართულ-ფრანგული კულტურული ურთიერთობების ჭრილში, ასევე კომენტარი და საძიებელი (შემდგ. მირანდა ტყეშელაშვილი).

კრებულის მეორე ნაწილში თავმოყრილია მე-19 საუკუნის ქართველი მაღალი წრის წარმომადგენელთა ფრანგულენოვანი პირადი წერილები, რომლებიც გიორგი ლეონიდის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმშია დაცული. აღნიშნული წერილები პირველად გაიშიფრა და ითარგმნა პროექტის ფარგლებში.

კრებული მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის – „ფრანგები საქართველოში და ფრანგული ლიტერატურის რეფლექსია მე-17-მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართულ კულტურულ სივრცეში“ – ფარგლებში.

**ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში**  
**ნაწილი I. ისტორია, თეორია.**  
**ნაწილი II. ქრესტომათია**  
**რედაქტორი: ირმა რატიანი**  
**თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2018**



ნიგნები მკითხველს გაცნობს ქართულ პოეზიაში უცხოური მყარი სალექსო ფორმების (იამბიკოს, მუხამბაზის, სონეტის, როზაის, ტრიოლეტის, ტანკას, ჰაიკუს და ა.შ.) ისტორიასა და თეორიას, „გამყარებულს“ ქრესტომათიული მასალით. ნაშრომის I ნაწილს ერთვის პირთა საძიებელი, ხოლო მეორე ნიგნი მკითხველს სთავაზობს „მყარი სალექსო ფორმების მცირე ლექსიკონს“.

ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმების ცნობილი მკვლევრების: აპოლონ სილაგაძის, ემზარ კვიციანიშვილის, თამარ ლომიძის, ლევან ბრეგაძის, თამარ ბარბაქაძის, მარია ჯიქიას გამოკვლევები, საგრანტო პროექტის მონაწილე ლექსმცოდნეების: ლანა გრძელიშვილის, გუბაზ ლეთოდიანის, ლალი თიბილაშვილის წერილები დაეხმარება როგორც ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ბაკალავრებს, მაგისტრანტებსა და დოქტორანტებს, ასევე, მთარგმნელებს, ზოგადად, პოეზიის მოყვარულთ.



„ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში (ისტორია. თეორია. ქრესტომათია)“ არის პირველი მეთოდოლოგიური ცდა, რომ ქართული ლექსის ისტორია და თეორია გავიაზროთ მსოფლიო პოეზიის ლიტერატურულ-კულტურული ასპექტების მიხედვით, აღმოსავლური და ინდოევროპული ლექს-წყობის სისტემებთან მიმართებით.

წიგნი მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული საგრანტო პროექტის (№ FR/496/2-110/14) ფარგლებში.

**კონსტანტინე ბრეგაძე**  
**მოდერნი და მოდერნიზმი**  
**რედაქტორი: ირმა რატიანი**  
**თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2018**



წიგნში თავმოყრილია ბოლო წლებში (2014-2017) გამოქვეყნებული ის სამეცნიერო სტატიები, რომლებიც ეძღვნება საკუთრივ ლიტერატურულ მოდერნიზმს და მის მიმართებას მოდერნის ეპოქისადმი. წიგნისათვის სტატიები სპეციალურად გადამუშავდა და შესწორდა. წიგნი განკუთვნილია სტუდენტების, დოქტორანტების, სპეციალისტებისა და აღნიშნული საკითხებით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

**მაია ნინიძე. ქეთევან გიგაშვილი.**  
**ტექსტოლოგია**  
**რედაქტორები: ზურაბ ჭუმბურიძე, დარეჯან თვალთვაძე.**  
**თბილისი: გამომცემლობა „პრინტჯეო“, 2018**



სახელმძღვანელო ასახავს ტექსტოლოგიის განვითარების თანამედროვე მდგომარეობას, სხვადასხვა ტექსტოლოგიურ სკოლებს შორის არსებულ ტერმინოლოგიურ სხვაობებს, კვლევის როგორც ტრადიციულ, ისე უახლეს მეთოდებსა და ტექნოლოგიებს, ფუნდამენტური ტექსტოლოგიური კვლევების გამოყენების ასპექტებსა და დარგის განვითარების პერსპექტივებს. საილუსტრაციოდ მოხმობილია მაგალითები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ტექსტოლოგიური კვლევების

ისტორიიდან და შემდგენელთა პირადი სამეცნიერო გამოცდილებიდან. წიგნი შეიქმნა „ტექსტოლოგიისა და გამოცემათმცოდნეობის“ სადოქტორო პროგრამის სტუდენტებისთვის, მაგრამ შეიძლება გამოყენებულ იქნას სხვა ჰუმანიტარულ მიმართულებებშიც, რომელთა სასწავლო პროგრამაც მოიცავს ტექსტოლოგიის კურსს.

### **საბა მეტრეველი**

**ანა კალანდაძე და პოლიტიკური პოსტმოდერნიზმი**

**რედაქტორი: მაკა ჯოხაძე**

**თბილისი: გამომცემლობა „მნიგნობარი“, 2018**



წიგნში ანა კალანდაძის სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლა შეფასებულია, როგორც დემონტაჟი საბჭოთა ლიტერატურული პრაქტიკის ერთიანი, ყოვლისმომცველი მეთოდის, სტალინური პერიოდის ესთეტიკური კოდექსის – სოციალისტური რეალიზმისა, რომელსაც ავტორი პოლიტიკურ პოსტმოდერნიზმს უწოდებს. გამოვლენილია მხატვრული მენტალიტეტი საბჭოთა კავშირის კულტურული ტრადიციის ამ იდეოლოგიური პარადიგმის კომპონენტისა. ანა კალანდაძის მიერ 1945-1946 წლებში დაწერილი ლექსები შესწავლილია ეპოქის პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ კონტექსტში, ხოლო მისი პირველი წიგნი განხილულია სწორედ ნომენკლატურული კრიტიკისა და ავტორიტარული რეჟიმის რეპრესიული პოლიტიკის დისკურსში. ანა კალანდაძის ამ პერიოდის ლირიკა მიჩნეულია მეოცე საუკუნის ახალი ჰიმნოგრაფიული ეტაპის დასაწყისად.

### **ლევან ბებურიშვილი**

**ეთიკური პრობლემატიკა ვაჟა-ფშაველას**

**შემოქმედებაში**

**რედაქტორი: ლადო მინაშვილი**

**თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2018**



მონოგრაფია მიზნად ისახავს ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ და პუბლიცისტურ მემკვიდრეობაში წამოჭრილი ძირითადი ზნეობრივი პრობლემების ანალიზს, პოეტის ეთიკური და მოქალაქეობრივი მრწამსის დახასიათებას.

ნაშრომში განხილულია შემდეგი საკითხები: სიცოცხლის საზრისისა და ადამიანის დანიშნულების პრობლემა; ტანჯვის ეთიკა; სიკვდილის ეთიკურ-ესთეტიკური გააზრება; ვაჟა-ფშაველას ჰუმანიზმი; სინდისის პრობლემა; ეთიკური დილემის საკითხი ვაჟა-ფშაველას პოემა „სტუმარ-მასპინძელში“, ეთიკური პრობლემატიკა ვაჟა-ფშაველას პუბლიცისტიკაში.

წიგნი გამიზნულია დამხმარე სახელმძღვანელოდ სტუდენტებისათვის, აგრეთვე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისათვის.

**Irma Ratiani**  
**Georgian Literature and the World Literary Process**  
**Editor: Teimuraz Doiashvili**  
**Berlin: Peter Lang, 2018**



წიგნის ინტერესს წრმოადგენს ნაციონალური ლიტერატურების გააზრება მსოფლიო სალიტერატურო პროცესის ფონზე. ის გამსჭვალულია ქართული მწერლობის ღირსებების აქცენტებისა და მსოფლიო კულტურის წინაშე მისი დიდი დამსახურების წარმოჩენის სულისკვეთებით. წიგნის პირველ თავებში ჩამოყალიბებული თეორიული კონცეფცია საფუძვლად ედება ქართული მწერლობის განვითარების სხვადასხვა ეტაპების მიმოხილვას შუასაუკუნეებიდან დღევანდელობამდე. ავტორის ინტერესის არეალში შემოდის ქართული მწერლობის ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი ისეთი თემები, როგორებიცაა: ქართული ნაციონალური მწერლობა და მისი მიმართება მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესთან; ქართული ლიტერატურული კანონი და მისი ჩამოყალიბების ძირითადი კულტურული ვარიანტები; ქართული ლიტერატურული კანონის მიმართება დასავლურ და აღმოსავლურ ლიტერატურულ მოდელებთან; ქართული მწერლობის პერიოდიზაციის საკითხი; აგრეთვე, ქართული მწერლობის ცალკეული ეტაპების ანალიზი თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების ფონზე. წიგნის ავტორს მიმოქცევაში შემოაქვს არა მარტო ტექსტის ანალიზის სხვადასხვა თეორია, არამედ ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქამდე უცნობი ტერმინებიც: „ლიტერატურული ისტორია“, „გვიანი რეალიზმი“, „ლიბერალიზებული დისკურსი“ და სხვ.

წიგნი წარდგენილი იყო ფრანკფურტის წიგნის საერთაშორისო ბაზრობაზე.

**Irma Ratian**  
**Essays on Georgian Literature**  
**Editor: Gaga Lomidze**  
**Polish Scientific Publishers (PWN), 2018**



ნიგნში განხილულია რამდენიმე ქართველი ავტორის შემოქმედება ტექსტის თანამედროვე თეორიების ჩრდილში. მკითხველს საშუალება ეძლევა საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესებისა და ტენდენციების ჩრდილში წაიკითხოს ილია ჭავჭავაძის, ალექსანდრე ყაზბეგის, მიხეილ ჯავახიშვილის, რევაზ ინანიშვილის შემოქმედება. ახალი წაკითხვები ამ ნიგნის უდავო ღირსებაა.

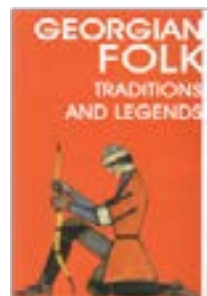
ნიგნი წარდგენილი იყო ფრანკფურტის ნიგნის საერთაშორისო ბაზრობაზე.

**Maka Elbakidze**  
**The Man in the Panther's Skin in the Context of Medieval Literature**  
**Lambert Academic Publishing, 2018**



ნიგნი მიზნად ისახავს რუსთველის ვეფხისტყაოსნის ადგილის განსაზღვრას კაცობრიობის საზოგადოებრივ-ფილოსოფიური და ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების განვითარების პროცესში, რათა სათანადოდ გამოიკვეთოს როგორც საკვლევი ეპოქის (შუა საუკუნეების), ისევე ლიტერატურული გარემოსთვის (საქართველო/ქრისტიანული ევროპა/ისლამური აღმოსავლეთი) ნიშანდობლივი პრინციპები (სოციალურ-პოლიტიკური ფონი, მსოფლმხედველობრივი პრობლემეტიკა, ეთიკური შეხედულებები, ლიტერატურული ეტიკეტი, მხატვრული სტერეოტიპი, შემოქმედებითი მეთოდი) და მათი ტიპოლოგიური მიმართებანი ვეფხისტყაოსანთან. ნაშრომში გამოკვეთილია იმ პრობლემათა წყება, რომელიც გვიანდელი შუასაუკუნეების აზროვნებისთვის არის დამახასიათებელი (მსოფლმხედველობრივი პრობლემები, თხზულების სიუჟეტი და კომპოზიცია, ქრონოტოპი, პერსონაჟთა ხატვის მანერა, რაინდობის იდეალი, პატრონჟიმობის ინსტიტუტი, სიყვარულის თეორია და ა.შ.) და ის ტრადიციული თუ ნოვატორული პრინციპები, რომლებიც რუსთველის შემოქმედებისთვის არის ნიშანდობლივი.

**Georgian Folk Traditions and Legends**  
**Compiled, with Foreword and Notes by E. Virsaladze**  
**Translated by D.G. Hunt**  
**Editor: M. Khukhunaishvili-Tsiklauri**  
**Tbilisi: Artanuji Publishing, 2018**



„ქართული ხალხური გადმოცემების და ლეგენდების“ შემდგენელი, წინასიტყვაობის და განმარტებების ავტორი არის ცნობილი ქართველი ფოლკლორისტი ელენე ვირსალაძე (1911-1977). აღნიშნული კრებული თავისი თემატიკური მრავალფეროვნებით ნათლად წარმოაჩენს უძველეს ქართულ ფოლკლორს, რომელსაც სრულფასოვნად ნაკლებად იცნობენ დასავლეთში.

წიგნში წარმოდგენილია კოსმოგონიური, მითოლოგიური, ეტიმოლოგიური, ისტორიული ხასიათის გადმოცემები, მორალურ-ფილოსოფიური თემატიკის ტექსტები (213 ტექსტი), რომლებსაც თანდართული აქვთ ამომწურავი განმარტებები. მასალა მოპოვებულია ფოლკლორული არქივებიდან, პერიოდული გამოცემებიდან და ე.ვირსალაძის პირადი არქივიდან.

**ბორის გროისი**  
**სტალინიზმის ტოტალური ხელოვნება**  
**მთარგმნელები: ლამარა შავგულიძე, გაგა ლომიძე**  
**რედაქტორი: ნელი ანდრონიკაშვილი**  
**გამომცემლობა: თბილისი: CCU Press, 2018**



ამ მნიშვნელოვანმა წიგნმა გარდატეხა მოახდინა რუსული ავანგარდისა და სტალინისტური კულტურის გაგების საკითხში. ავტორი პროვოკაციულად ამტკიცებს, რომ რეალურად, ავანგარდული პროექტი, რომლის ავტორები იყვნენ მაიაკოვსკი და ფუტურისტები, ცხოვრებაში სტალინმა განახორციელა. ფუტურისტებსა და საბჭოთა ხელისუფლებასაც ერთი, იდეალისტური ახალი საზოგადოების აშენება სურდა; ორივე ცდილობდა, სისრულეში მოეყვანა ეს სტრატეგია, მაგრამ, როგორც აღმოჩნდა, ისინი ორივე ერთსა და იმავე ტერიტორიაზე მოქმედებდნენ და ამიტომაც ძლიერმა – ხელისუფლებამ – გაანადგურა სახელოვნებო ავანგარდი და ტრიუმფატორის როლი თვითონ მოირგო. სტალინმა მთელი ქვეყანა და მისი მოქალაქეები მხატვრულ მასალად მიიჩნია, რომლის გადადნობა შესაძლებელია. გროისი წიგნის ბოლო თავებში პოსტსტალინუ-

რი, ე.წ. პერესტროიკის ხანის საბჭოთა კულტურის მნიშვნელოვან ანალიზსაც გვთავაზობს.

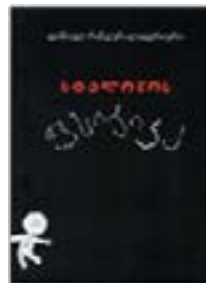
**დანიელ რანკურ-ლაფერიერი**

**სტალინის ფსიქიკა**

**მთარგმნელები: ლამარა შავგულიძე, გაგა ლომიძე**

**რედაქტორი: ნელი ანდრონიკაშვილი**

**თბილისი: CCU Press, 2018**

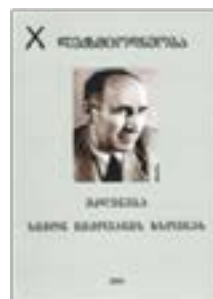


კაცობრიობის ისტორიაში დესპოტები ყოველთვის მკვლევრების დიდ ყურადღებას იპყრობდნენ. ამ მხრივ განსაკუთრებით ინტერესდებოდნენ ფსიქოანალიტიკოსები, რომლებიც ფაქტების მიღმა იყურებოდნენ. დანიელ რანკურ-ლაფერიერის ნაშრომი სწორედ ამის ნიმუშია და ის საბჭოთა ტირანის ცხოვრების ანალიზს გვთავაზობს. წიგნი სტალინის ქმედებების და იმ არაცნობიერი მოტივაციების გაანალიზების შესანიშნავი მცდელობაა, რომლებიც გავლენას ახდენდა სტალინის ხასიათსა და მისი გზით მთელ ნაციაზე. რანკურ-ლაფერიერი დამაჯერებელ თეორიას გვთავაზობს სტალინის პიროვნების ფორმირების შესახებ და მიმოიხილავს მის ფსიქოტიკს ბავშვობისდროინდელი გამოცდილებებიდან, მოზარდობის ჩათვლით, როდესაც ის მსოფლიოს ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან დიქტატორად იქცა. წიგნში ფსიქოანალიზის ქრილში განხილულია სტალინის ფსიქიკა და მისი თითოეული ქმედების ანალიზი სწორედ ამ თვალსაზრისითაა წარმოდგენილი.

**ლექსმცოდნეობა – X**

**რედაქტორი: თამარ ბარბაქაძე**

**თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2018**



ყოველიური კრებული „ლექსმცოდნეობა – X“ ეთმობა ლექსმცოდნეობის მეათე სამეცნიერო სესიის მასალას, რომლებიც სიმონ ჩიქოვანის ხსოვნას ეძღვნება. ცნობილი ქართველი პოეტის ბიოგრაფიასა და შემოქმედებით ასპექტებს ახლებურად განიხილავს გაგა ლომიძე, რომლის ნაშრომს წინ უძღვის სიმონ ჩიქოვანისადმი მიძღვნილი რამდენიმე ლექსი (პ. იაშვილის, ვ. გაფრინდაშვილის, მ. ლებანიძის, შ. ნიშნიანიძის, ა. სულაკაურის, დ. წერეთლის, შ. კვანტალიანის) და მოგონება (ვ. კოტეტიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ასათიანი და სხვ.).

პოეტის ლექსწყობის საკითხებს, ცნობილ მკვლევართან ერთად, განიხილავენ დოქტორანტები და მაგისტრანტები (ს. ლომოური, ნ. ბალავაძე, ნ. მალუტაშვილი, ც. კომახიძე).

კრებულში გამოქვეყნებულია ზ. სარიასა და ლექსმცოდნეობის სამეცნიერო სესიის მონაწილეთა სამგლოვიარო წერილები, რომლებშიც აღნიშნულია აკადემიკოსის, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის, პროფესორის, ცნობილი ლექსმცოდნისა და არაბისტიკის, აპოლონ სილაგაძის, დამსახურება ეროვნული ფილოლოგიის წინაშე.

### სჯანი

**ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში № 19 რედაქტორი – ირმა რატიანი**  
**თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018**

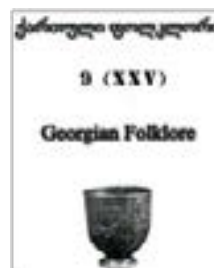


ჟურნალ „სჯანის“ მე-19 ნომერი ტრადიციულად ეთმობა თანამედროვე სამეცნიერო კვლევებს ლიტერატურის თეორიისა და კომპარატივისტიკის მიმართულებით. მასში წარმოდგენილი არიან ავტორები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან (ბელგია, მაკედონია, იაპონია, არაბთა გაერთიანებული საამიროები, აზერბაიჯანი, რუსეთის ფედერაცია), რაც ღია კულტურული დიალოგის წარმოების საუკეთესო საშუალებაა.

ჟურნალში მასალა დალაგებულია შემდეგი რუბრიკების მიხედვით: ლიტერატურის თეორიის პრობლემები, ლექსმცოდნეობა, ფილოლოგიური ძიებანი, ინტერპრეტაცია, კრიტიკული დისკურსი, კულტურის პარადიგმები, ფოლკლორისტიკა – თანამედროვე კვლევები. რუბრიკაში **ლიტერატურისმცოდნეობის ქრესტომათია** იბეჭდება ნიკოლაი კონრადის წერილი „თანამედროვე შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემები“. რუბრიკა **გამოხმაურება, რეცენზია** ეთმობა კონსტანტინე ბრეგაძის წიგნს „*მოდერნი და მოდერნიზმი*“ (რეცენზენტი ბელა წიფურია) და კრებულს „*ვეროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში*“ (რეცენზენტი ნათია სიხარულიძე).

### ქართული ფოლკლორი 9(XXV)

**ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში № 19 რედაქტორი: ირმა რატიანი**  
**თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018**





კრებულში განხილულია ამირანიანის სახე ახლად მოძიებული მასალების მიხედვით (ო. ონიანი); ასევე ამირანიასა და ბრიტანული ეპოსის გმირის ბეოვულფის ტიპოლოგიური ანალიზი (ნ. საბანაძე); ერთი პოპულარული მეტაფორის ორი ასპექტისთვის (ნ. რატიანი); მგელთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენები (ე. ჩხეიძე); საკრალური სიმბოლოები და ქართული კულტურის ელემენტები ნართების ეპოსის ინგუშურ და ჩეჩნურ ვერსიებში (ხ. მამისიმედიშვილი); ბედისწერა და განგება ქართულ ფოლკლორში (ნ. ბალანჩივაძე); სიბრძნე – იმქვეყნიური ჯილდო ნოველისტური ზღაპრის გმირისა (რუსუდან ჩოლოყაშვილი); მხატვრული სახეები სამონადირეო პოეზიაში (ოთარ ონიანი); აკვნის სიმღერის ახალი ვერსიები (თ. ბიგანიშვილი); ფოლკლორში ასახული სიკვდილის გამომხმობა (ქეთევან ელაშვილი); ხალხურ მოტივებზე შექმნილი ალექსანდრე ყაზბეგის ლექსები (ელისაბედ ზარდიაშვილი); ნადირობის ქალღმერთის სახე გრიგოლ რობაქიძის რომანში „ქალღმერთის ძახილი“ (ლილი მეტრეველი); საარქივო მონაცემების შესწავლის საკითხები (მ. ხუხუნიანიშვილი-ნიკლაური, მ. ტურაშვილი).

**„რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა“  
(გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის რეცეფცია ქართულ  
ლიტერატურათმცოდნეობაში; 1910-2010)  
ქრესტომათია სამ წიგნად. წიგნი I  
რედაქტორი: თეიმურაზ დოიაშვილი  
თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018**



წიგნი წარმოადგენს გალაკტიონოლოგიის დოკუმენტირებულ ისტორიას.

ქრესტომათიის შემდგენლებმა (თეიმურაზ დოიაშვილი, ნათია სიხარულიძე, ლევან ბებურიშვილი) სცადეს გალაკტიონის შესახებ არსებული დიდძალი მასალიდან სრულად ყოფილიყო წარმოდგენილი წერილები, ესეები, რეცენზიები და გამოხმაურებათა ფრაგმენტებიც კი, თანაც, მათი ლიტერატურულ-ისტორიული მნიშვნელობის გათვალისწინებით. ეს განსაკუთრებით ითქმის XX საუკუნის 10-20-იანი წლების კრიტიკულ პროდუქციაზე, რომელიც დღეს უკვე ძნელად ხელმისაწვდომია.

ქრესტომათია მნიშვნელოვან დახმარებას გაუწევს გალაკტიონის შემოქმედების მკვლევართ, ლიტერატურათმცოდნეებს, ახალგაზრდა მეცნიერებსა და სტუდენტებს, აგრეთვე, ქართული სალიტერატურო კრიტიკის ისტორიით დაინტერესებულ მკითხველს.



## შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო პუბლიკაციების სტილი

- ლიტერატურის ინსტიტუტის პერიოდულ გამოცემებში იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს.  
ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალად (ელექტრონული ვერსიით: ელ-ფოსტით ან CD დისკზე) და თან ახლდეს:
  - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
  - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენაზე (1 ნაბეჭდი გვერდი), საკვანძო სიტყვებითურთ (3-5 სიტყვა).
- დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში.
- ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.
- ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს A 4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
  - ნაშრომის სათაური (ინერება შუაში);
  - ნაშრომის ტექსტი;
  - დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა);
  - ანოტაცია;
  - ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
  - ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი – 1;
- ჟურნალში მიღებულია ევროპული სტანდარტების შესაბამისად შემუშავებული ციტირებისა და მითითების წესი **„ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი“** (ლისტ). მისი მოთხოვნებია:
  - მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ – ორწერტილი და გვერდი.  
მაგალითად: (აბაშიძე 1970:25). **(იხ. დანართში წარმოდგენილი ნიმუში).**
  - სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
  - მე-6 პუნქტის მოთხოვნა არ ეხება რუბრიკებს „გამომხაურება, რეცენზია“ და „ახალი ნიგნები“, სადაც შრიფტის ზომებია:
    - ❖ ძირითადი ტექსტი – Lit.Nusx 10,
    - ❖ განმარტება-შენიშვნები (სქოლიოში ჩატანით) – Lit.Nusx 9.
- დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით **(დანვრილებით იხ. დანართის ცხრილი).**
- სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
  - სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
- ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
- შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტს.
- შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
- ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაბადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

**ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში**

**ნიმუში:**

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმია შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიათა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონანილებენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმის როლი მეტაფორაში“ (ჟენეტი 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

**ცხრილი**

მონაცემის ტიპი	<p style="text-align: center;"><b>დამონემაზული ლიტერატურის ნუსხის (დამონემაზანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form</b></p>
<p style="text-align: center;">ნიგნი, ერთი ავტორი</p> <p style="text-align: center;">Book, one authors</p>	<p><b>აბაშიძე 1970:</b> აბაშიძე კ. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970.</p> <p><b>ვაისი 1962:</b> Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i>. Seattle: University of Washington Press, 1962.</p>
<p style="text-align: center;">ნიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი</p> <p style="text-align: center;">Book, two authors</p>	<p><b>კეკელიძე ... 1975:</b> კეკელიძე კ., ბარამიძე ა. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975.</p> <p><b>ნათაძე ... 1994:</b> ნათაძე კ., პეტრიაშვილი ვ., ნაკაშიძე ბ. <i>ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან</i>. ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994.</p> <p><b>ჰიუტონი ... 1959:</b> Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i>. Cambridge: Harvard University Press, 1959.</p>

<p>ყოველთვიური ჟურნალის ან სხვა ტიპის პერიოდული გამოცემის სტატია</p> <p>Article in a journal or magazine published monthly</p>	<p><b>ალექსიძე 1992:</b> ალექსიძე ზ. „ქართველ ებრაელთა“ საღმრთო მისია საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის თვალთახედვით. ჟ. ივერია. ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი, 1, 1992.</p> <p><b>სომერი 1988:</b> Sommer, Robert. <i>The Personality of Vegetables: Botanical Metaphors for Human Characteristics</i>. Journal of Personality 56, no. 4 (December) 1988.</p>
<p>წიგნი, ავტორის გარეშე</p> <p>Book, no author given</p>	<p><b>საბიბლიოთეკო ... 1989:</b> საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მართვა. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989.</p> <p><b>ცხოვრების ... 1976:</b> <i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i>. New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
<p>დანესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Institution, association, or the like, as «author»</p>	<p><b>ამერიკის ... 1995:</b> ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია. ორგანიზაციის სახელმძღვანელო ცნობარი და 1995/1996 წლის წევრთა ცნობარი. ჩიკაგო: ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია, 1995.</p> <p><b>ამერიკის ... 1995:</b> American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i>. Chicago: American Library Association, 1995.</p>
<p>რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Editor or compiler as «author»</p>	<p><b>დუდუჩავა 1975:</b> დუდუჩავა მ. (რედაქტორი). <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i>. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975.</p> <p><b>ჰენდერსონი 1950:</b> Henderson, J.N.D. (editor). <i>The World's Religions</i>. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document: From Internet</p>	<p><b>მიტჩელი 1995:</b> მიტჩელი, უილიამ ჯ. <i>ბიტების ქალაქი: სივრცე, ადგილი და საინფორმაციო ნაკადი</i> [ონ-ლაინ წიგნი] (კემბრიჯი: გამომც.: MIT Press, 1995, განთავსებულია 29 სექტემბრიდან, 1995); მის.: <a href="http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html">http://www-mitpress.mit. edu:80/ City_of_Bits/Pulling_Glass/ index.html</a>; Internet.</p> <p><b>მიტჩელი 1995:</b> Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i> [book on– line]. Cambridge, MA: MIT Press, 1995, accessed 29 September 1995; available from <a href="http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html">http://www- mitpress. mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/ index.html</a>; Internet.</p>

<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p><b>ვებსტერი 1961:</b> <i>ვებსტერის ახალი საუნივერსიტეტო ლექსიკონი.</i> სპრინგფილდი: MA: G. &amp; C. Merriam, 1961.</p> <p><b>ვებსტერი 1961:</b> <i>Webster's New Collegiate Dictionary.</i> Springfield: MA: G. &amp; C. Merriam, 1961.</p>
<p>ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი</p> <p>Interview (unpublished) by writer of paper</p>	<p><b>მორგანისი 1996:</b> მორგანისი, ნენსი დ. <i>ინტერვიუ ავტორთან</i>, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანანერი</p> <p><b>მორგანისი 1996:</b> Morganis, Nancy D. <i>Interview by author</i>, 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>
<p>საგაზეთო სტატია</p> <p>Newspaper article</p>	<p><b>ნიუ იორკ ტაიმსი 1990:</b> „მარიოტის კორპორაციის პროფილი“, გაზ. <i>ნიუ იორკ ტაიმსი</i>, 21 იანვარი 1990, ჩან. III, გვ. 5.</p> <p><b>ნიუ იორკ ტაიმსი 1990:</b> «Profile of Marriott Corp.» <i>New York Times</i>, 21 January 1990, sec. III, p. 5.</p>
<p>ყოველკვირეული ჟურნალის სტატია</p> <p>Article in a magazine published weekly (or of general interest)</p>	<p><b>ნაითი 1990:</b> ნაითი რ. <i>პოლონეთის შინაომები</i>. ჟ. აშშ-ის სიახლენი და მსოფლიოს ცნობები, 10-17 სექტემბერი, 1990.</p> <p><b>ნაითი 1990:</b> Knight R. <i>Poland's Feud in the Family</i>. U.S. News and World Report, 10-17 September, 1990.</p>
<p>თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები)</p> <p>Thesis or dissertation</p>	<p><b>ფილიპსი 1962:</b> ფილიპსი, ო. <i>ოვიდიუსის ზეგავლენა ლუციანის ზეპურ საზოგადოებაზე</i>. სადოქტორო დისერტაცია, ჩიკაგოს უნივერსიტეტი, 1962.</p> <p><b>ფილიპსი 1962:</b> Phillips, O. <i>The Influence of Ovid on Lucan's Bellum Civile</i>. Ph.D. diss., University of Chicago, 1962.</p>

\*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).