

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტი  
**Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature**

II საერთაშორისო სიმპოზიუმი  
ლიტერატურათმცოდნეობის  
თანამედროვე პრობლემები

ნაწილი I

2<sup>nd</sup> International Symposium  
Contemporary Issues of  
Literary Criticism

Volume I

მასალები Proceedings

•  
თბილისი 2009 Tbilisi



ექვნება სულხან-საბა ორბელიანის დაბადებიდან 350-ე წლისთავს  
Dedicated to the 350<sup>th</sup> Anniversary of Sul Khan-Saba Orbeliani

II საერთაშორისო სიმპოზიუმი  
**ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები**  
მასალები

2<sup>nd</sup> International Symposium  
**Contemporary Issues of Literary Criticism**  
**Proceedings**

რედაქტორი  
ირმა რატიანი

Editor  
**Irma Ratiani**

სარედაქციო კოლეგია  
მაკა ელბაქიძე  
ირინე მოდებაძე  
მარიამ ნებერიძე  
მირანდა ტყეშელაშვილი

Editorial Board  
**Maka Elbakidze**  
**Irine Modebadze**  
**Mariam Nebieridze**  
**Miranda Tkeshelashvili**

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2009  
© Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2009

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

### ნინო აბაკელია

*საქართველო, თბილისი*

„ექსტაზური მოგზაურობის“ მოტივი  
ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში ..... 9

### С.М. АБДУЛЛА-ЗАДЕ

*Азербайджан, Баку*

Литературный подход к межкультурной коммуникации  
(на основе романа Курбана Саида «Али и Нино») ..... 18

### И.Е. АДЕИШВИЛИ

*Грузия, Тбилиси*

Психологический портрет В. Маяковского  
в контексте эпохи ..... 26

### EKA AVALIANI

*Georgia, Tbilisi*

„Mother Birth Goddesses“,  
Female’s Supernatural Reproduction Function  
and Ancient Birth Symbols ..... 44

### Ю.А. АЗАРОВ

*Россия, Москва*

Иван Шмелев в литературной критике зарубежья ..... 55

### თამარ ბარბაქაძე

*საქართველო, თბილისი*

ქართული კომბინატორული ლიტერატურა –  
ტრადიციისა და პოსტმოდერნიზმის ფონზე ..... 63

### დალილა ბედიანიძე

*საქართველო, თბილისი*

ქართველ ოთხმოციანელთა ვერლიბრი ..... 73

### ნაირა ბეკიევი

*საქართველო, თბილისი*

ცხენშენირვის რიტუალი და  
გმირის სულეთში მოგზაურობის სიმბოლიკა  
ქართულ და ოსურ მითოსში ..... 82

**Л.А. БОРИС**

*Россия, Москва*

**Исторически обусловленные семантические девиации  
в межкультурной коммуникации**

**русского и украинского народов ..... 91**

**შოთა ბოსტანაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**გზა და ლაბირინთი ..... 98**

**ლევან ბრეგვაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ქვეტექსტის ფუნქციისა და ფუნქციონირებისათვის ..... 111**

**О.А. БУРУКИНА**

*Россия, Москва*

**Коннотативные переводческие приемы как средство решения  
культурно обусловленных проблем ..... 119**

**ნუგეზა გაბნიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ნიცშეს რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში ..... 132**

**დარეჯან ბარდავაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ქართველი ქალის სახე გოეთეს „აღმოსავლურ-დასავლური  
დივანის“ კომენტარებში და პიეტრო დელა ვალეს საოცარი  
სიყვარულის ისტორია ირანში ..... 143**

**გიორგი ბაჩჩილაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**გალაკტიონის „როცა აქტეონი, ძე არისტეას“**

**სტ/ცენოგრაფია „მამისმკვლელის“ (მამულის მკვლელის)**

**ისტორიულ კონტექსტში ..... 150**

**ელენე გოგიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ზღაპრების დათარიღების პრობლემა**

**თანამედროვე ფოლკლორისტიკაში ..... 167**

**ნანა გონჯილაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

„გზავრის წერილები“ კომპოზიციისათვის ..... 181

**თეიმურაზ დოიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

გალაკტიონ ტაბიძის „ისტორიული“ ბალადა და მისი ინტერტექსტუალური არეალი ..... 196

**ქეთევან ელაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

სრულქმნილების მხატვრული ტრანსფორმაცია ..... 217

**მაკა ელბაქიძე**

*საქართველო, თბილისი*

შუასაუკუნეების რომანის ერთი კონვენციის გამო (სტუმარმასპინძლობა) ..... 221

**ეკა ვარდოშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

„წმინდა მხედრის“ საკითხისათვის XIX საუკუნის პოეზიაში ..... 228

**Г.М. ВАСИЛЬЕВА**

*Россия, Новосибирск*

Образ текста-тканья и символ рода в «Фаусте» И. В. Гёте (из опыта перевода) ..... 232

**ხათუნა თუმანიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

ანდაზა — პარადოქსული ფენომენი ..... 239

**DOMINIK IRTENKAUF**

*Germany, Münster*

Irony in contemporary mythological texts. Heroes as examples of ironic interpretation ..... 252

**ვენერა კავთიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

ბაროკო და ქართული თემა გერმანულ ბაროკოს ლიტერატურაში ..... 261

**ელისო კალანდარიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ზეცის ქრისტიანული მოდელი**

**ქართულ სასულიერო მწერლობაში ..... 272**

**ლია კარიჭაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**„ვეფხისტყაოსნისა“ და „დავითიანის“**

**ტიპოლოგიური მიმართების საკითხები ..... 279**

**А.М. КАЗИЕВА**

*Россия, Пятигорск*

**Интерпретация художественных систем**

**северокавказских авторов как основной способ**

**реконструкции национального образа мира ..... 285**

**მანანა კვანტირაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**გამეორება, როგორც ცოდნა და ხსოვნა**

**ზღაპრის განმეორებადი სტრუქტურების**

**კულტუროლოგიური და აქსიოლოგიური ასპექტები ..... 294**

**მანანა კვატანია**

*საქართველო, თბილისი*

**დასავლეთ-აღმოსავლეთის პარადიგმატიკა და**

**გრიგოლ რობაქიძე ..... 303**

**Н.Г. КВИРИКАДЗЕ**

*Грузия, Кутаиси*

**Три цвета Verfall-а в романе Томаса Манна “Будденброки” ... 315**

**ზაინაზ კიკვიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**შინაგანი მონოლოგი, როგორც**

**პოსტმოდერნიზმის დეკონსტრუქციის მახასიათებელი ..... 320**

**Е.М. КИРСАНОВА**

*Россия, Москва*

**Пища как проявление национальной психологии:**

**семиотический и коммуникативный аспекты ..... 329**

**ნონა კუპრაიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

ერთი კულტურული მითის „დეკონსტრუქციის“ შესახებ ..... 339

**И.А. КРОТЕНКО**

*Грузия, Кутаиси*

Цвет в художественной структуре текста

рассказа А.Чехова “Дама с собачкой” ..... 347

**კახაბარ კურტანიძე**

*საქართველო, თბილისი*

რიტუალური შემეცნება მაქსიმე აღმსრებელთან ..... 353

**ნესტან კუტივაძე**

*საქართველო, ქუთაისი*

ლიტერატურული ზღაპრის

ჟანრული თავისებურებისათვის ..... 362

**გონა კუჭუხიძე**

*საქართველო, თბილისი*

არმაზიანები და მაზდეანები ..... 369

**Т.А. КУХАРЕНКО**

*Латвия, Рига*

Границы личного текста:

автор и читатель в системе дневника ..... 373

**М.К. КШОНДЗЕР**

*Германия, Любек*

Стихотворение «Веницейская жизнь»

в контексте творчества О. Манделштама ..... 384

**М.И. ЛАЗАРИДИ**

*Кыргызстан, Бишкек*

Философия красоты:

Елена в греческой поэзии ..... 391

**Н.Н. ЛЕВЧЕНКО**

*Украина, Харьков*

Библейская герменевтика -доминирующий элемент

художественной модели проповедей украинского барокко ..... 399

**ანა ლეთოდიანი**

*საქართველო, თბილისი*

ერთი იამბიკოს სიმბოლური გააზრებისათვის ..... 420

**Й.Д. ЛЮЦКАНОВ**

*Болгария, София*

География культуры в лирике Николая Гумилева ..... 438

**თამარ ლომიძე**

*საქართველო, თბილისი*

პარონიმული ატრაქცია

ნიკოლოზ ბარათაშვილის მხატვრულ ენაში ..... 449

**კახაბერ ლორია**

*საქართველო, თბილისი*

დაგნი იული-მუზა, მითი თუ შემოქმედი?! ..... 456



## წინო აბაკელია

საქართველო, თბილისი

### „ექსტაზური მოგზაურობის“ მოტივი ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში

სათაურიდან გამომდინარე, მოხსენება ფოკუსირდება ექსტაზის მოვლენაზე და იმ ადამიანებზე, რომლებიც მას განიცდიან და რომლის საფუძველში მაგიურ-რელიგიური ტექნიკა და იდეოლოგია ძევს.

„ექსტაზური მოგზაურობა“ ადამიანის სამშვივნელის განცდაა, როგორც ასეთი, რომელიც დროებით ტოვებს და გადის საკუთარი სხეულიდან და ეს უკანასკნელი ადვილად შეიძლება გახდეს ვნებული ავი სულებისგან. ამგვარი ადამიანი სამეცნიერო ლიტერატურაში „ექსტატიკოსად“ განისაზღვრება (ელიადე 1964: 3-23). მნიშვნელოვანია, რომ უძრავი სხეულის სამშვივნელი უკიდურესად აქტიური და მოძრავია, რომელიც თავისი გადაადგილების დროს მრავალ თავ-გადასავალს გაივლის.

„ექსტაზური მოგზაურობის“ სიმბოლური არქეტიპი ზოგადად „ზღურბლის გადალახვის“ მითო-რიტუალურ კომპლექსთან ასოცირდება და გულისხმობს მოძრაობას საკრალურსა და პროფანულს, resp. ტრანსცენდენტურსა და წარმავალ სფეროებს შორის.

ზღურბლისა და ზღვრის სიმბოლიკა, რომელიც სივრცის სიმბოლურ ორგანიზაციასთან არის დაკავშირებული (როგორც „შინაში“, ასევე „გარეშიც“) უშუალოდ კოსმოლოგიურ სისტემას ეფუძნება, მისგან გამომდინარე და თავის მხრივ სამყაროს სურათის შემქმნელია. რამდენადაც ადამიანი ამ საზღვრებთანაა დაკავშირებული, მას საშუალება ეძლევა შეიცნოს კეთილი, ბოროტი და ნეიტრალურად კატეგორიზებული ზებუნებრივი არსებები, დაიმონები, რომელნიც მოძრაობენ საკრალურიდან პროფანულ სფეროებში და პირიქით (აბაკელია 2008).

სხვადასხვა მოდალურ დონეზე განთავსებული ზღურბლი (მაგ.: „შინაში“ ანუ კულტურულ ტოპოგრაფიაში გადის კარ-მიდამოზე, საცხოვრებელზე, ტაძარზე და სხვ., გარე სკენელში/ველურ ტოპოგრაფიაში — ტყეზე, კლდეზე, ზღვაზე, ტბაზე, მთაზე და სხვ.) რომელიც ერთ სამყაროს მეორისგან გამოყოფს, ჰერმეტიულად ჩაკეტილი არ არის. მასში არის სხვადასხვა სახის გასასვლელები — კარის, სარკმლის, ხეერელის, ლიობის, საკვამურის და სხვ. სახით, რომლებიც ადამიანთა სამყაროს ჰერმეტიულებს ასუსტებს და მისი მემკვიდრით სხვა სამყაროში გასვლა შესაძლებელი ხდება (აბაკელია 2002).

ამრიგად, ადამიანთა სამყარო, რომელშიც ადამიანი დროის, სივრცის და მიზეზის ფაქტორებით იყო შემოზღუდული, გარშემორტყმული იყო ე.წ. გარე სკენლით, რომელშიც შედიოდნენ ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ ქრილში განთავსებული საუფლოები, მიწისქვე-

შეთი, ზეცა და უცნობი ადგილები, სამყოფი საშიში და სახიფათო ძალებისა.

ეს სამყაროები მრავალნაირი არსებებითაა დასახლებული და მათთან გარკვეული სიმბოლოები და სიმბოლიზმი ასოცირდება. სიმბოლოები უპირატესად მოქმედებენ სამ დონეზე: ფსიქიკაში, რომელსაც ტრადიციულად მიკროკოსმოსი ეწოდება; საზოგადოებაში — მეზოკოსმოსში და სამყაროში / ბუნებაში — მაკროკოსმოსში, ანუ კოსმოსში. მაგრამ ადამიანი პატარა ფრაგმენტებში და იზოლირებულად კი არ ცხოვრობს, არამედ მთლიან ერთიან სამყაროში და ამ სხვადასხვა სფეროებთან გამუდმებით ურთიერთობს. ამას კი სიმბოლიზმი ემსახურება. სიმბოლოები, კი თავის მხრივ, ხატოვნად და თვალსაჩინოდ აღწერენ ადამიანისთვის უმნიშვნელოვანეს საზრუნავს. მისი შინაგანი არსების კავშირს გარშემო არსებულ სამყაროსთან. ფსიქოლოგების განმარტებით, შიდა ხედვები გარეგნული გამოხატვისკენ ისწრაფვიან, ხოლო გარე ფაქტები — მნიშვნელობას ეძებენ (ჩეთვიანი 1986).

კვლევის ინტერესებიდან გამომდინარე მნიშვნელოვანია მახვილის გაკეთება ფაქტზე, რომ ზოგი სიმბოლო ბუნებრივი წარმომავლობისაა. მაგ.: გველები, ხარები, ხეები... ზოგი კი — ფსიქიკიდან გამომდინარე; მაგ.: დრაკონები, ღმერთები, დაიმონები...

ფიზიკურ დონეზე აზრები მხოლოდ აზრებია. ფსიქიკურ დონეზე აზრები — არსებებია. ისინი გამოდიან სამყაროში და ზემოქმედებენ გარემოზე. ისინი დინამიკურები არიან და ეძებენ მატერიალურ გამოხატულებას და აქტუალიზაციას. (მიმართება ხილულსა და უხილავ სამყაროს შორის). როგორც სულიერი, არსებები ისინი ზეგავლენას ახდენენ ადამიანზე, მის მიმართებაზე საკრალურსა და წმინდაზე. ისინი შეიძლება იყვნენ ან ნახევრად ადამიანები, ან ადამიანისმაგვარი არსებები, არა ადამიანები ან ადამიანური არსებების მოჩვენებები და სხვ. (აბაკელია 2008).

გარე სამყაროს დროის მიღმური სიმბოლოები, რომელთაც გააჩნიათ, როგორც კეთილი, ისე ავბედითი ზემოქმედების უნარი, ჰერმეტიულად ჩაკეტილი საზღვრების სივრცეში “ლიობებში” ციკლურად იჭრებიან (რომლებიც ღია ან, უკეთ, იღება სეზონების ცვლის დროს. მაგ.: ჭიაკოკონობის პერიოდში: ვნების კვირის დიდ ხუთშაბათს (ან ორშაბათს, ოთხშაბათს ან შაბათს იმის მიხედვით, თუ რომელ კუთხეში ტარდება ის), ელიობაზე (2.08); მარიამ ღვთისმშობლის მიძინების დღესასწაულზე (28. 08); ჭინკების მოსვლისას გაზაფხულზე და შემოდგომაზე, მესეფების ზღვიდან მოსვლის დროს „შემოდგომაზე“ და სხვ. ასევე, ნებისმიერად მოდიან ინფექციურ დაავადებათა სულები „ბატონი-ანგელოზები“ და სხვ.

არსებები, რომლებიც თავს ესხმიან საზოგადოებას ერთდროულად აღინერებიან, როგორც გოლიათები (დევეები, ოჩოკოჩები) და ჯუჯები (ჭინკები, დაფარული განძის მცველი – ქაჯები (მჭედლები —

მინისტრებმა ცეცხლის მფლობელნი, რომელთაც საკმაოდ დამლუპველი ასპექტი გააჩნიათ).

მაგრამ „მინისტრების“ სიმბოლოებიც ორგვაროვანია და აქვთ როგორც უმაღლესი, ასევე „ინფერნული“ აზრი (რაზეც აღარ შეეჩერებოდით).

ამგვარად, გვაქვს რეალური სამყარო და ანტისამყარო, ამ უკანასკნელის წარმომადგენლებზე ზემოთ ვლაპარაკობდით. ხოლო რაც შეეხება რეალურ სამყაროს, მისი წარმომადგენელი არის გმირი/რჩეული (მონადირე, მეთევზე, მკადრე...) ხოლო ანტისამყაროს გამოვლინებებია: დევები, ქაჯები, ჭინკები, მესეფი, ტყის სხვადასხვა სულები: დიხაშ კოჩი (მეგრ. მინის კაცი), ოჩოკოჩი (გოლიათი), ოჩოპინტრე, ტყაში მაფა, დალი, კაპი, როკაპი, მიზითხუ, წყლის დედა, ზღვის დედა და სხვ. (აბაკელია 2008), რომელთა ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა.

ორივე სამყაროს პერსონაჟები ცდილობენ შეაღწიონ საპირისპირო სამყაროში სხვადასხვა მიზნით.

„სხვის“ სივრცეში ყოფნისას დაიმონები (ზებუნებრივი არსებები) (ჭინკები, ქაჯები, ტყის სულები, წყლის სულები...) თავს სხვადასხვა ხმების გამოცემით ავლენენ, მაგრამ უხილავნი რჩებიან ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის. რიგ შემთხვევაში ადამიანს შეუძლია ხილვა დაიმონისა, რომელიც „ანტისივრცეშია“ და უხილავია სხვა ხალხისთვის, მაგრამ ხილულია სუპერსენსიტიური ადამიანისათვის (მონადირე, მეთევზე, ღვთისმსახური...). ანტისამყაროდან დაბრუნებული გმირი იღებს „სასწაულჩინის“ უნარს, საოცარ ცოდნას ან გიჟდება (ხელდება). სპეციალური ლიტერატურიდან კარგად არის ცნობილი, რომ ადამიანი და სულები (ანუ როგორც ჩვენ ვხმარობთ დამონებები) ერთმანეთთან ურთიერთობენ სიზმრის ან ხილვების მეშვეობით ლიმინალურ (ე.ი. ზღვრულ) ზონებში, როგორც შეიძლება იყოს ზემო აღნიშნული ზღვა, კლდე, გამოქვაბული, ტბა, წყალი, ტყე და სხვ.

რეალურ სივრცეში შეჭრისას დაიმონი არა თავისი ქვეშეპირი სახითაა, არამედ ადამიანის, ცხოველის ან საგნის. აქ დაიმონი — მაქციაა. შეიძლება მიიღოს სახე ცხოველისა (ირმის, ჯიხვის, ძაღლის, კატის... ყველაზე ტიპურ ნიშანს დაიმონისას) წარმოადგენს თეთრი სამოსი და გაშლილი ან გაჩეჩილი თმები (ტყაში მაფა, დალი, ოჩოკოჩი (აბაკელია 1991). საინტერესოა, რომ როგორც ანტაგონისტი იტყუებს ადამიანს (გმირს) თავის სამყაროში, ასევე ადამიანიც ცდილობს მის მოტაცებას, დაჯაბნას და მომსახურებას კეთილდღეობისთვის.

ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში დაიმონის კიდევ ერთი სახეობა დასტურდება ე. წ. ქაჯები. რწმენა-წარმოდგენები მათზე დასტურდება, როგორც დასავლეთ ასევე აღმოსავლეთ საქართველოში. დასავლურ-ქართულ ტრადიციულ რწმენა-წარმოდგენებში ქაჯები ადამიანს არაფერს უშავებენ. ისინი მხოლოდ ერთგულად იცავენ ეშმაკის განძს და აგდებენ ვინც უახლოვდება მას. ადამიანთან

პირველად შეხვედრისას სასიკვდილოდ არ იმეტებენ მას და ისე სცემენ, რომ ერთი კვირა იყოს დაბუყებული, მეორედ შეხვედრისას — ერთი თვე, და მხოლოდ მესამედ შეხვედრისას სცემდნენ სიკვდილამდე (ტეპცოვი 1894). ადამიანთან შეხვედრის შემთხვევაში ისინი უსტვენენ და ქვებს სვრიან მათ. ქაჯსა და ჭინკას ეშინიათ მხოლოდ წმ. გიორგის. მისი სახელის ხსენება მათ აფრთხოვთ და გარბიან.

აღმოსავლეთ საქართველოშიც, ქაჯისა და წმ. გიორგის სახელები კვლავ იკვეთებიან „ქაჯავეთის დალაშქერის“ თქმულებაში. თქმულების თანახმად (რომლებიც თ. ოჩიაურისა (1967) და ზ.კიკნაძის (1996, 2004) მიერ დაფიქსირებული მასალების მიხედვით მოგვყავს), ფშავ-ხევსურების ჯვარ-ხატებს (ღვთისშვილებს) ქაჯავეთი დაულაშქრავთ. მათთან ერთად ხორციელი, ხახმატის ჯვრის მკადრე (მსახური) გახუა მეგრელაურიც თან ხლებიათ. მოლაშქრეებს გარკვეული მანძილის გავლის შემდეგ, გახუა მეგრელაურისთვის სული ამოუცლიათ, ხოლო გვამი ადგილზე დაუტოვებიათ. (ზოგი ვერსიით ხესთან, ზოგი ვერსიით გამოქვაბულში). როდესაც ქაჯთა ადგილსამყოფლისთვის მიუღწევიათ, გიორგი ნალვარმშვენიერს „საფარველი დაუსვია“ ბუზად (სხვა ვერსიით, მტრედად ქცეულა) და ისე შესულა ქაჯთა სოფელში.

ღვთისშვილებმა საკმაოდ მძიმე ბრძოლის შემდეგ (მათ კატის თავებითა ე.ი. უწმინდურობებით და ქვებით ებრძოდნენ) სძლიეს ქაჯებს, სასურველი ნადავლი (სასროლი სამართებელი, ოქროსძალიანი ფანდური, ცხრაენიანი ზარი, მკლავის სიმსხო ჯაჭვის რგოლებიანი საკიდელი, სანაყავი, გრდემლი, ხელკვერი, მარნუხი), ქაჯავეთური საქონელი, ტყვე ქალები გამოიტაცეს და გამარჯვებულნი დაბრუნდნენ თავის ქვეყანაში. გახუას სული მატლჩენილ გვამში მოათავსეს, გააცოცხლეს და უფნებელი დააბრუნეს.

წმ. გიორგიმ სხვა ქალებთან ერთად ქაჯავეთის ხელმწიფის ქალიშვილი სამძიმარი, ყელილიანი წამოიყვანა.. სამძიმარი მოინათლა და გიორგის სალოცავში დამკვიდრდა.

არსებობს სხვა ვერსიაც სამძიმართან დაკავშირებით, რომლის მიხედვით გახუას ჯავახეთში უმოგზაურია, სადაც ქაჯთ ხელმწიფის ქალი ყოფილა, რომელიც გველეშაპს უნდა შეეჭამა. გიორგი მისულა წყლისპირას მჯდომ ქალთან და უთქვამს: „გაგანთავისუფლებ, მამას უთხარი, რომ წაგიყვანო“... (ოჩიაური 1967). ამ სიუჟეტში ზ.კიკნაძის შენიშვნით, ხახმატის წმინდა გიორგი იმეორებს თავისი მოსახელე წმინდანის არქეტიპულ ქცევას. ქაჯავეთი ენაცვლება იმ წარმართულ ქალაქს, რომელიც წმ. მხედარმა გველეშაპის ძალადობისგან იხსნა, ხოლო ქაჯის ქალი იმ უსახელო უფლისწულს, რომელიც მან გველეშაპის ხახას გამოსტაცა და ქრისტიანულ რჯულზე მოაქცია (კიკნაძე 1996).

ქაჯთა ხელმწიფის ასული სამძიმარი ხახმატის წმინდა გიორგის წყალობით ღვთისშვილის რანგში ამალდა და სრულიად უნიკალური ადგილი დაიჭირა სხვა ღვთისშვილთა შორის; ის ხახმატის ჯვარმა

თავის “მოძმედ” წამოიყვანა ხახმატში და საყმოს წარმოდგენაში “გიორგი სამძიმარ ერთნი არიან”. ორი პირი ერთი ჯვარისა, ერთი ღვთისშვილისა, როგორც ერთი ანიმა-ანიმუსის ერთიანობა. (კიკნაძე 1996: 121.)

ქაჯავეთის საკითხს მრავალი მკვლევარი შეეხო, ზოგი მას ჩრდილოეთ კავკასიის ბინადარ ხალხად მიიჩნევდა (თ. ოჩიაური), ზოგი ქაშაგებს (ვ. ბარდაველიძე) უკავშირებდა, ზოგი ზღაპრულ პერსონაჟებს, ზოგი ქაშუეთს (ა.შანიძე), ზოგი მას ქვესკნელის მეტაფორად თვლიდა (კ. გამსახურდია,) და სხვ. (ოჩიაური 1967: 81-102, იქვე ლიტერატურა). აღნიშნული მასალის სიმბოლური ინტერპრეტაცია კიდევ ერთ პერსპექტივას ხსნის. მახვილის გაკეთება ფაქტზე, რომ გახუას ხორციელ ადამიანს, უხორცო ძაღვებთან ერთად დაულაშქრავს ქაჯავეთი უკვე მიმანიშნებელია, რომ ის სააქაოდან საიქიოში გასულა მათთან ერთად. საიქიოში შესასვლელად აუცილებელი წესების დაცვა საჭირო. წესებს იცავს როგორც ღვთისშვილი (ის საფარველს იღებს, და ბუზად ან მტრედად ქცეული შედის ანტისამყაროში), ასევე გახუაც ის სააქაოში სხეულს ტოვებს.

თეოკოსმოლოგიურ ანსამბლში ჩართული გახუას მოგზაურობა ქაჯავეთში უფრო მითიური გეოგრაფიის მაჩვენებელია, ვიდრე რეალურისა. რამდენადაც მისი სხეული ცივდება, იმდენად მეტ სიმხურვალეს იღებს მისი სამშენიველი. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში აუცილებლად იგულისხმება (მაგრამ არ გამოითქმება) „შინაგანი წვის, შინაგანი ცხოელობის, სიცხის“ მიღწევა. ეს კი თავის მხრივ გულისხმობს და დაკავშირებულია „ცეცხლზე ბატონობის“ იდეასთან.

„მისტიკური სიცხოელე//წვა“ შემოქმედებითია მ. ელიადეს (ელიადე: 1964) აღნიშვნით. იგი შემოქმედებითია, არა კოსმოგონიის თვალთახედვით, არამედ უფრო დაბალ კოსმიურ დონეზე. მაგ.: ქმნის უთვალად ხილვებს და სასანაულებს (მაგიური ფრენა, ფიზიკური კანონების გაუქმება, გაქრობა და სხვ.). როგორია მიმართება ცივსა და ცხოელს შორის ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში? (ცხოელი — ცხელი — ცხენი — სიცოცხლე სამეცნიერო ლიტერატურაში არა ერთხელ ყოფილა იდენტიფიცირებული).

ზღვრის ექსტაზური გარღვევა ასევე ვლინდება დაკრძალვისა და გლოვის ჩვეულებებში დოლის გამართვის წესებში. მე არა ერთხელ მიხსენებია და გამიანალიზებია ეს ჩვეულება (აბაკელია 1997, 2004, 2005) მაგრამ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით მას ამ კონტექსტში ახალი შტრიხები ემატება. ძველი რიტუალის ნარჩენებიდან და ფრაგმენტული მითოლოგიური გადმოცემებიდან ვგებულობთ, რომ გარდაცვლილს საიქიოში ეგებებოდნენ და დანიშნულ ადგილამდე მიაცილებდნენ. ტრადიციულ გამცილებლებად ითვლებოდნენ ცხენებზე ამხედრებული მგებრები, გარდაცვლილი ახლო ნათესავები, რომლებიც უხილავნი იყვნენ ცოცხალთათვის, მაგრამ რომელთაც ნათლად ხედავდნენ და რომლებთანაც კონტაქტში შედიოდნენ მომაკვდავნი, სულთმებრძოლნი. მაგრამ გარდაცვლილს მგებრების

გარდა სხვებიც მიაცილებდნენ რეალურ ხილულ სამყაროში. გარდაცვლილის გამცილებლები სააქაოში ახლო მეგობრები, ცხენმხედრები არიან, რომელთაც წინ გარდაცვლილის სულის ცხენი ანუ თვითონ სული მიუძღვებათ. დოლის სააქაოს საპირისპირო მიმართულება უკვე მიმანიშნებელია, რომ ისინი მოძრაობენ საიქიოს მარშრუტით. დოლის მონაწილენი შესაბამისი სასმელების მიღებისა და სისწრაფის აღებით გამოდიან საკუთარი თავიდან და სულის ცხენთან ერთად არღვევენ ზღურბლს და მისტიკურად გადადიან ერთი სამყაროდან მეორეში. ხდება შინაგანი სიცხის გამძაფრება სასმელით და ტრანსში გადასვლა. ალკოჰოლით გაბანგული აღწევს გარდაცვლილთა და სულების მდგომარეობას. ჯირითიც ექსტაზურია, რიტუალის ენერჯის გამო, რომელიც რიტუალურ სიკვდილს უტოლდება თავისი მნიშვნელობით. ამგვარად, ცხენი — ფსიქოზომპი აუცილებელი რიტუალური ელემენტია დაკრძალვისა და გლოვის რიტუალში და მისი ამროლით იხსნება გარდაცვლილის თავთან ან მის საფლავთან ცხენის დაყენების წესი, რომელიც, შემდგომ ცხენის მცირე ქანდაკებით ან მისი კუდის ჩაყოლებით შემოიფარგლა.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა თქმულების ის ვერსია, რომლის თანახმად ხახმატის ჯვარის სამძიმარ ყელლილიანის სალოცავი გადმოცემით გახუას სიზმარში ხორციელ ქალად ეჩვენებოდა და მასთან სამიჯნურო ურთიერთობაც ჰქონდა. მაგრამ მაინც ვის შეუძლია მოგზაურობა ზებუნებრივ სამყაროებში? ეს შეუძლიათ ღვთისშვილებს და გახუას, რომელსაც სულს აძრობენ ანუ მას ვისაც შეუძლია სიკვდილის ზღურბლის გადალახვა და უკან დაბრუნება. გახუას ღვთისშვილთა რჩეულს (თვითონ სულს), შეუძლია „ხილვა“ სულებისა და მათთან ურთიერთობაში შესვლა (მაგ. სამძიმართან, ქაჯებთან და სხვ), მას შეუძლია გასვლა (ჩასვალა) ქაჯავეთში ღვთისშვილებთან ერთად. ანუ გახუა ის პიროვნებაა, რომელიც სიზმარში თუ ტრანსში ყოფნისას გადის საიქიოში და დაბრუნებისას თვითონვე ყვება მასზე. მისი ექსტაზური მოგზაურობის ანგარიში ასულიერებს „ანტისამყაროს“ და ხსნის მათ მოკვდავთათვის.

მნიშვნელოვანია, რომ ის საფარველდადებულია ე.ი. უხილავია. და მაინც რატომ ახლავს თან გახუა ღვთისშვილს სახიფათო მოგზაურობაში? ამაზე, ვფიქრობ, გახუას მკადრეს სტატუსი მიგვანიშნებს. ვინ არის მკადრე და რა ფუნქციები აქვს მას საყმოს ცხოვრებაში? მკადრე ხატის მედროშეა. დროშა წმიდათა წმიდაა სალოცავისა, ნიშანი და სიმბოლოა ღვთისშვილისა. მას ყველა ვერ შეეხება. ყველა ღვთისშვილს თავის დროშა აქვს. დროშა აუცილებელია, როგორც დღესასწაულებზე, ასევე ბრძოლაშიც. მედროშე ცენტრალური ფიგურაა ლაშქარში. დროშა (ისევე როგორც მედროშავე) მონაწილეობს იღებს ყველა მნიშვნელოვან მოვლენაში.

გახუა-მედროშე წმ. გიორგის მიჰყვება ქაჯავეთის დასალაშქრად. ეს კი ნიშნავს ზღურბლის ინიციაციის გავლას. როგორც

იეროფანტმა მან უნდა განიცადოს დროებითი სიკვდილი და შემდეგ კვლავ სიცოცხლეს დაუბრუნდეს.

გადმოცემებიდან ცნობილია, რომ გახუა თევობით იკარგებოდა და თურმე მთელი იმ ხნის განმავლობაში ხახმატის ჯვარს საფარველდადებული დაჰყავდა. როგორც გახუას მონაყოლიდან ვგებულობთ ერთერთი ლამპრობის დროს, რომელიც ცნობილია ქაჯავეთის დალაშქერის სახელით (ოჩიაური 1967; კიკნაძე 1986) ღვთისშვილებმა ის წაიყვანეს და ველკეთილის ეხში დაანვინეს და სული ამოაძრეს. გვამი კი იქვე ჩამარხეს. საინტერესოა, რომ გახუას სხეულს ღვთისშვილები ეხში (გამოქვაბულში) კოსმიურ ფორმასთან ტოვებენ. ამ შტრისხს რეალური სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. როლმელიც ქვესკნელში მოგზაურობასთან არის დაკავშირებული და შესაბამისად ინიციაციის გამოქვაბულს უკავშირდება. გამოქვაბული სიკვდილის, დაკრძალვისა და კვლავ დაბადების ადგილია. „მოგზაურობის“ დალაშქერის იდეა იგივედება გამოცდასთან. გამოქვაბული ერთდროულად არის ინიციაციური სიკვდილისა და „ხელმეორედ დაბადების“ ადგილი, რომელიც ცენტრალური წერტილის ცნებას ეთანხმება გენონისეული გაგებით, რომელიც წარმოადგენს არა მარტო მიწისქვეშეთისკენ გახსნილ მისადგომებს, არამედ მიწისზედა სფეროებისკენაც (ჩვენს შემთხვევაში გარე სკნელისკენ (რომელიც ქართულ რეალიაში მოიცავს ზედა, ქვედა და გარე სკნელების ერთიანობას) მიმართულ გახსნილობას. (ამ აზრით გამოქვაბული სამყაროს სახეა).

ვინ არიან ქაჯეები? ქაჯეები არიან გრძნეულები, მჭედლები, მუსიკოსები (რაზეც ოქროს ფანდური მიგვანიშნებს), მჭედლობასთან საიდუმლო ცოდნა და ზებუნებრივი ძალები ასოცირდება. მჭედლები ცეცხლის მფლობელი არიან. (ქრისტიანულ ფოლკლორში დაკავშირებულია ეშმაკულთან) სამჭედლო კულტის ადგილია, სადაც ლოცვა შეიძლება ჩატარდეს. წმ გიორგი ქაჯავეთს მისული თავის მკადრესთან და სხა ღვთისშვილებთან ერთად უნგრევეს ქაჯებს სამჭედლოს, იტაცებს იქიდან ჭედვისთვის საჭირო ნივთებს (გრდემლს, ხელკვერს, მარნუხს) და თვითონ ხდება ცეცხლის მფლობელი. უკან დაბრუნებული აარსებს რჯულიან-ურჯულოთა სალოცავს. და როგორც ჩანს თვითონვე ხდება ცეცხლის ბატონი და მჭედელი. ამას შესაძლოა მეორე გადმოცემა დაუკავშირდეს.

ცეცხლის ბატონის, ცეცხლის მფლობელის ამ ხატებას მეორე გადმოცემაც უკავშირდება, რომელიც ფშავის მფარველი ღვთისშვილის პირქუშის სახელს უკავშირდება. ამ გადმოცემების მიხედვით, პიქუში მჭედელია, ნაწილიანია, როცა დაიძინებდა ბეჭებს შუიდან შუქი ამოუდიოდა და იქაურობას ანათებდა. გადმოცემებით, ისეთი ფერის ხორცი ჰქონია, რომ მზესავით შუქს აფრქვევდა. მოკვდავებმა თუ გააბრაზეს პირქუშს შეუძლია მოკვდავთათვის ცეცხლის გაჩენა. დევებს ცეცხლით, უფრო ზუსტად ცეცხლის მათრახით ებრძვის. პირქუში მჭედლების პატრონი და შთამავონებელია, მისგან სწავლობენ მჭედლობის საქმეს. სადიდებლებში პირქუში შემდეგნაირად მოიხ-

სენება: „დიდება შენთვის, პირქუშის წმინდა გიორგიო, ახადის გორზე ბრძანებულო, რკინა-მახვილთა, ჯაჭვთა, პერანგთა მკეთებელო, ურჯულოთ დასალევადა ხმლებისა და ხანჯლების მკეთებელო!“ (კიკნაძე 2004). მისი ზედწოდებებია „ლეკურთას მობურთალი“, „ცეცხლის ალიანი“... ზემოთ მოტანილი ეს ორი ისტორია ერთმანეთთან დაკავშირებული ვგვგონია. პირველ ისტორიაში წმ. გიორგი ცეცხლის მომპოვებელია, ხოლო მეორეში ცეცხლის მფლობელი.

ცეცხლის ბატონი, ისევე როგორც თვითონ ცეცხლი სხვადასხვაგვარად იხსნებოდა და ფასდებოდა. ის შეიძლება ყოფილიყო ღვთაებრივიც და დემონურიც. შუა საუკუნეების ფოლკლორში ცეცხლის პატრონად ითვლებოდა, როგორც ქრისტი, ასევე ეშმაკიც. ცეცხლის მფლობელის თემას ჩვენ მეორე გადმოცემას ვუკავშირებთ. კერძოდ ფშავის საყმოს მფარველ პიქუშს.

ქაჯი არის ის, ვინც ფლობს ცეცხლს და „ის რომელმაც იცის“. წმ. გიორგი არის ის, რომელიც მოიპოვებს ამ ცეცხლს. გახუა კი არის „ის ვინც ხედავს“ და ყველა ამბავს მხოლოდ ღვთისშვილების ნებადართვით და ასოცხლებს და ასულიერებს გარე სამყაროს მოკვდავთათვის, როგორც კი ის ყველა თავის ინდივიდუალურ განცას, რომელიც მას ტრანსში თუ სიზმარში გადახდა, მისი სიზმარი სოციალურ სიზმრად იქცევა და მნიშვნელოვანი ხდება საზოგადოებისთვის.

აღნიშნული მასალის ინტერპრეტაცია კიდევ ერთ პერსპექტივას ხსნის. მახვილის გაკეთება ფაქტზე, რომ გახუას ხორციელ ადამიანს, უხორცო ძალებთან ერთად დაულაშქრავს ქაჯავეთი უკვე მიმანიშნებელია, რომ ის სააქაოდან საიქიოში გასულა მასთან ერთად. საიქიოში შესასვლელად აუცილებელი წესების დაცვაა საჭირო. წესებს იცავს, როგორც ღვთისშვილი (ის საფარს იდებს, და ბუზად იქცევა ან მტრედად ქცეული შედის ანტისანმყაროში), ასევე გახუაც — ის სააქაოში სხეულს ტოვებს.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა თქმულების ის ვერსია, რომლის თანახმად ხახმატის ჯვარის სამძიმარ ყელლილიანის სალოცავი, გადმოცემით გახუას სიზმარში ხორციელ ქალად ეჩვენებოდა და მასთან სამიჯნურო ურთიერთობაც ჰქონდა. მაგრამ მაინც ვის შეუძლია მოგზაურობა ზებუნებრივ სამყაროებში? ეს შეუძლიათ ღვთისშვილებს და გახუას, რომელსაც სულს აძრობენ ანუ მას ვისაც შეუძლია სიკვდილის ზღურბლის გადალახვა და უკან დაბრუნება. გახუას ღვთისშვილთა რჩეულს (თვითონ სულს), შეუძლია „ხილვა“ სულებისა და მათთან ურთიერთობაში შესვლა (მაგ. სამძიმართან, ქაჯებთან და სხვ.), მას შეუძლია გასვლა (ჩასვალა) ქაჯავეთში ღვთისშვილებთან ერთად. ანუ გახუა ის პიროვნებაა, რომელიც სიზმარში თუ ტრანსში ყოფნისას გადის საიქიოში და დაბრუნებისას თვითონვე ყველა მასზე. მისი ექსტაზური მოგზაურობის ანგარიში ასულიერებს „ანტისამყაროს“ და ხსნის მათ მოკვდავთათვის.

საკვლევი მასალის, სხვა რაკურსით დანახვა, კიდევ ერთი ახნის საშუალებას გვაძლევს. რამდენადაც „ზღურბლის გადალახვის“ მო-



ტივი უშუალოდ სკნელების გადალახვასთან არის დაკავშირებული მოკვდავთა და უკვდავთა ეს თავგადასავალი გარე სკნელში (რომელიც ქართულ ტრადიციაში როგორც ვერტიკალურად, ასევე ჰორიზონტალურად დალაგებულ სამყაროებს გულისხმობს და ზოგადად საიქიოდ განისაზღვრება) გასვლად არის დანახული, ხოლო საიქიოში გასვლის ანგარიშში ინიციაციური განცდა მიიკვლევება.

#### დამონემბანი:

- აბაკელია 1991:** Абакелия Н. Миф и ритуал в Западной Грузии. Тб.: Издательство «Мецნიერება», 1991.
- აბაკელია 1997:** აბაკელია ნ. სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში. თბ.: გამომცემლობა „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი“, 1997.
- აბაკელია 2000:** აბაკელია ნ. ციკლური სიმბოლიზმი და დაკრძალვისა და გლოვის წესები დასვლურ-ქართულ ტრადიციაში, ქართველური მემკვიდრეობა, IV, ქუთაისი: გამომცემლობა „ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2000.
- აბაკელია 2002:** აბაკელია ნ. რამდენიმე შტრიხი დროისა და სივრცის კატეგორიების შესახებ ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში. კრ. ოჩხარი, ჯ. რუხაძის-ადმი მიძღვნილი ეთნოლოგიური, ისტორიული და ფილოლოგიური ძიებანი, თბ.: გამომცემლობა “ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი“, 2002.
- აბაკელია 2008:** აბაკელია ნ. „დაიმონები“ ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში. ფ. სემიოტიკა, ი.ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჟურნალი, 1, 1992.
- ელიადე 1964:** Eliade, Mircea., Shamanism ( Archaic techniques of ecstasy). England: Bolingen Foundation, 1964
- კიკნაძე 1996:** კიკნაძე ზ. ქართული მითოლოგია. I: ჯვარი და საყმო, ქუთაისი: „ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1996.
- კიკნაძე 2004:** ქართული მითოლოგია, მითოლოგიური ენციკლოპედია ყმანვილ-თათვის. თბ.: „ბონდო მაცაბერიძის გამომცემლობა“, 2004.
- ოჩიაური 1976:** მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1967.
- ტეპცოვი 1894:** Тепцов Я., Из быта и верований мингрельцев, Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис: Издание Управления Кавказского Учебного Округа, 1894.
- ჩეთვანიდი 1986:** Chatwind T., A Dictionary of Symbols, London: Paladin Grafton Books, 1986.

**С.М. АБДУЛЛА-ЗАДЕ**  
*Азербайджан, Баку*

## **Литературный подход к межкультурной коммуникации**

**(на основе романа Курбана Саида «Али и Нино»)**

*Высота культуры определяется отношением к женщине.  
М.Горький (Афоризмы)*

Являясь зеркалом того или иного народа, каждая культура сопровождает члена общества с самого его рождения. Вот почему человек со всеми его потребностями всегда считался и считается центром культуры, без которого невозможно ни создать, ни воспринимать культуру и культурные ценности. Поскольку культура собственно и есть совокупность материальных и духовных ценностей, уже накопленных тем или иным обществом и передаваемых от поколения к поколению, то «культура не существует вне человека... и, наоборот, нет ни общества, ни социальной группы, ни человека без культуры и вне культуры» (Диалог Культур). Как заметил в свое время Л.П.Карсавин, «всякая культура взаимодействует (и всегда несовершенно, но несовершенно она и раскрывается) не только с «предшествующими» и «одновременными», а и с «последующими», живет не только в прошлом и «преимущественно своем» настоящем и в будущем» (Карсавин 1993:165). А живя в прошлом, в настоящем и в будущем, культура сохраняет свой национальный характер, несмотря на то, что на протяжении всей истории человечества национальная культура всегда находится в тесном взаимодействии с другими культурами. В этом и заключается диалог культур, другими словами, межкультурная коммуникация.

Разница культур разных народов ощущалась еще в древности. Через всю историю человечества проходит противопоставление "культуры" и "некультуры" (то, что древние греки называли "варварством", имея в виду высокую организованность своего общества). Сегодня мы понимаем, что тогдашнее "варварство" было лишь иным типом культуры. И если даже могущественный Александр Македонский во время своих завоеваний не препятствовал существованию культур других народов (Античная... 2007:80-81), то современное "варварство" (например, Гитлер, Сталин) пыталось внедрить, как единственно возможный, "свой тип" культуры (Диалог Культур). Итак, межкультурная коммуникация обрела особую актуальность в связи с практическими потребностями послевоенного мира, идеологически подкреплявшимися тем интересом, который с начала XX века формировался в научной среде и в общественном сознании по

отношению к так называемым «экзотическим» культурам и языкам (Энциклопедия...) А ведь межкультурная коммуникация - это не только обогащение одной культуры элементами другой культуры. Она может подавлять ту или иную культуру посредством другой, при этом не всегда более высокой культуры. (Межкультурная...). Таким образом, межкультурная коммуникация может иметь как позитивные, так и негативные последствия.

Принимая во внимание вышеизложенные моменты, в нашем докладе мы решили рассмотреть проблему межкультурных моральных ценностей в литературном контексте. Данная тема рассматривается нами на материале всемирно признанного любовного романа «Али и Нино» Курбана Саида. Предметом нашего исследования стали образы представителей разных национальностей в общем контексте моральных ценностей общества.

А почему именно «Али и Нино»? Несмотря на то, что тайна «загадочного» Курбана Саида (как и Лева Нуссембаума) – псевдонима Мухаммеда Асад-бека все еще не раскрыта, его произведения, как и его судьба, даже сегодня вызывают огромный интерес мировой общественности. И именно бестселлер известного автора «Али и Нино» привлек наше внимание своей тематикой. Как верно заметил всемирно признанный азербайджанский писатель Ч.Абдуллаев, «...роман «Али и Нино» можно считать достойной вехой в развитии грузинско-азербайджанских литературных контактов, уходящих своими корнями в творчество Низами и Руставели, М.Ахундова и И.Чавчавадзе, С.Вургунга и К.Каладзе» (Абдуллаев 2006).

Родная культура всегда была щитом, охраняющим национальное своеобразие того или иного народа, и глухим забором, отгораживающим его от других народов и культур. Вот поэтому то, что является прекрасным и нравственным для одного народа, представляется ужасным в другой культурной среде (Стереотипы... 2005). Именно «Али и Нино» является одним из тех литературных произведений, которые на примере своего героя (Али хана Ширваншира) показывает и доказывает, что не всегда чужая культура является "некультурой": *«Всякий раз, наблюдая, как едят мои отец и дядя, я восхищался аристократической утонченностью их движений. Держа левую руку неподвижно, они одними лишь пальцами отрывали кусок лаваша, захватывали им кусок мяса, заворачивали мясо в лаваш и отправляли в рот. Затем дядя медленным движением погружал три пальца в жирный, ароматный плов, сжимал рис в плотный комочек и отправлял его вслед за мясом, да так ловко, что ни одно зернышко при этом не падало... Я и сам прекрасно управляюсь ножом и вилкой, и знаю, как следует держать себя за европейским столом. Но за свои восемнадцать лет мне так и не удалось научиться есть с такой элегантностью, как это делали дядя и отец...»* (Саид 1990:16-17).

Но не только эта манера культурного поведения, но и другие культурные стереотипы, свойственные Восточным странам, всегда считались, и даже сегодня принимаются за варварство другими, а именно, европейскими культурами. Например, касаясь темы чадры, на вопрос Нино Али отвечает: «...*От чадры много пользы. Она прячет женщину от солнечных лучей, от пыли, от чужих взглядов... Женщина должна стараться нравиться только своему мужу, а не чужим. Открытое лицо – все это обещает кое-что, и это обещание женщина должна исполнить. Потому что мужчина, который уже столько разглядел в женщине, хочет увидеть и остальное. Вот для того, чтоб у мужчин не возникало такого желания, и существует чадра*» (Саид 1990:28)

Если обратить внимание на типажи в «Али и Нино», здесь мы столкнемся с разными типажами, свойственными разным народам Кавказа, олицетворяющими разные культуры. Достаточно отметить героя и героиню романа. Несмотря на то, что и Али хан, и княжна Нино живут в одной и той же стране, в одном и том же городе, их разделяет не только принадлежность к разным культурам: он принадлежит восточной, она - к западной, но также и граница, проходящая по внешнему городу. Именно эта граница отделяет Европу, где живет Нино, от Азии, где живет Али. Как говорят сами герои романа, Али хан - дитя степей, где рождаются львы и воины, Нино же дитя гор и чащ, где рождаются орлы и тигры. Являясь дочерью грузинского князя Кипиани и внучатой племянницей жены царского посла и поэта Александра Грибоедова - Нино Чавчавадзе - по материнской линии, Нино принадлежит к древнему и знатному христианскому роду. В то же время, и Али принадлежит к не менее древнему и знатному, но мусульманскому роду. Он приходится внуком легендарному Ибрагим хану Ширванширу, который в свое время героически сражался и пал в бою против русской армии, захвативший Азербайджан.

Несмотря на большое различие между детьми степей и гор, Али и Нино связывает нечто большое – истинная любовь. Но нельзя упускать из виду и тот факт, что с раннего возраста под влиянием европейского образования, которое они получили в гимназии, у них уже появились общие интересы, общие взгляды. А это неизбежно должно было повлиять на поведение и мировоззрение Али хана, особенно на его оценку моральных устоев общества, в котором он живет.

Правда, именно родители Нино препятствуют их браку, и именно Нино в скором времени начинает сомневаться и сожалеть об этом. Но причиной является именно вероисповедание Али и его принадлежность к «варварской» Азии, в то время как вероисповедание Нино не является препятствием ни для Али, ни для его семьи и мусульманских друзей. Именно общество, в котором живет Нино, люди, которые ее окружают, ее семья, вынуждают ее усомниться в Али хане. Так, мнение князя Кипиани о

разнице в вероисповедании, воспитании, происхождении, общественном положении Али хана, слова матери Нино о дикости мусульман и т. д. рано или поздно влияют и на мнение Нино. Этого требует общество, где она воспитывалась. Правда, нельзя отрицать и тот факт, что на появление отрицательного мнения о мусульманах оказало влияние, прежде всего, неверное истолкование и искажение некоторых вопросов Ислама, как в мусульманских, так и в немусульманских обществах. (G ps li 2001:14-15). В итоге, под словом «мусульманин» в немусульманском обществе, в первую очередь, приходит на ум отрицательный мужской стереотип, который «принуждает своих жен надеть чадру и держит их в гареме». А ведь подобные стереотипы оказывают негативное воздействие на образ мышления иноверных девушек, таких как Нино, которые собираются выйти замуж за мусульманина. Например, несмотря на то, что Ислам допускает менять религию только по собственному желанию, Нино думает, что она не сможет быть вместе со своим возлюбленным до тех пор, пока не откажется от своей религии и не станет мусульманкой: *«Во-первых, мои родители умрут от горя, если я выйду замуж за мусульманина. Потом твой отец потребует, чтобы я приняла Ислам. А если я сделаю это, то бабушка сошлет меня в Сибирь за то, что я отрелась от христианства, а заодно и тебя за то, что принудил меня к этому»* (Саид 1990:47).

Из слов Нино нетрудно понять, что источником такого превратного представления являются запреты, наложенные на нее тем обществом, в котором она живет. Таким образом, следует полагать, что такие запреты, особенно налагаемые на представителей женского пола, свойственны не только мусульманским, но и немусульманским обществам, а, значит, насилие над женщинами вовсе не является результатом лишь искажения исламской религии.

В культуре кавказцев, как и многих других народов, зафиксирована патриархальная установка: в ней прочно закрепились стереотипы, согласно которым женщине присущи многие пороки, поэтому сравнение с ней мужчины – всегда несет негативную окраску. Общество уже давно выработало такие стереотипы поведения, согласно которым женщина играет при мужчине подчиненную роль, она должна быть хорошей хозяйкой, должна быть терпеливой, послушной, верной.

В романе находят свои отражения отрицательные и не отвечающие требованиям Ислама женские стереотипы. И слышим мы эти отрицательные мысли, к сожалению, из уст мусульман, то есть мусульманских мужчин. По мнению мужчин того общества, в котором воспитывался Али хан, *«женщины живут в тени мужчин, даже если мужчины только в тени этих женщин чувствуют себя хорошо»* (Саид 1990:15), как говорится, *«у женщины ума, как у курицы перьев»*. *Надо приглядывать за теми, у кого не хватает ума, они могут причинить много несчастья и себе, и близким»* (Саид 1990:15). И даже *«решая*

*жизненно важные проблемы, мужчина должен держаться подальше от женского общества – таково мудрое правило отцов»* (Саид 1990:25).

И даже когда Али хан сообщает своему верному другу – «одинокому стражу истинной веры» Сеиду Мустафе о своем намерении жениться на христианке, ненавидевшей Сеида, он не возражает против такого выбора своего друга, так как, по его мнению, *«Мужчина должен жениться, и очень хорошо, когда он женится на женщине, которую он любит. Неважно – нравится он женщине или нет. Умный мужчина не станет добиваться благосклонности женщины. Женщина – это поле, а мужчина сеятель. Разве должно поле любить крестьянина? Нет. Достаточно и того, что крестьянин любит землю. Женись. Но помни, что женщина всего лишь поле, и не более того»* (Саид 1990:76).

Такого же мнения и отец Али хана Сафар хан: *«... Не забывай, что хозяин в доме – ты, а она должна быть лишь твоей тенью... Женщины как дети, только хитрее и злее. Это очень важно помнить. Делай ей много подарков, но если она что-нибудь посоветует, обязательно поступи наоборот... Вообще-то, муж не должен любить свою жену. Мужчина должен любить родину, любить войну. Некоторые любят красивые ковры, редкое оружие. Конечно, бывают случаи, когда мужчина любит женщину. Ты и сам знаешь о любви Меджнуна к Лейли... А Меджнун был самым обычным сумасшедшим. Поверь мне: мужчина должен оберегать женщину, а не любить ее. Таково повеление Аллаха»* (Саид 1990:79-80)

В свое время эти идеи нашли своё отражение в Греции и Римской империи, которые считались самыми могущественными государствами древних времен. Достаточно отметить, что до XIX века женщина в Европе считалась низшим и бездушным существом (Мусульманский... 2008: 176). Эти же мысли мы слышим из уст верного друга Али хана, Сеида Мустафы: *«В них нет ни ума, ни души. Да и зачем они женщине? Ей достаточно быть плодотворной и рожать много детей... Существо, лишённое души и разума, не может иметь и веры. Женщина в заgrabной жизни не попадает ни в рай, ни в ад. Она после смерти исчезает, растворяется»* (Саид 1990:76). Это еще раз свидетельствует о том, что подобные суждения не имеют ничего общего с религией. Их истоки следует искать не в Исламе, предоставляющем равное право мужчинам и женщинам, а в окаменевших и устаревших обычаях, в управляющих обществом традициях рабской эксплуатации женщин.

Именно такие необоснованные, ничем не оправданные суждения могут, конечно же, мотивировать отказ принадлежащей к другому обществу женщины, такой как Нино, от замужества с мужчиной из иного общества. Так и случается. Рискованный побег с сыном армянского генерала Меликом Нахараряном является не столько уходом от своего жениха, сколько своего рода бегством от взглядов окружающего Али общества.

В обществе, где живет Али, если женщина запятнает честь своего жениха или мужа, то он непременно мстит за свою поруганную честь, что и происходит, когда Али хан убивает Нахараряна за то, что, называя Али своим близким другом, а затем варваром, тот похищает его невесту, чтобы жениться на ней. Несмотря на то, что, поскольку все это происходит с ее согласия, Нино также виновна и тоже заслуживает тяжелого наказания, то есть, смерти, Али хан не трогает ее, но при этом разрывает помолвку.

Честь – это самое главное и в том обществе, где живет Нино. Нино происходит из знатного рода Кипиани. Отец Нино – князь Кипиани, который при первой же встрече отказывает Али, сказав, что не выдаст свою дочь за мусульманина, даже если он из знатного рода, после этого случая сам просит отца Али, чтобы тот организовал свадьбу как можно скорее, так как честь его дочери запятнана, и лишь брак может спасти ее доброе имя. Но на этот раз уже Сафар хан отказывается от такой невестки. Княжна знает об этом, знает, что Али хан может и не простить ее, но все-таки отыскивает его, дает согласие на брак и даже соглашается остаться в глуши, в отдаленном уголке Дагестана и «служить своему мужу и делать все, что делают азиатские женщины» (Саид 1990:137). Нино понимает, что рядом с ней должен быть мужчина, понимающий и ценящий ее, и это Али хан, который несмотря на моральные принципы общества, не убивает, но прощает Нино. Али хан прощает ее за откровенность и впоследствии женится на ней. Только мужчина с европейскими взглядами, такой, как Али хан, мог бы простить женщине такой грех, и то, исключительно из-за его искренней и чистой любви к ней. Поэтому, такое поведение поражает не только его друзей, но и его семью.

В лице Нино мы видим не только европейскую леди, княжну, но и азиатскую женщину, которая ни на мгновение не оставляет своего супруга одного и готова на все ради него. Она отказывается уехать в цивилизованную страну, решаясь остаться рядом с Али «в дыре», без дома, без слуг, даже под угрозой лишиться благословения своего отца. Она ведет хозяйство, печет хлеб, моет ноги супруга и даже свекра во время его визита, и делает все это от души. Когда же свекор хочет прислать им хорошую кухарку, она отказывается, поскольку сама хочет прислуживать своему мужу. Беременная Нино не оставляет своего супруга даже во время атаки русских: хотя ее и хотят отправить в Иран, она сражается вместе с Али. Как еще можно назвать такую супругу, разве что не идеальной?!

Таким образом, в супружеской жизни образ Нино олицетворяет образ хорошей, верной, даже можно сказать, идеальной жены, интеллигентной женщины. Хотя Нино и совершила ошибку, поверив Нахараряну, но, учитывая тот факт, что каждому человеку свойственно ошибаться и что нужно этому человеку дать шанс исправиться, в этом случае Али хан предоставляет своей возлюбленной этот шанс. А Нино как женщина выдерживает испытание временем и отказывается от ошибочных

взглядов, опровергая также и распространенную в обществе, к которому принадлежит Али, «истину»: «слушай совет женщины, поступи наоборот». Именно с помощью такой жены, с европейским образованием, как Нино, Али хан занимает высокое положение в обществе, и это еще раз доказывает правдивость фразы: «за каждым умным мужчиной стоит умная женщина».

Несмотря на то, что общество всегда отрицает этот факт, на протяжении всей истории человечества неоднократно было доказано что, за всеми высокопоставленными мужчинами стояли очень умные и просвещенные женщины. Поэтому, всех интеллигентных мужчин, таких, как Али хан, всегда больше привлекают женщины с европейским образованием, как Нино. А это означает, что любовь побеждает. Значит, Нахарарян был не прав, когда говорил, что «ничто не объединяет Восток с Западом, даже любовь» (Саид 1990:113).

Роман «Али и Нино», который считается незаменимым сокровищем и Востока, и Запада, служит доказательством того, что культура может объединять и, одновременно, разделять людей, принадлежащих к тем или иным культурам. Однако это вовсе не означает превосходство стереотипов Запада над стереотипами Востока, так как Восток всегда считался колыбелью древнейших цивилизаций (Бернс 2007). Что касается женских стереотипов, которые диктуют несправедливое отношение к женщинам, а в данном случае к Нино, можно прийти к выводу о том, что они сформировались не на основе неправильной трактовки религиозных учений, а на основе окаменевших и изживших себя обычаев и традиций, которые издавна управляли обществом.

#### Литература:

- Абдуллаев 2006:** Абдуллаев Ч. *Еще раз про любовь*. Газета «Азербайджанский Конгресс», № 5 (31), Май, 2006. [online]: <http://www.azcongress.ru/pdf/2006/05/16.pdf>
- Abdoullah-Zadeh 2008a:** Abdoullah-Zadeh, Sara. *Female stereotypes in national literature in early 20th century (based on Ali and Nino by K.Said)*. Stereotypes in Literatures & Cultures. 3rd International Scientific Conference. Baku, 2008.
- Abdoullah-Zadeh 2008b:** Абдулла-заде С. *Женские и мужские стереотипы в кавказской литературе (на основе романа Курбана Саида «Али и Нино»)*. Восточные Языки и Культуры. II международная научная конференция. Москва, 2008.
- Античная... 2007:** Античная мифология. Культура и традиции. Москва: Махаон, 2007.
- Афоризмы:** [online]: <http://www.aforizmi.net/p36.aforizmi>
- Бернс 2007:** Бернс К. *Загадки Восточной мудрости. От Заратустры до Мао*. Москва: «Мир Книги», 2007.
- G nc li 2001:** G nc li S., tar. elm. dok. Qadın, göz llik v ülvyy t. Baki: “Az gbaısan” n şriyati, 2001.
- Диалог Культур:** *Диалог Культур*. Тематический реферат по дисциплине «Культурология» (Учебное пособие «Культурология», автор Т.И.Суслова, 2001). Томский Государственный Университет Систем Управления и Радиоэлек-



троники(ТУСУР), 2006.[online]: ([http://revolution.allbest.ru/culture/00016193\\_0.html](http://revolution.allbest.ru/culture/00016193_0.html))

**Энциклопедия...:** Энциклопедия Кругосвет. [online]: <http://www.krugosvet.ru/articles/87/1008757/1008757a1.htm>

**Карсавин 1993:** Карсавин Л. П. *Философия истории*. М., 1993.

**Межкультурная...:** *Межкультурная коммуникация*. Учебное пособие. Введение.

[online]: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Linguist/m\\_komm/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/m_komm/index.php)

**Мусульманский... 2008:** *Мусульманский календарь на 2009 год*. Сост.: Хорсанд-Мавроматис Д. Москва: «Астрель-СПб», 2008.

**Саид 1990:** Саид К. *Али и Нино*. Баку: «Нурлан», 1990.

**Стереотипы... 2005:** Стереотипы национальной культуры в межкультурном общении. [online]: <http://www.bestreferat.ru/referat-like-43476.html>

**И.Е. АДЕИШВИЛИ**

*Грузия, Кутаиси*

## **Психологический портрет В. Маяковского в контексте эпохи**

В истории русской литературы было много гениальных писателей, жизнь которых оборвалась в расцвете творческих сил. Жизненный путь этих высокоодаренных людей, с богато развитой эмоциональной и легко возбудимой фантазией, усеянный всевозможными подъемами и спадами, был довольно сложным. Жестокая судьба следовала по пятам, не давая им жить. Личные и общественные противоречия эпохи, разлад с действительностью приводил великих творцов к гибели. Эти яркие таланты страдали, умирали за свое инокомыслие, с ними безжалостно расправлялись: одних убивали (А.Грибоедов, А.Пушкин, М.Лермонтов), а другим создавали определенные условия, и они сами кончали жизнь самоубийством (С.Есенин, М.Цветаева, А.Фадеев, В.Маяковский).

Наш интерес к творческому наследию В.Маяковского определяется некоторыми особенностями: во-первых, В.Маяковский после долгого отсутствия возвращается в свой родной очаг, в село Багдади, близ Кутаиси, где прошло его незабываемое, безоблачное, счастливое детство; во-вторых, XXI век иначе смотрит на творчество гениального поэта, его поэзия интерпретируется, заново прочитывается и переоценивается; в-третьих, в результате такого подхода к исследованию творческого наследия В.В.Маяковского появляются новые, ранее неизвестные страницы в маяковсковедении.

19 июля 2008 года в Грузии прошел Международный русско-грузинский поэтический фестиваль, посвященный 115-летию со дня рождения известного русского поэта Маяковского. Грузия и ее общественность с огромной радостью и большими почестями встретила своего достойного земляка. Торжественный праздник был насыщенный: встречи, пресс-конференции, посещение достопримечательных памятников и мест Тбилиси, Кутаиси, Батуми, дома-музея поэта в Багдади и гимназии в Кутаиси, где прошло его детство и учеба. Маяковский своими стихами чуть не весь земной шар обошел, а в данный момент чуть не все поэты земного шара приехали в его любимый край. Они хотели почтить память бессмертного поэта, прочесть его стихи и их переводы на языки мира, а также свои собственные стихи, посвященные поэту.

В знак любви к поэзии Маяковского и глубокого уважения к его творческой личности, таланту, гости из разных стран вместе с грузинскими поэтами устроили «Маяковские чтения» на имеретинской земле. Все они объединены были любовью к поэтическому слову, к общению и взаимопроникновению культур и литератур, к сближению друг

с другом. Главное, они популяризировали творчество великого грузино-русского поэта.

Маяковский - гений XX столетия. Вся его жизнь служит ярким примером гениальности этого высокоодаренного и талантливого поэта, достигшего ценой невероятного внутреннего напряжения вершин творческого вдохновения. За 20 лет творческой деятельности, за тяжелейший и сложнейший бурный период жизни Маяковский оставил после себя гениальные вещи: «Облако в штанах», «Война и мир», «Флейта-позвоночник», «Человек», «Про это», «Во весь голос», «Клоп», «Баня» др. Но за ценой этого достижения стояли издержки в личной жизни, здоровье и в общественном положении. Судьба поэта трагична и поучительна для опыта науки и жизни. Наше внимание привлекли творческая самоотверженность поэта, его умение приспособить к идее свой жизненный уклад, самопожертвование и роковые ошибки.

На современном этапе, когда идет процесс интегрированного исследования взаимоотношений некоторых научных дисциплин, например, психологии и литературоведения, наша работа является специальной и интересной. При таком психоанализе нами, в большей степени, изучена психология литературного творчества Маяковского, его творческой индивидуальности. Это значит, что выявлены не только психологические особенности личности поэта, которые повлияли на формирование его творческой индивидуальности, но и те психологические стороны его души, которые способствовали отражению в ряде произведений некоторых биографических моментов его жизни. В этом плане Маяковский является оригинальным поэтом, его жизнь, душа как человека и как личности тесно связаны с Грузией, с его биографией и творчеством, именно эта страна оставила определенный, своеобразный отпечаток на творческой индивидуальности Маяковского и дала возможность создать психологический портрет поэта.

В. Маяковский всем сердцем любил Грузию, ее он считал своей родиной. Здесь в детстве у него обнаружили пристрастие к сочинению стихотворений, увлечение рисованием, в результате чего появились первые стихи и картины. Умственный кругозор его способностей развивался стремительно, особенно мышление и воображение. Грузинская богатейшая культура, поэзия, живопись, театр, история, живописная величавая природа, нравы, традиции и обычаи этого самобытного народа, его волевой мужественный дух, жизнерадостный с острым юмором характер способствовали формированию его мировоззрения, мировосприятия и особенной психологии. Маяковский понимал роль грузинской действительности и культуры, поэтому поэт с сыновней любовью относился к этой стране. Маяковский вспоминал, что во время выступления в студенческом клубе грузинского университета, в 1927 году, студенты задавали вопросы, среди которых часто звучало: вы грузин или русский? Ваша Родина – Россия или Грузия? Маяковский сделал

маленькую паузу, улыбнулся и ответил: - «Хотите знать кто я? По рождению я грузин, а по национальности русский. Багдади - место моего рождения. Грузию люблю как родину, люблю ее небо, ее солнце, ее природу». (По воспоминаниям профессора Ш. Нуцубидзе, 1973). О своеобразном отношении к Грузии он выразил в своих поэтических творениях.

Я –  
дедом казак  
другим сечевик  
а по рождению  
грузин.

Только  
нога  
ступила в Кавказ,  
Я вспомнил,  
что  
я грузин.  
(Владикавказ-Тифлис).

Гениальный поэт свою любовь к грузинскому народу, к его языку, проявил оригинально. В своих стихотворениях он в русский текст включал грузинский, не нарушая ни рифму, ни рифмовку. Такое построение стихотворения, такая его особая архитектоника помогали Маяковскому «огрузинить» его и показать свою близость, любовь, и прекрасное знание грузинского языка.

Вдали  
от Вас  
ვისურვებდი  
ვეოფილიყავ  
თქვენთან ერთად  
Как с братом  
брат  
Спасибо  
всем  
за хлеб  
за соль!  
За радость встречи,  
слова  
и речи!  
ველარ დამატრობთ,  
იმედი ნუ გაქვთ!  
აბა დავლიოთ  
ეხლა  
ბრუდერ შავთ!

(Экспромт, посвященный В.Гуния).

В другом стихотворении «Владикавказ - Тифлис» Маяковский, объявляя себя грузином, в текст включил грузинскую песню «Мхолот шен ертс», тем самым выразив глубокую любовь к грузинской поэзии, музыке. С чувством сожаления звучат строки, где поэт говорит, что он переживает, скорбит, что не смог осуществить свою мечту.

Я –  
в долгу...  
перед вами,  
багдадские небеса.  
перед всем,  
про что  
не успел написать

Маяковский - глубокий знаток грузинской культуры, поэзии, живописи, театра. Для него грузинская поэзия также близка, как и русская. Нельзя не обратить внимания на такую особенность таланта Маяковского, как его страстная любовь к театру, живописи, конечно, после поэзии.

В начале XX века, в Кутаиси кипела театральная жизнь. Маяковский, ученик-гимназист, был увлечен театром, часто посещал спектакли, поставленные известным грузинским режиссером Ладо Месхишвили. Классические пьесы русской и европейской драматургии, талантливые спектакли с участием русских и грузинских актеров - М.Савина, В.Комиссаржевская, Валериан Гуния, Юза Зардалишвили - оказали поразительное воздействие на молодого гимназиста. Впечатления эти сногшибательные. Он несколько раз смотрел любимые пьесы. Маяковский лично знал гениального режиссера Ладо Месхишвили, который был близким другом семьи Маяковских. Таким образом, еще в годы учебы Маяковский приобщился к драматургии, к театру, и эту любовь к нему он сохранил на всю жизнь, став большим театралом. Интерес к драматургии, зародившийся в ранние годы, получил развитие в дальнейшем и превратил Маяковского в первоклассного, оригинального драматурга-новатора, автора бессмертных пьес. Природные способности Маяковского, увлечение в детстве рисованием развились в гимназии. Поэт вспоминал, что какой-то толковый бородач учил его рисованию даром, а затем его обучал рисованию В. Баланчивадзе - учитель гимназии, прекрасный знаток своего дела, добрый и сердечный человек, которого он запомнил на всю жизнь. Картины Маяковского - портреты писателей и иллюстрации - красовались в классе.

Итак, театр, живопись и поэзия стали вечными спутниками гениального Маяковского. Круг друзей и близких людей, которые увлекались этими видами искусства, был широкий. Среди них находились

знаменитости: поэты - С.Чиковани, П.Яшвили, Т.Табидзе, Г.Каладзе, Л.Леонидзе; художники - Ладо Гудиашвили, К.Зданевичи и др.; режиссеры – К.Марджанишвили, Л.Месхишвили, Н.Шенгелая; актеры - Нато Вачнадзе, Юза Зардалишвили, В.Гуния. Они составляли цвет грузинской общественности, талантливой интеллигенции, творчески одаренных личностей. Между ними была изумительная взаимная любовь и уважение друг к другу. Русский поэт, друг юности Маяковского, В.Каменский вспоминал: «В Кутаиси, в Багдади, в Тбилиси Маяковский чувствовал себя как дома, среди крепких, горячих друзей. Маяковский всех обнимал, целовал и говорил по-грузински, как по-русски. Он расспрашивал всех о друзьях детства из Кутаисской гимназии (Каменский 1931). Воспоминание Л.Гудиашвили о встрече с Маяковским в Париже в 1922 году подтверждает наше мнение, что между Маяковским и грузинскими творческими личностями были очень теплые, дружеские, чуть не родственные связи: «Обнялись, как два пламенных грузина, долго беседовали». (Из воспоминаний Л. Гудиашвили, 1958).

Вспоминая годы, проведенные в гимназии, нельзя не вспомнить события 1905 года, те революционные выступления в Кутаиси, в которых активное участие принимали гимназисты, в том числе и Маяковский. Народное недовольство, борьба за свои права и за справедливость, утверждение новых идеалов - все это произвело сильное впечатление на умного, смышленного и эмоционально-напряженного Маяковского. Именно в Грузии, в раннем возрасте, зародился в нем бунтарский дух сопротивления, который позднее находит свое выражение и проявление в активных действиях, происходящих уже в России.

Таким образом, все эти сведения, сообщения о грузинской жизни Маяковского, полны глубокой любовью к нему грузинских поэтов, художников и простых людей. Надо заметить, что немногочисленные стихотворения Маяковского о Грузии богаты своим глубокими впечатлениями и содержанием. Воспоминания, письма, дневники друзей, родных, самого поэта говорили о тонкой, открытой сердечной любви Маяковского к Грузии, к ее народу. Между ними была чистосердечная, взаимная, искренняя любовь - любовь верная, долгая, незабываемая и неугасаемая. В Грузии он чувствовал себя как у бога за пазухой. Маяковский и его грузинские друзья любовь понимали одинаково. Любить - это значит любить всегда, несмотря ни на что. Такое чистое, тонкое и верное чувство любви, заложенное в детстве и ее понимание с позиции честности, справедливости и вечности, присущи были талантливому поэту, став позднее индивидуальными особенностями его природы, души. Таким образом, Грузия, ее мозаическая, разнообразная, пестрая жизнь, ее богатейшая культура, реальная действительность вместе с ее природной одаренностью способствовали развитию гениальной творческой личности В. Маяковского. Детские и юношеские впечатления являются самыми теплыми и незабываемыми для Маяковского.

Для Маяковского древняя Грузия оказалась той благодатной землей, плодородной почвой, которая своими богатыми целебными водами и соками вскормила душу поэта, где чистый, прозрачный воздух развил в нем воображение и волшебный полет фантазии, а феерическая природа позволила ему воспринимать необычную, очаровательную красоту окружающего мира и удивляться этой прелести. Все это обогатило внутренний мир Маяковского, расширило его поэтический кругозор и развило эстетический вкус. Открытый ум и творческое мышление Маяковского сыграли важную роль в формировании своеобразного, самобытного мировоззрения крупного маститого художника - слова, художника - кисти и неистового театрала XX века. Уезжая из Грузии, сестра поэта Л.Маяковская писала: «Мы унесли в своей памяти горячие лучи солнца вместе с горячими людскими чувствами. Мы дышали прозрачным воздухом багдадских небес, мы пили чистую холодную воду горных родников, мы купались в стремительной реке Ханисцкали, мы в изобилии питались плодами щедрой земли. Здесь крепили нервы, закалялась воля и выносливость, которые так были нужны в нашей дальнейшей, трудной жизни» (Маяковская 1965).

Рассматривая гениальность, талант, одаренность, способность и особенности психологии Маяковского, нужно отметить, что прочный, насыщенный фундамент древнейшей истории и богатейшей культуры Грузии способствовал развитию тех особенностей, заложенных в нем с детства, которые были необходимы для процветания многогранного таланта Маяковского. Древняя священная грузинская земля, как и во времена Пушкина, стала колыбелью разнообразного таланта великого поэта, вскормила его своим теплым, сочным натуральным молоком вместе с любовью. А любовь - необыкновенный дар, приобретенный с рождения, он продолжает жить вечно. И эту любовь к Грузии он сохранил на всю жизнь.

По проблеме гениальности существуют разнообразные гипотезы, высказанные многими учеными. Известный ученый Ф.Гальштон считал, что гениальность находится в природе самого человека и обусловлена наследственностью. Однако на результаты влияют и другие условия. Немецкий ученый Оствальд полагает, что талант не наследуется, а по Г. Клару развитие выдающихся личностей зависит от социальной среды.

Гениальность является «чем-то бессознательным и проявляется неожиданно». Эта гипотеза «гений и безумие» возрождается в наши дни». (Д.Карисон). Российские ученые доказывают, что в природе гениальности, кроме эмоциональных факторов имеются и патологические симптомы.

Сегодня нами рассматривается психологизм феноменального и высокопродуктивного творчества Маяковского как интегральное событие, включающий элементы творческой активности и симптомы психической аномальности в любой форме.

Маяковский как активная, творческая личность обладал высоким интеллектом, еще более высокой креативностью и активной психикой. Согласно биогенетическому закону (отцовской и материнской родовой линии) поэт от отца унаследовал общительность, дружелюбие, бархатный голос, необыкновенный дар восприятия природы, еще одна деталь, родился 19 июля, и в его честь назвали Владимиром. Однако в поэте наличествуют и личные, талантливые признаки с психопатологическими элементами. Именно этот симбиоз способствуют выявлению феномена гениальности поэта.

В. Маяковский – языковая и художественная гениальная личность, обладающая способностью целостного восприятия мира без его дробления и способностью к активному мышлению, т.е. ему присущи такие типы воображения как логическое, критическое, творческое. Логическое воображение позволило Маяковскому сделать вывод, что катастрофическое положение начала XX века является преддверьем появления нового неизвестного времени. В результате долгого размышления и раздумья о преобразовании современного мира Маяковский на много лет раньше предсказал и войну, и революцию, и новую жизнь. Эпоха войны и революции приучила всех воспринимать этот мир глазами миллионов, выходить миллионами на арену истории, на улицу. Маяковский чувствовал и понимал, что в данный момент нужен такой человек, который имеет повышенное ощущение большого пространства и может охватить глазами огромные дали. У такой личности по своей природе должны были быть такие психические особенности, которые соответствовали бы данной ситуации. Таким считал себя В.Маяковский, имея сильный, громкий голос и стоверстный и острый язык. Чувство разлада с действительностью, творческое мышление и «мощный полет фантазии» позволили Маяковскому громогласно заявить

Грядущие люди!  
Кто вы?  
Вот - я,  
весь  
боль и ушиб  
Вам завещаю я сад фруктовый  
Моей великой души!

Так поэт в своих мечтах о будущем выразил желание понять свою жизнь и личность, как творца, поэта-гиганта. Маяковский горел, кипел, хотел все изменить, он был взволнован, нервы были расстроены. Он писал:

Нервы  
большие,  
маленькие,



многие! -  
скачут бешеные,  
и уже  
у нервов подкачиваются ноги!

Все нервные потрясения были связаны с катастрофой общественной жизни. Народ вышел на улицу, революционная улица была богата нечеловеческими, стихийными звуками, криками. Улица особенно требовала поэта-крикуна, публичного поэта, поэта-горлана. (К.Чуковский). Маяковский удовлетворял требованиям улицы. Он должен быть выразителем ее идей. Речь поэта, лексика его стихотворений грубая, вульгарная, ошеломляющая, стиль бешеноскандалный. К.Чуковский заметил, что улица выработала свои законы небывалые, и в них вошла правда, и Маяковский бессознательно служил этой новой эстетике - уличной:

Улицы - наши кисти,  
Площади – наши палитры.

Поэзия молодого поэта, ее лексика многих пугала, они называли поэта и его друзей «табор дикарей, шайка хулиганов» (Д.Мережковский), а другие видели в нем побудительные мотивы нового искусства (М.Горький, А.Блок). Маяковский был наделен неповторимым, особенным и своеобразным талантом. Он как магнит притягивал слушателей. Поэт всем сердцем чувствовал аудиторию, ее расположение и настроение, умел владеть ею. И в зависимости от этого звучали его стихи по-разному, то голосом угрожающим, то мягким необыкновенным тембром баса, увлекая слушателей. «В зале всегда была давка. Публика усаживалась по два человека на одно место. Под гром аплодисментов поэт читал стихотворения, то жаловался, негодовал, издевался, требовал, впадал в истерику, то делал паузы между частями. Это было чудо» - вспоминала Л.Брик. Так по-разному воспринималась поэзия 22-летнего поэта.

Я вам открыл столько стихов  
шкатулков,  
Я - бесценных слов мот и транжир  
А если сегодня мне, грубому гунну,  
кривляться перед вами не захочется –  
и вот  
Я захочу и радостно плюну,  
плюну в лицо вам  
Я - бесценных слов транжир и мот.  
(«Нате»).

Митинговый поэт, как Маяковского называли, производил ошеломляющее впечатление, однако его стихи всегда находили своего адресата и производили то действие, на которое он рассчитывал. Юный поэт пришел в русскую поэзию одиноким, что он не раз и не отмечал.

Я одинок, как последний глаз,  
у идущего к слепым человека!

Литературный организм Маяковского полностью соответствовал этой эпохе. Русский поэт Корней Чуковский отмечал, что гениальный поэт создавал новую поэзию, используя собственные ритмы с соответствующими интонациями. Эти разговорные ритмы приемлемы в поэзии, как и другие. Маяковский тем и оригинален, что безбоязненно, открыто воспроизводит в стихах хлесткие, энергичные ритмы, созданные митинговыми речами, возгласами драк и скандалов.

Этому взял бы, да и дал по роже,  
Не нравится он мне очень.

А вы - говорите гадости!  
Интеллигентные люди!  
Право, как будто обидно.

По мнению К.Чуковского, оригинальность и своеобразие поэзии Маяковского заключается в том, что он ежедневно создавал поразительные, эксцентричные, сенсационные произведения (Чуковский 1990:306). А это делать – не хватит никаких человеческих сил. Однако, будучи гениальным поэтом, иначе нельзя было, он должен был изумлять, ошарашивать массу. Это опаснейшее в искусстве. Тут никакого таланта не хватит. Думается, поэт прекрасно справился с этой задачей, нашел новую форму, «перешагнул через себя» и написал такое произведение, где прежний трагический тон сменился благодушным, камаринским. Для поэта-улицы должны были быть характерны каламбуры, гротески, буффонады. В поэзии В.Маяковского появились частушечный, разговорные ритмы. Поэт начинал чувствовать человеческую боль и считал себя носителем всех увечий и страданий. Познакомившись с утопической философией западников, Маяковский отмечал о всеобщем человеческом счастье:

Славься, человек  
Во веки веков живи и славься!  
Всякому,  
живущему на земле,  
Слава,  
Слава,  
Слава!

Итак, рассматривая определенный этап, конкретно, бурный период первой трети XX века, способствующий появлению гениального Маяковского, убеждаемся в правильности гипотезы ученого Германа Клара о важности роли социальной среды для творческой личности поэта. Окружающая среда, которая относилась к процессу деятельности Маяковского, способствовала развитию его индивидуальных качеств, как творческой личности. Значит, для формирования гениальности поэта значимы общественные условия с некоторыми тенденциями развития с учетом возникших изменений и назревающих проблем. Надо заметить, что для определения этой проблемы важно учесть и гипотезу ученого Ф. Гальшона, который считает, что гениальность находится в самой природе личности. В.Маяковский по своей природе - гениальный высокоодаренный поэт. Многие природные черты одаренности: удивительная память, способность на лету заучивать тексты, особый интерес к чтению, страстное увлечение рисованием, необычная способность быть общительным, любознательным и иметь необыкновенный природный дар восприятия мира, получили дальнейшее развитие в годы учебы и стали индивидуальными особенностями творческой личности Маяковского. Как видим, природный дар Маяковского неограничен. У него чрезвычайная способность к мышлению, воображению, предвидению, связанному с фантазией. Он - артистическая натура, с детства большой театрал, прекрасный актер, оратор, искусный, блестящий чтец. Осип Брик вспоминал: «... когда он читал стихи, земля приподымалась, чтобы лучше слышать». Изящная походка, красивая поза, изумительные манеры, мягкий, приятный голос с оттенком баса, беглость речи, юмор и остроумие - все это придавало ему солидный, статный вид высокого, увлекательного человека большого интеллекта, прекрасного собеседника и талантливого актера. Маяковский - фронт, визитка, цилиндр - так его запомнили современники. Он взыскательный «художник слова и кисти». Рисунки, портреты, пейзажи, плакаты с острыми стихами, а также слоганы для окон РОСТА были сногшибательными. Все вышеназванные свойства гениальной личности Маяковского были результатом его возбужденного мышления и напряженной психики.

Любовь, как особый дар природы, является уделом немногих. Маяковский как редкое явление природы был обладателем и этого дара. Для него, как гения, характерно безумие. Безумец и гений в нем совмещены как одно неразрывное целое. Маяковский болел любовью безумной. Это такое непонятное чувство, которое заставляет человека совершать бессознательные, неожиданные поступки, позволяет раскрыть трепещущий внутренний мир поэта и психическое состояние его души и мозга. Маяковский пережил несколько таких душевных переживаний. Но любовь к Л.Брик - это особая, неподражаемая, гнетущая, горестная - с

одной стороны, а, с другой - сладостная, приятная, счастливая. Во всех проявлениях незабываемая!

Как гениальной личности, Маяковскому присущи и такие черты как оригинальность, универсальность, независимость, открытость ума, высокая толерантность. Многогранность его творческой способности не вызывает сомнений. Маяковский - оригинальный лирик и драматург-новатор. В этом плане особо выделяется его пьеса «Баня» - яркий образец сатирического симбиоза - драмы, трагедии и фарса. Она плод независимого полета фантазии поэта, интерпретировавшего массовые репрессии и предсказавшего создание деспотического строя. Маяковский открыто заявлял об этой новой, нарождающейся бюрократической системе. У него свой собственный, независимый подход к этим явлениям, а также свой личностный стандарт решения проблем общественного и личностного характера.

Одаренность Маяковского проявилась и в кино. Он - киноактер, снимался в фильмах, киносценарист, написал сценарий «Закованная фильмой», который не сохранился, и его невозможно восстановить. Л.Брик вспоминает, что весной 1918 года она получила письмо от Маяковского, в нем писалось: «На лето хотелось бы сняться с тобой в кино. Сделал бы для тебя сценарий. Бесконечно обидно, что он не сохранился» (Брик 1989).

Кроме указанных творческих способностей для гениальных личностей характерны и психопатологические симптомы. Из пяти существующих симптомов, таких как эвроактивность во сне, эвроактивность при истерических припадках, эвроактивность в состоянии эпилептических переживаний, эвроактивность в состоянии алкогольного опьянения, эвроактивность в аутических переживаниях, Маяковскому свойственны некоторые: эвроактивность во сне, эвроактивность в аутических переживаниях и отдельные элементы невротических проявлений. Аутизм - это такое диссоциативное, своеобразное, душевное состояние человека, когда вследствие психического расщепления личности он настолько оторван от реальной жизни, что находится в противоречии с ней. В начале XX столетия Маяковский находился в трудной ситуации, атмосфера менялась, накалялась, шла война, надвигалась революция, поэт чувствовал приближение катастрофы. Реальная действительность пробуждала в нем стремление изменить обстановку, надо было что-то делать, создать новую жизнь и осуществить свою мечту. Психика Маяковского была слишком возбуждена. Внутреннее душевное состояние и эмоциональный настрой поэта нуждались во внешнем проявлении, т.е. мысли и настроения Маяковского должны были вылиться в какую-то форму, значит, надо было создать художественное произведение, а сделать это - нельзя было без аутических переживаний.

Корней Чуковский говорил: «Чтоб создать произведение, Маяковскому нужно было сойти с ума... Мозг у него «воспаленный», слова «иступленные». Изображая катастрофическое сопряжение

вселенной, поэт, естественно, чувствует себя каким-то безумцем, которого это зрелище доводит до транса. Согласно психологу Ломброзо (Ломброзо 1995:102), в таком состоянии поэт должен был стать безумцем. И Маяковский как он сам говорил: - «Я уже наполовину сумасшедший! Или «Да здравствует мое сумасшествие!».

И так, в результате аутических переживаний вызванных социальной средой, появились поэмы «Облако в штанах», «Война и мир» и стихотворения, в которых отражены актуальные особенности эпохи. По словам Корнея Чуковского, Маяковский - певец революции - был «с ног до головы как бы специально изготовлен природой для воспевания войны и революции». Только гениальный творец мог совершать большие деяния.

Следующим психопатологическим отклонением Маяковского была эвроактивность во сне. Эти симптомы нашли свое отражение в поэме «Про это», которая создавалась поэтом в особых условиях, во время «добровольного сидения в тюрьме», в течение двух месяцев с 28 декабря 1922 года по 28 февраля 1923 года, когда поэт расстался с любимой Л. Брик. Поэт был подавлен, чувствовал нервное расстройство и психическое переутомление, «часто болела голова, только к утру наступало проснение. Несмотря на все это, Маяковский писал день и ночь, писал болью, разлукой, острым отвращением к обывательщине...». Значит, эта поэма писалась, когда Маяковский испытал разочарование в любви и тогда, когда наступило «освобождение» поэта от нее. Отношения между Маяковским и Л.Брик вступили в фазу кризиса. В письме-дневнике к Л. Брик от 7 февраля 1923 года, Маяковский писал: «Я, год, выкидывавший из комнаты, даже матрац, даже скамейку, я, три раза ведущий такую «не совсем обычную» жизнь, как сегодня, - как я мог, как я смел быть так изъедан квартирной молью.... Какой бы вины у меня не было, наказание моего хватит на каждую - даже не за эти месяцы». Как видно из этих строк, Маяковский сильно страдал от такого наказания - быть оторванным от всего живого и находился в заточении, ни с кем не общался и был одиноким.

Заметим, что в результате такого домашнего ареста, появилось значительное произведение «Про это» - поэма о себе, и о любви. Эта поэма заняла едва ли не первейшее место среди вершин мировой лирики. Поэма-сновидение охватывает действительность в ее прошлом, настоящем и будущем. Она посвящена: «Ей и мне». Значит в ней два главных героя. В сновидении герой поэмы поэт-искупитель, работающий за тех, кто не хочет или не может сражаться за революцию. Беря свою и чужую вину на себя как носителя и жертву застойного быта, он готов сражаться с «дуэлянтами», «дантесами», считая их врагами, и подобно Родиону Раскольникову топором может их убить. Поэт уверен, что «все, что в нас ушедшем рабьим вбито, все, что мелочным роєм оседало и осело бытом даже в нашем краснофлажном строе», надо уничтожить. Все это было в прошлом. Однако поэту убрать, устранить, изъять это прошлое не удается.

Из реальной настоящей жизни поэт-герой показывает свое ближайшее окружение, его быт, и здесь герой оказывается у квартиры любимой, откуда слышны то же самое - те же «вороны-гости», «пирог», пустые разговоры, равнодушные ко всему происходящему. Гости любимой ничем не отличаются от гостей Феклы Давидовны, показанных в поэме в гротескно-фантастической картине быта, из них особо выделяется образ возлюбленной.

- Смотри,  
даже здесь, дорогая,  
стихами гремя обыденщины жуть,  
имя любимое оберегая,  
тебя  
в проклятиях моих  
обхожу.

Как в критике отмечалось, «обхожу» не значит прощаю, не осуждаю, амнистирую, не щаю, - но «обхожу», ибо: люблю и ничего не могу поделать («но где, любимая, где, моя милая, где - в песне! - любви моей изменил я»). Эти строчки указывают на то, что любовь Маяковского к Л.Брик остыла, но сохранилась добрая память об этом прекрасном чувстве и глубокое уважение к ней. Именно эта женщина была вторым персонажем поэмы. Размышляя о любви между «ею» и «им» возникает спор на тему «свободной любви». Л.Брик поддерживала такую любовь, в то время как поэт нет. Маяковский не мог жить так, пишет его ближайший друг Н.Асеев, чтобы «реализовать свои чувства, имея результаты такой реализации только гонорары, чтобы таскать купленные на эти гонорары куски пирога и сласти в литературный салон, «тем более что этот «Салон» был в Водопьяном переулке у Бриков». Этот спор принял острый характер и разрешился так, опровергая безличный коллективизм лефовцев, безличное «мы» Маяковский на первый план выставил лирическое «я». Гениальный поэт отошел от риторического принципа «смирения» и «личные мотивы» поднял на высоту всеобщности, значимое место уделил человеку-поэту, его личностным переживаниям.

Разоблачая обывательщину и любимую, Маяковский определил свое место и в своих сновидениях. Герой поэмы выступал «земной любви испкупителем», он ждал любви и счастья для всех: «должен стоять и стою за всех, за всех расплачусь и за всех расплачусь». Здесь смыкался прежний и нынешний Маяковский. Однако в сновидениях он не забывал и себя, говоря: «За всех - пуля, за всех - нож», «А мне когда? А мне-то что же? Счастье для всех, но счастье и для каждого - вот смысл жизни». Таково мнение поэта. В своих сновидениях Маяковский, стоял на колокольне Ивана Великого и принимал оскорбления «дуэлянтов». С того времени ничего не изменилось, - с болью отмечал поэт: «Все так и стоят столетья,

как было. Не бьют и не тронулась быта кобыла». «Дуэлянты» достигли цели, они расправились со всеми, оставив «поэзовы ключья на Кремле, которые красным флажком сияли на ветру». Маяковский - поэт-пророк предсказывал себе трагическую развязку. Его схватка с «дантесами» это - схватка не на жизнь, а на смерть. Ему снилось, что все, за что они боролись, насаждающая система проглатывала. Сон поэта стал реальностью. Во сне увиденное будущее, осуществилось. Организация РАПП, ее члены, считая себя заместителями партии в литературе, преследовали всех, кто выступал против них, и Маяковский был первой жертвой. Поэт сильно переживал за кличку «попутчик», которую они закрепили за ним. Раздраженный поэт с негодованием писал: «Может критики знают лучше, может их и слушать надо. Но кому я, к черту, попутчик? Ни души не шагает рядом». Маяковский открыто вступил в борьбу с рапповцами, вошел в эту организацию с целью взорвать ее изнутри. Упорная борьба доходила чуть не до драки. Поэт был подавлен, нервы натянуты до предела. Его психическое состояние обострялось, а Маяковский продолжал свои сатирические сокрушения, создавая обличающие пьесы «Дураков больших обдумав, взяли в лапы лупы вы. Мало ль, что ли, помпадуров? Малоградов, Глуповых?». Кто мог простить Маяковскому такие оскорбления. Они наступали, давили, притесняли поэта. Заметим, что и Маяковский не оставался в долгу.

Таким образом, эти серьезные перепады, разногласия, разнообразие стрессы в биопсихологической мозаике гения Маяковского, вызванные психическими потрясениями поэта, отразились как на личности, так и на творчестве великого поэта. Все это психическое расстройство было, конечно, в значительной степени, иначе не было бы ни личностей, ни творчества. Известный философ Аристотель говорил, что в каждом творческом акте есть доля безумия, а по Платону - бред, который совсем не есть болезнь, а, напротив, величайшее из благ, даруемое богами. Счастье или несчастье еще вопрос, конечно, для простых смертных, однако для гениальных личностей, для бессмертных это божественный дар, который является обязательным и нужным.

Да, Маяковский - особый талант, гений, ему присущи такие черты, которые выделяют его из огромной массы одаренных людей. Именно, этот божественный дар сделал его гением XX века.

В жизни все имеет начало и конец. Творческая активность В.Маяковского с течением времени менялась, изменялось психическое настроение поэта, наступало нервное переутомление и истощение психофизиологического состояния всего организма, что вызвало нарушение его психической регуляции и поведения.

Известно, что пик творческой активности человека приходится навозраст с 30-до 42-45 лет. Подробное изучение исследования русского писателя М.Зоценко «Возвращенная молодость» (Зоценко 1978) дало возможность по-новому посмотреть на проблему жизни и творчества

русского поэта, точнее другими глазами увидеть психологический портрет Маяковского, как неординарного, мягкого, нежного, а порой грубого, злого, ворчливого человека и как великого, гениального, чрезвычайно талантливого творца, отличного от всех. Л.Брик вспоминала один случай с издателем альманаха, который сказал Маяковскому: «Прочел ваше письмо, вы - дурак». «Озверевший поэт, не мог устроить скандал из-за определенных причин, но обещал дать по морде. И вот однажды мы шли по Невскому проспекту, навстречу нам издатель с дамой. Маяковский извинился передо мной ... и поманил издателя рукой, тот отделился от своей дамы и немедленно получил звонкую пощечину. Маяковский взял меня под руку и пошел дальше, не оглядываясь. Потом издатель потребовал дуэль, Маяковский отказался, сославшись на дуэлянтный кодекс, запрещавший дворянину стреляться с евреем». Так, оригинально отплатил Маяковский за свое оскорбление. И в этом вопросе, он был оригинальным, как и во всем.

Согласно теории М.Зощенко, все творческие, гениальные личности делятся на две категории: 1. Личности, проживающие недолгую, но эмоциональную, насыщенную жизнь и умирающие до 45 лет; 2. Долгожители (Зощенко 1978).

Маяковский как гениальная, творческая личность, прожил недолгую, но эмоциональную, насыщенную жизнь. Из прожитых 36 лет, 20 лет, посвященных творческой работе, тесно переплетена с его трагической любовью. А любви было немало, только все неудачные. Он жаждал любви, а ее не было. Ирония судьбы!

По однозначно поставленному диагнозу М.Зощенко, Маяковский умер рано, вернее, преждевременная смерть настала из-за неумелого обращения с собой (Зощенко 1978). Рецепт творческого долголетия - точность, порядок и организация. Жизнь людей, которые следуют строгому порядку, долгая и продолжительная. У них творческая активность сочетается с высоким интеллектом, рефлексиями и саморегуляцией. У Маяковского этого порядка никогда не было, поэтому ранняя смерть поэта, его самоубийство было результатом всех его жизненных неполадок, как общественных обстоятельств, так и личных трагических событий.

Маяковский умер от творческого переутомления, от любовных переживаний, от невыносимых античеловеческих условий жизни, от нервных потрясений. Трагедия постоянной творческой активности и нервных стрессов сопутствовала жизни поэта и способствовала приближению печального конца.

Творческий источник великого поэта иссякал, любовь пожирала его чуткое сердце. Жизнь Маяковского висела на волоске. Одиночество мучило его. Близкие друзья не только не видели его катастрофически подавленного состояния, но порой сами способствовали его обострению. Последняя непонятная любовь к Норе Полонской окончательно вывела



поэта из равновесия. Нервы были напряжены до предела. Все это, в совокупности решило судьбу Маяковского. 14 апреля 1930 года он покончил жизнь самоубийством.

Смерть поэта вызвала разные толки. Вопрос этот сложный и ответить будет также сложно. По словам Л.Брик, эта смерть вызвана боязнью старости: «Поэт упорно твердил, что не хочет дожить ни до своей, ни до моей старости. Застрелюсь, покончу с собой, 35 лет – старость...».

Не разделяя мнение Л.Брик, отметим, что никакая навязчивая идея о самоубийстве и о старости не могла быть единственной причиной гибели Маяковского. Для гениального поэта были характерны некоторые психопатологические симптомы и отклонения, которые реализовались бы при неблагоприятных условиях. Не будь этих многочисленных нервных потрясений, а их было много, не было бы и трагедии. Бесконечная травля со стороны врагов В. Маяковского, всевозможные стрессы – субъективные и объективные, вызывали стрессовое состояние, а также творческий спад его активности и создали ту невозможную, невыносимую, тяжелую, до предела напряженную жизнь, которая способствовала ослаблению психического и физиологического состояния организма. В конечном итоге, все это привело к плачевному исходу.

Обращаясь к психологическим особенностям личности Маяковского, которые имели непосредственное влияние на творческую деятельность поэта, мы рассмотрели его философско-эстетическую концепцию с точки зрения ее «происхождения» в мировоззрении, в мышлении личности автора. Исследованные проблемы гениальности, таланта и развития способностей применительно к Маяковскому выявило нестандартность личности поэта, независимость и оригинальность его мышления, воображения, фантазии, он поэт-пророк, предсказатель, поэт-трибун, не имеющего аналогичного предшественника. В результате психоанализа обнаружены новшества на уровне сюжетов, образов, системы, персонажей, языка, определены специфические черты его пафоса и поэтики, которые очень тесно связаны с психическими особенностями и душевными переживаниями самого поэта, его биографии и творческой личности.

Известные факты биографии В.Маяковского, неоднократно интерпретированные в контексте советского литературоведения, в последние годы обошло внимание литературоведов. Думается данное обстоятельство объясняется целым рядом причин; советская литература перешла в аспект историко-функционального изучения. Сложнейшее время идеологической борьбы разных творческих и социологических ориентиров эпохи 20-30-х годов, перестало вызывать научный интерес. Между тем сама эта эпоха породила феноменальную личность, стоящую у истоков литературы сегодняшнего дня, Маяковского. Может быть, предложенные читателю факты биографии поэта хорошо известны, но

ведь важны не сами факты, но деидеологизированный подход к ним. В поле нашего интереса вошли разрозненные и неоднозначные по стилю и даже фактологической достоверности материалы, но они показали психологический портрет могучего таланта своего времени, сильного и слабого, здорового и больного, защищающего других и беззащитного, гения и просто человека, который, незаслуженно, так и остался пленником своего исторического времени. Известно, что гении принадлежат не истории, а вечности.

Предпосылкой тяжелого душевного состояния была и общая неблагоприятная обстановка в стране: складывание сталинской диктатуры. Основное усилие руководства страны было направлено на битву за первую пятилетку. Политическая жизнь также определяется «битвой за план», провозглашается сплоченность партии, во имя которой устраняют или перевоспитывают. Маяковский – неординарная личность, которая не вписывается в рупора эпохи, в этом смысле слова. Он неуправляем, способен на вспышки и выпады против системы. Поэма «Хорошо» написана, но за ней следует «Плохо». На последний год жизни поэта приходится период особого прессинга правительства на творческую интеллигенцию. История страны перестраивается. В.Шкваловский отрекается от формализма в «Литературной газете». Необъяснимым для большинства было самоубийство 14 апреля 1930 года В.Маяковского, который в феврале этого же года вступил в Ассоциацию пролетарских писателей.

Для доказательства актуальности подобного подхода к изучению биографии и творчества поэта, приведем высказывание знаменитого психолога Г.Юнга: «Без особых доказательств очевидно, что психология в своем качестве наука о душевных процессах, может быть поставлена в связь с литературоведением. Ведь материнское лоно всех наук, как и любого произведения искусства - душа. Поэтому наука о душе, казалась бы, должна быть в состоянии описать и объяснить в их соотносительности два предмета: психологическую структуру произведения искусства, с одной стороны, и психологические предпосылки художественно-продуктивного индивида, с другой. В первом случае объектом психологического анализа и использования служит конкретное произведение искусства, во-втором же - творческий одаренный человек в форме своей неповторимой индивидуальности» (Юнг 1991: 103-108).

#### Литература:

- Брик 1989:** Брик Л. Из воспоминаний о Владимире Маяковском. Ж. Дружба народов, №3, 1989.
- Воронцов ... 1968:** Воронцов В., Колосков А. Любовь поэта. Ж. Огонек, №26, 1968
- Выгодский 1991:** Выгодский Л. Психология искусства. М., 1991.
- Гачечиладзе 1975:** Гачечиладзе Г. Дни и встречи. Тб.: 1975.
- Есин 1988:** Есин А. Психологизм русской классической литературы. М.:1988.

**Замятин 1991:** Замятин Е. Психология творчества. М.:1991.  
**Зощенко 1978:** М. Зощенко. Возвращенная молодость. М.: 1978.  
**Каменский 1931:** В.Каменский. Юность Маяковского. 1931  
**Ломброзо 1995:** Ч. Ломброзо. Гениальность и помешательство. М.:1995.  
**Лук 1978:** Лук А. Психология творчества. М., 1978. С.127 .  
**Маяковский 1970:** Маяковский В. Сочинения в трех томах. М.: 1970.  
**Маяковский 2008:** Маяковский В. Возвращение. О нем. Тб.: 2008.  
**Маяковская 1965:** Л. Маяковская. Пережитое. М.: 1965.  
**Мэлхор 1995:** Мэлхоры Герлинда и Ханс Георг. Гениями не рождаются. М.: 1995.  
**Никифорова 1872:** Никифорова О. Исследования по психологии художественного творчества. М.: 1972.  
**Николадзе 1965:** Николадзе А. Русско-грузинские литературные связи. Тб.: 1965.  
**Русская ...1991:** Русская литература XX века. Часть I. М.: 1991.  
**Юнг 1991:** К. Юнг. Психология и поэтическое творчество //Самосознание европейской культуры XX века. М.:1991.  
**Сборник 1963:** О Маяковском. Тб.: 1963.  
**Чуковский 1990:** К. Чуковский. В двух томах. Т.2. М.: 1990.  
**Экспедиция ... 1999:** Экспедиция в гениальность. М.: 1999.

**EKA AVALIANI**

*Georgia, Tbilisi*

## **„Mother Birth Goddesses“, Female’s Supernatural Reproduction Function and Ancient Birth Symbols**

In ancient pantheons each goddess could be observed as the incarnation of a universal feminine “type.” The groups of those primordial goddesses from the Near East generally constituted to a symbolic system of the femininity and to the transformative character of the Feminine phenomenon (Neumann 1991a :21-29). We share the idea of certain historians of religion claim, that each goddess was the archetype of “idea”. However, we think that the certain “idea” (which in other words could be transformed into function, symbol, image, view, aspect, concept, character etc.) was ambivalently correlated to Masculine as well as to Feminine archetypes. In Ancient Near Eastern pantheons a female “Worrier Goddess” occurs as well as a male “Warrior God “exists, who was a supreme deity of his society. In Ancient Egypt and Babylonia patrons of kingship, state or city are equally, male and female deities (Steinkeller 1999:14-15).<sup>1</sup> The male and female gods sometimes might share functions and could be associated to the same archetypes such as “water”, “earth”, “statehood”, “heaven”. Only the ideas of “Motherhood” and “Maternity” unquestionably were associated to the central functions of the Archetypal feminine, with several sub-connected aspects and never were contributed to male (Cameron 1981:9-10).<sup>2</sup> The elementary character of the Feminine that is the *Earth-Great Round- Great Container* has its “supernatural reproduction function”: everything born of it belongs to it and remains subject to it (Neumann 1991a: 25). Ancient fertility Goddess herself was never too far from mortal women in their everyday moments of need, whether in the marriage bed or at the birthing stool. Women in their reproduction functions “imitate” the earth Mother Goddess’s universal birth giving symbolism. At the same time, the human females reduce to little more than a womb-vassal and are the mortal images of the Earth Mother (Neumann 1991: 42-44). The nourishing and protection-the elementary character of

---

<sup>1</sup> During the Uruk Period in Mesopotamia, most of the city-states had goddesses as their tutelary divine owners. Those goddesses controlled broadly all aspects of human and animal life, namely fertility, procreation, healing and death. The divine masters of secondary political centers were of male sex. Sumerian city-states had peculiar pattern of twin capitals: a political center and religious capital. The religious capital had a goddess as in divine owner; in contrast, the deities associated with the political centers were male.

<sup>2</sup> The idea of fertility, birth and nursing was closely associated with Great Mother Goddess from Neolithic Period. The phenomenon of the Mother goddess being depicted frequently in a monumental fashion in the birth position on the walls on the Neolithic shrines is in accordance with the importance placed by the community on this aspect of life, which was after all a central manifestation of their religion.

the feminine, operates in relation to the child, same as Great Round-Mother Goddess feeds and raises humankind.

In the “Women –centered Cultures” and even in Patriarchal societies pregnancy was very important to ancient women (Stol 2000: 2).<sup>1</sup> The fertile woman was succeed woman in her society. By becoming pregnant women gained the respect of the public, approval from their husbands and the admiration off less-fortunate sisters and sterile friends (Neumann 1950b:12-15). At the same time she (or her body –vassal) went through a very sacred dynamic processes; transformation mysteries of the woman were blood-transformation mysteries, that led her to the experience of her own gender creativity and produced numinous impression on the man. In our paper, we would like to highlight the problems of birth giving and generally the concept of procreation in Ancient Near East. We will be focused on two contemporary ancient societies - such as Egyptian and Babylonian ones. The Compartmentalized study of the ancient world and the method of juxtaposing of parallel societies would be more appropriate in this occasion, while stressing the several aspects of the key problems in complexity. Generally, this methodology helps to approach not only to the partial topics, such as the birth simply as a biological process, but also helps to reconstruct dynamic process - the birth as a magic rite and social event. Finally, we will be able to “cognize” some aspects of the birth rituals experienced among Egyptian and Babylonian societies and describe distinctions and analogies between them.

### **Birth by Mortals**

If in myths and mythical narratives biologically impossible accounts of conception occur, it does not mean that the Egyptians and the population of ancient Babylonia failed to understand the mechanism of conception in reality. Socially subordinated status of the women in Egypt affected her less essential role in sexual act and reproduction cycle. Instead, women seem to have had their own role: they aroused the man and stimulated his creative act. If in this position woman had her secondary position, subsequently in childbearing and birth giving processes her significance was ultimately acceptable. Her body was some kind of vassal; she carried inside the fetus and after gave the life to a newborn. Analyzing materials from Babylonia, we face a bit different attitude; According to the Old Babylonian manuscript, Atram- ħasis, a young man and woman equally are free to choose each other, they attract each other in the gardens and the streets (Lambert, Millard1969:62 Tablets I 271). Observing this passage, women seem to be as free as men in choosing the right partners:” let the wife and her husband choose each other...”( Lambert, Millard 1969: 64 Tablet I 296-305). The idea of gender equality, gender balance and authority

---

<sup>1</sup> Women without children were compared to an unfertile field:” abandoned (field)” is the literal meaning of Akkadian word indicating a cloistered woman who is not have children, *naditu*.

occurs in the myth of Enki and Ninmah, where male and female divinities created simultaneously the first man and woman. Enki on his part makes a “form” in whose is...(?) and he says:” The semen made by the penis, poured into the inside of the woman, will make that woman give birth in her inside”. Clearly, god creates the first woman, who was equipped to give a birth (Kilmer 1976:265-270). The classical example of natural childbirth is vividly described in the Myth of Horus. His birth was very much like a human birth. Isis, beside of her immortality, suffered labor pains as mortal woman and even had to use threats to bring the divine company to provide her relief (Borghouts 1970 : 31).

In ancient societies of Babylonia and Egypt, having the children had not only emotional reasons, but was closely linked to the very pragmatic thoughts: children had to support their parents in old age, organize their funeral ceremonials and after death to make customary offerings to the deceased parents. The Sumerian myth -” Gilgames and Enkidu in the Underworld” presents a more satisfying picture for some groups of dead man, for the father of numerous children, or those who have fallen on the field of battle (von. Soden 1993:186). It is obvious from this passage, that “heroism” is equaled with the idea of “male fertility.” Desire for children was often gendered, and the great wish always appears to have been for a male child, who will inherit father’s property and take care for his parents in old age (Meskell 2002: 62 – 65).Ancient Egyptians and Babylonians had clear familiarity with the linkage between insemination and pregnancy. In Old Babylonian poem, the natural division on the labour in these activities is as follows: “My father begot me, my mother bore me”( Foster 1996:549; Stol 2000: 1). Ancient people recognized that without female participation insemination and pregnancy would not exist. That is why they paid particular attention to fertile abilities of women. From the private letters comes the Babylonian man’s remark to his own sister, he wrote to her:” My heart rejoiced about your being pregnant”( Oppenheim, 1967: 193 no.147.). The correspondence between pharaoh Rameses II and the Hittite king contains fascinating passage about worries of Hittite king regarding his sister’s sterility. Hittite king Hattusili had asked Rameses to send him special herbs for his sister Matanazi, to make the princess pregnant (Edel 1976: 53f.,67-75; Beckman1983,253-5). Egypt was famous for its medical expertise and the Egyptian texts widely demonstrate this. The Ebers Papyrus has a section devoted to women’s health conditions, such as those of the uterus, her milk, or birth giving (Robins 1994-95:26). In the specialty of gynecology, the Egyptians referred to the uterus as *mwt rmt*, which is translated as “the mother of men”, and in some documents, the same terminology may refer to the placenta (Robins1994-95: 82). The verb” to be pregnant “was referred to *rwr*, and the hieroglyphic picture shows a kneeling woman with the head and arms of a child appearing beneath her in the process of birth (Robins 1993: 82.). Egyptians believed that insemination (not generally sexual act) was determined by the Creator God’s will-power. Khnum was a god who “supports the phallus in the act of begetting”, he

“makes women give birth, when the womb is ready” and he “opens”<sup>1</sup> womb as he wishes (Lichtheim 1980: 112-113).

Egyptians knew that male sperm *mw* was connected with the testicles, *inswy*, and that the child received all its hard tissues from the father and its soft from the mother (Strouhal 1992: 12). The embryo, which was carried by female, was referred to as a *swbt* or “egg”, in both humans and animals (Meskell 2002: 68). According to the official Egyptian religion, where a primary matriarchal symbolism has visibly outlined, some futures of feminine foundation vividly survived; the cosmic egg, as the first embryo, laid by the Nile goose, which was worshiped as the “great chatterer”, supposed to be the creator of the world (Kees 1941:309). From this egg, carried by female goose, the sun-chick emerged. Compare to Egyptian version Babylonians developed their peculiar conception; Akkadian word for seed *zēru* can stand for “offspring”, but seldom denotes the semen of man. Another word *rehû* often to mean “To impregnate, fertilize, beget”, and the word that is more literary *nīlu* “fluid,” also refers to semen (Stol 2000: 4.). The Sumerians used the sign “water” for semen as well as for “offspring”. It seems that the Babylonians had some thoughts about the existence of the female seed. On a few occasions, the word *rehû* “semen” is said of women ( Biggs 1967: 68a). In Bible context, it is evident that woman actively contributes her own “seed” (Stol 2000: 8). The child is developing in the womb, Akkadian *rēmu*, and the metaphorical meaning of this word is” compassion, commiseration”, while Akkadian word for “embryo” *ša libbiša* literally means “that of her belly.” Similar expression exists in Sumerian (Stol 2000: 10).

Pregnancy is rarely depicted in formal art of Egypt and Babylonia. Some exceptions occur in divine context, while the queen mother gives a birth of the king (Sasson 2000 :1717). Various deities in the birth room surround her. As for the direct sources, we still know little of the moment of childbearing and birth itself, and representation of such significant event in Egyptian art was probably taboo( Meskell 2002: 69). In our opinion, not only Egyptians but generally all the ancient peoples avoided depiction of this physiological process. They scared of that evil forces could harm mother and newborn baby. Some exceptions are the earliest artifacts from the Neolithic communities; these societies considered to be matriarchal units, where the women had precedence over the male in the sphere of what we can loosely term cultural activities. The phenomenon of the female goddess being depicted frequently in a monumental fashion in the birth position from the shrines of Hacilar and Catal Hüyük, are unique. A figurine of monumental proportion of the mother goddess giving birth, flanked by two lions, or the strikingly powerful sculpture of the female giving birth to a bull in shrines No.EV1 at Catal Hüyük now becomes less puzzling(Cameron

---

<sup>1</sup> This part of the hymn to Khnum originally follows “He makes women give birth when the womb is ready, So as to open-----as he wishes.” we reconstructed it as words stand ”So as to open womb as he wishes”.

1981: 6, 8, 38; Dietrich 1974:22; Gourevitch 1996: 2116-7). In addition, there is one very remarkable sculpture from Catal Hüyük; a closer examination of this artifact reveals a head between the legs of the enthroned goddess (Ver-maseren 1977: 16).

Egyptian woman for the period of the childbirth was isolated from the rest of the household, or at least its adult males to the pavilion or scared place where the birth was taking place (Pinch 1994: 126-27). From Babylonian context, we have very limited evidence for this type of isolation. Almost certainly, delivery took place in a special room for the pregnant women and during nine days, the mother and child remained isolated (Stol 2000: 116-117). Exploring material remains from Egypt some survived artifacts could be associated to birth giving rites; in the houses of the workers at Deir el Medina, an enclosed platform was found. This platform is believed to have served as a so called "birth box". It was a rectangular mud brick construction, partially enclosed but with an opening on its long side, with a couple of steps leading up to it. There were traces of plaster with painted images of Bes and Tawaret main protectors of pregnant women (<http://www.philae.nu/akhet/Childbirth.html>).

As we mentioned above, representative evidences for the birth giving rarely occur in ancient art; we propose that women were either squatting or kneeling to give birth, but ideally women in labour sat over birthing bricks. Egyptian man suffering from divine punishment exclaims "I was sitting on the brick like a woman giving birth" (Tosi.. 1972: n.50001-n50262, n 50058). To the brick of birth Egyptians were apparently very familiar (Spiegelberg 1899: 269-276), as Egyptian incantation speaks of "the two bricks" in connection with birth (Erman 1901:26). The goddess Meskhenet was a personification of one of these bricks (Robins 1993:83). In the Babylonian scenario, the mother goddess sometimes was associated with "the brick of giving birth." According to the myth "Enki and the World Order", the goddess took this brick together with other materials in performing midwifery: "Aruru, the sister of Enlil, Nintu, the lady of birth, she has received the pure brick of birthingiving, sign of her office as *en*-priestess, she took with her the reed that cuts off the (umbilical) cord, the stone *imman*, her leeks. She has received the greenish lapis lazuli (vessel) for the afterbirth; she took with her the pure, consecrated vessel *ala*. She certainly is the midwife of the land" (Stol 2000:111).

Accordance to Atra-hasis myth this brick should be placed in the house where a woman gives birth (Stol 2000:118). Egyptian goddess Meskhenet had its Babylonian counterpart; in Babylonian ritual the mother goddess Dingirmah was associated with "the Brick" (Stol 2000:118). The Sumerogram for "pregnant" is the sign "belly" (ŠÀ) with "water" (A) written inside it (Maul 1994: 379, 382, lines 5, 21). The childbearing woman after nine months "were full" (Akkadian *malu*), she had brought her child to term (Akkadian *šalāmu*). She was ready to give birth (Stol 2000:122). Some scholars have considered that there were the special places, where Babylonian women were able to give birth. The existences of sacred areas in houses or shrines were possible; these areas



were associated to the office of *nu.gig*-priestess. A Sumerian hymn to Ninisina says, that one task of the goddess is “to establish fertility for thousands of girls....to cut the (umbilical) cord by a reed, to determine the fate...To make (child) cry loudly, to put the belly downwards, to turn it upside down, to ... the office of *nu.gig*-priestess”( Stol 2000:112.) It appears that the office of priestess, whose title was *nu.gig* (Akkadian *qadištu* “the sacred one”), was connected with those houses. These priestesses could also act as midwives or wet nurses (Stol 2000: 112-116.see note: 33). Some female attendants assisted woman in Egypt but however, the evidence for midwives is sketchy, and no words for midwife has been identified from Egyptian New Kingdom sources (Nunn 1996:132). Controversial fact occurs in only one passage from the Old Testament, where two Hebrew midwives helped their women in childbirth. The king of Egypt called for midwives and commanded them to kill male children. But they would not; they did some clarification and defy to Pharaoh:”Because the Hebrew women are not as the Egyptian women; for they are lively, and are delivered ere the midwives come in unto them” (*Ex.1:18-19* in Bible on-line version: <http://bs4a.blogspot.com/2007/04/exodus-1.html>). From this note appears that midwives obviously assisted Egyptian women during childbirth. In Egyptian tale of the birth of three future kings the deliveries took place in a close room. Egyptian three goddesses as the midwives assisted the woman, they washed baby, his umbilical cord was cut, and he was placed on a cushion on bricks (Simpson, Faulkner, Wentz 1972: 27f. Pap.Westcar 10,9ff.). Then Meskhenet approached him and proclaimed his future destiny and his fate was solemnly pronounced (Grapow 1956: 14f.). The future of the child was inscribed on the brick of birth (Grapow 1956: 13). In this Egyptian tale portions of myth, ritual and social experience had combined together. Some scholars have considered that the umbilical cord rather than the child was wrapped in linen and deposited on the brick (Grapow 1956:14f.13). There is a little factual evidence how the brick was exploited in ritual; it appears from different ethnographical materials that the midwife sat woman in the usual squatting position with her feet on two building blocks, or woman sits during the procedure on one or two stones (Stol 2000: 120.notes:56, 57, 58, 59). Commonly, bringing a child into the world was done in a crouching or squatting position (Akkadian *kamāsu* )(Shorter 1982:56f.).

Egyptian women when faced with the dangers of childbirth, try to protect themselves, they wear spiral pendants of wire (Stol 2000: 80; Robins 1993: 83), and expect to be almost naked while giving the birth. Birth fell into three categories: satisfactory *-btp*, difficult *-bnd*, and protracted *-wdf*. The process could be speeded up by burning resin near the abdomen or massaging with saffron powder steeped in beer to reduce the pain( Strouhal 1992: 18.). The magical spells were also used in practice for calming down pains, some spells helped delivery of the placenta, which was recited over a four-day period (Borghouts 1971:Papyrus Leiden 348). According to Egyptian believes, the unborn child was considered a living being and the newborn was named at birth (Feucht

1995:94; Hornung 1992:178). Both the umbilical cord and placenta were thought to have magical potency and were buried in special placenta burials and the materials associated with birth (Bruyère 1937: 11- 81). Some kind of evidence for these rituals and burial rites comes from Babylonian context; Th. Jacobsen thinks that the chapel of Nigar was the special cemetery for still-born or premature babies and depository for afterbirths (Stol 2000:112), placenta and umbilical cord could also be buried there.

Ancient Babylonia and Egypt boasted many goddesses whose main functions were birthing, nursing, and rising newborns, as well as, they used to act as the divine midwives(Stuckey 2005:32-44). Ancient people believed that the women in childbirth were defenseless and could be harmed by evil forces. They needed special protection from the divine powers. Many Egyptian goddesses were involved in birth giving rituals. In the Middle Kingdom Meskhenet was one of the goddesses who assisted with childbirth in conjunction with Heqet, Khnum, Isis, and Nephthys (Robins 1993: 82). Although goddess Hathor from the earliest times appears as a universal cow goddess, her primary function was the protection of god Horus. By time she became Mother Goddess of women and children with Isis. While Isis represents the mother *par excellence*, Hathor is the goddess of fertility, sexuality and childbirth. In one damaged spell, the speaker is cast as the woman giving birth, who invokes Hathor to be present on the joyful occasion: "Rejoicing, rejoicing in heaven, in heaven! Birth giving is accelerated! Come to me Hathor, my mistress, in my fine pavilion, in this happy hour!" (*Borghouts* 1978:30). During the New Kingdom Hathor was associated to the concept of fate. The Seven Hathors were the deities of destiny and their task was to predict the destiny of the newborn child (Lichtheim 1976: 200). Omega symbol was connected to her cult and omega symbol as main motif on small scarab-shaped seal amulet often were found in graves of infants(Keel ,Uelinger1998:25.). The omega shape reminds Hathor's hairdo -" Hathor style of locks " and occurred often on seals from around 2000B.C. to the seventh century in Levant and Troy( Black , Green 2003:146,132; Neumann 1991: 122.fig.17.). On terracotta plaque from Mesopotamia (dating somewhere between 2000 and 1600 BC.), birth goddess, probably Nin -tu seems to be carrying two infants on her back. On each side of her under omega symbols, appear naked men (Black, Green 2003, 132). Scholars have explained the symbol variously, as weighing scales, a wig, swaddling bands or stylized womb (<http://www.matrifocus.com/LAM06/spotlight.htm>). On the other hand, whether Hathor's locks have the omega shape is still unclear. Closely associated with Hathor, especially in the Late Period, was the household god Bes. In opposition to the beautiful Hathor, he was usually depicted as a somewhat leonine full faced bearded dwarf with his tongue sticking out, standing on bowlegs, his genitals prominent and often with a lion's tail. He became a god of childbirth, frightening away all of the evil spirits that could kill of the baby or newborn child (Robins 1993: 85). If problems arose during labour, a clay statue of Bas was often placed at the head of the expectant mother while spells were recited to

the god, asking for his help. Goddess Taweret, another monster faced deity, also protected mothers and new-born children after birth. Taweret, with her combination of hippopotamus, lion, and crocodile, also presents a ferocious appearance intended to scare away evil forces. Like Bes her image often carries the hieroglyph for “protection”, or a knife to drive off demons (Robins 1993, 85-86). Taweret herself was depicted as a pregnant female hippopotamus (Kemp 1979: 47-53.).

According to the Babylonian religious believes, enormous Mother Goddesses occupied special position during the birth giving process and had their own functions. The Mother Goddess lives in Sumerian religion under many names (Krebernik1995:502-516.). The various epithets associated them to birth(Litke1998: 69ff.): “Lady Potter, ”Sculptor of the Land/Gods “, ”Midwife of the gods”, ”Carpenter of Mankind”, ”Carpenter of the inside”, ”High Priestess: Fashioning Womb”, “Birth –giving Mother”, ” Mother Spreading the Legs.” The Mother goddesses were frequently identified with each other. Dingir-Makh ”Exalted Deity” was the Sumerian birth goddess par excellence, her Akkadian counterpart was Belet-ili ”Lady of the Gods” and “Mistress of the womb”(Stol 2000: 67. n.117.). Dominant position also had other Sumerian birth goddesses including Nin-khursaga- “Lady of the Mountainous Areas”, Nin-makh- “Exalted Lady” and Nin-tu -“Lady Birth-Hut”. Nin-sikila was the “Pure Lady” and Nin-zizna- “Lady of Brood.” Nin-isina, the” Lady of Isin” was associated with Gula, she is neither a birth nor a mother goddess. However, as the goddess of medicine, she was “the midwife of the mothers on the land, the great physician of the dark-headed”( Stol 2000: 79.n.213). The name of Erua was a Babylonian birth goddess, possibly originated from the Akkadian word *eru* “to be pregnant”( Semitic Etymology on-line version <http://ehl.santafe.edu/cgi-bin/response.cgi?root= config&morpho=0&basename =/data/semham/semet&first=98>Akkadian: eru^ (aru^)' to be pregnant, conceive' OA, OB on [CAD e 325], [AHw 72].). Sumerians addressed the birth goddess as Ama, while Babylonians called her Mama,”Mother”( Black , Green 2003:132-133; Leick 1998:119-121). The lesser-ranked spirits – *Lamassu*, were female protecting spirits, and at the side of Great goddess, they functioned like “angels.”

Nintu is the best-known name of the Sumerian goddess. As the “Mother of Land”, she was the guardian of the kings. The King Ur –Nammu says in a hymn, that Nintu was present when he was born\_(Stol 2000:75.n.164.). She was also identified with Nin-khursaga, the protector of wild animals (Sjöberg, Bergmann 1969:72f.) and to Aruru ”the exalted midwife”(Kramer1971:1965-75.). In primordial times, Nin-khursaga /Nin-tu acted as “stand-in” for the god Enki (Jacobsen 1976:104-110.). The God had eaten plants, which he had fertilized with his semen and then became pregnant. Nin-khursaga / Nin-tu “made Enki sit in her vulva”; she asked him what was wrong, and then she gave birth to the eight deities, one god after another (Stol 2000:75.). A great deal Nin-khursaga’s power was obviously situated in her womb. Nin-khursaga, as a great Mother Goddess, was associating with city-state Keš. The main temple of Keš

was dedicated to the goddess of birth. “Keš, the brick that gives birth” (Sjöberg, Bergmann 1969: 22 TH No.7) was praised as a religious centre of the Mother Goddess. The female priestesses officiating in the temple, according to one hymn, deal with midwifery and the first two priestesses are probably assistants that are called “wombs” (Stoll 2000, 76-80.). As the procreative Goddesses of the state and as the “mistress of creating”, Mother Goddesses were able to stop birth giving in the land, to punish men and not gave offspring to them (Stoll 2000, 77. n.198). Thus, when they were angry, they could close the wombs of living creatures, and all life stands still. We have a sizeable number of incantations that could be recited before or after birth. Such themes as “Motherhood” and “Maternity” unquestionably were associated to the central functions of the Archetypal feminine, but due to the incantation from Sumer male gods also were involved in birth giving in the company of goddess Gula. The goddess was cutting of the umbilical cord and fixed the child’s fate. In later incantation from Ur III period, the image of a pregnant woman is depicted as a fully loaded boat; “the woman who was about to give birth steered the gi-boat through the water, pure Inanna steered the gi-boat through the water, Ninhursag steered the gi-boat through the water, ...The woman...vulva... Asalluhi saw her” (Stoll 2000, 62.n.88.). In this version, the two goddesses with god Asalluhi were assisting woman in childbirth. The afterward-on changing ideologies of kingship directly had reflected on the scenario and images of the spells; from Akkadian period god Asalluhi was replaced by Akkadian counterpart sungod Samas, but from Assyrian period, Asalluhi was coupled with the god Marduk (Stoll 2000, 63-64). Not only the gods used to change their names and ranks, but also the metaphors and symbols had obtained notable renovation. The image of woman “a fully loaded boat” had transformed in a symbolic image of ship (barge) and compared to child, and the image of baby-calf was linked to snake (Stoll 2000, 64.). Although, the symbolism of cow –pregnant woman- remained the unchangeable, from the very beginning till to the Assyrian period ( Kiknadze 2006: 115.).

The idea of the “sacred Motherhood” on the different stages of its development was related to many different symbols and images. Through the exploration of the ancient artifacts and sources, we are able to reconstruct unique information about maternity, pregnancy, childbirth as well as to redo some rituals and symbols associated with these issues.

#### **Bibliography:**

- Bible on-line version:** <http://bs4a.blogspot.com/2007/04/exodus-1.html>  
**Beckman 1983:** Beckman G. Hittite Birth Rituals, Second Revised Edition (*StBoT 29*), Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1983.  
**Biggs 1967:** Biggs R. Texts from Cuneiform Sources, II. New York: Locust Valley, 1967.  
**Black ...2003:** Black J. and Green A. Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An illustrated Dictionary, Texas: Texas Press, 2003.

- Borghouts 1970:** Borghouts J. Oudheidkundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, v.51, Leiden, 1970.
- Borghouts 1971:** Borghouts J. *The Magical Texts of Papyrus Leiden*, 348. Leiden: E.J.Brill Publisher, 1971.
- Borghouts 1978:** Borghouts J. *Ancient Egyptian Magical Texts, Religious Texts Translation Seris Nisaba vol.I*. Leiden: Brill Publisher, 1978.
- Bruyère 1937:** Bruyère B. Rapport les Fouilles de deir el Médineh (1934-1935), Deuxième Partie *FIFAO* 15.Cairo: Imprimerie de l'Institut Francais d'Archéologie Orientale, 1937.
- Cameron 1981:** Cameron D. *Symbols of Birth and Death in the Neolithic Era*. London: Kenyon-Deane, 1981.
- Dietrich 1974:** Dietrich B. *The Origins of Greek Religion*. Berlin: W. de Gruyter, 1974.
- Edel 1976:** Edel E. *Ägyptische Ärzte und ägyptische Medizin am Hethitischen Königshof. Neufunde von Keilschriftbriefen Ramses' II aus Boghazköy*, 1976.
- Erman 1901:** Erman A *Zaubersprüche für Mutter und Kind*. Berlin: Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1901.
- Feucht 1995:** Feucht E. *Das kind im alten Agypten*. Frankfurt and New York:Campus Verlag, 1995.
- Foster 1996:** Foster B. *Before the Moses: An Anthology of Akkadian Literature (2nd Edition)*, Oxford: Oxford Press, 1996.
- Gourevitch 1996:** Gourevitch D. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt Teil II, Band 37/3*, 1996.
- Grapow 1956:** Grapow H. *Kranker, Krankheit und Arzt, Krankheit und Arzt. Grundrib der Medizin der alten Agypter*, no. III, 1956.
- Hornung 1992:** Hornung E. *Idea into Image: Essays in Ancient Egyptian thought*. New York: Timken, 1992.
- <http://www.matrifocus.com/LAM06/spotlight.htm>
- <http://www.philae.nu/akhet/Childbirth.html>
- Jacobsen 1976:** Jacobsen Th. *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Keel 1998:** Keel O. Uelinger Ch., *Gods, Goddesses and Images of God in Ancient Israel*. Minneapolis: Fortress, 1998.
- Kees 1941:** Kees H. *Der Götterglaube im alten Aegypten. Mitteilungen der Vorderasiatisch-Agyptischen Gesellschaft*, vol. 45. Leipzig, 1941.
- Kemp 1979:** Kemp B. *Wall Paintings from the Workmen's village at el-Amarna*. *Journal of Egyptian Archaeology*. no. 65, 1979.
- Kiknadze 2006:** Kiknadze Z. *Mesopotamian Mythology*. Tbilisi: Publisher Saari, 2006.
- Kilmer 1976:** Kilmer A. *Speculations on Umul, the first Baby*. in *Kramer Anniversary Volume, AOAT* 25, 1976.
- Kramer 1971:** Kramer S., *Keš and its Fate: Laments, Blessings, Omens*. Gratz College Anniversary Volume, 1971.
- Krebernik 1995:** Krebernik M. *Muttergöttin. A.I. In Mesopotamien*, *RIA* VIII, 5-6,1995.
- Lambert ...1969:** Lambert W., and Millard A. *Atra-hasis. The Babylonian Story of the Flood (with the Sumerian Flood Story, by M. Civil)*. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- Lichtheim 1980:** Lichtheim M., *Ancient Egyptian Literature*, vol. III. Los Angeles, Berkeley, London: University of California Press, 1980.
- Leick 1998:** Leick G. *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*. London /New York : Routledge, 1998.
- Litke 1998:** Litke R. *A Reconstruction of the Assyro-Babylonian god-lists*. New Haven: R. Joseph Books, Yale Babylonian Collection, 1998.

- Maul 1994:** Maul S. *Zukunftsbewältigung: Eine Untersuchung altorientalischen Denkens anhand der babylonisch-assyrischen Löserituelle (Namburbi)*. Mainz: Pilipp von Zabern, 1994.
- Meskel 2002:** Meskel L. *Private Life in New Kingdom Egypt*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Neumann 1991:** Neumann E. *The Great Mother*. trs.by R.Manheim, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Neumann 1950:** Neumann E. *Über den Mond und das Matriachale Bewusstsein*. vol. XVIII. Zurich: Eranos Jahrbuch Sonderband, 1950.
- Nunn 1996:** Nunn J. *Ancient Egyptian Medicine*. London: British Museum Press, 1996.
- Oppenheim 1967:** Oppenheim L. *Letters from Mesopotamia*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Pinch 1994:** Pinch G. *Magic in Ancient Egypt*. London: British Museum Press, 1994.
- Robins 1993a:** Robins G. *Women in Ancient Egypt*. London: British Museum Press, 1993.
- Robins 1994-95b:** Robins G. *Women and Children in Peril: Pregnancy, Birth, and Infant Mortality in Ancient Egypt*. *KMT, A Modern Journal of Ancient Egypt*, no.5 (4), 1994-95.
- Sasson 2000:** Sasson J. (Editor) *Civilizations of the Ancient Near East*. v. II. Massachusetts: Hendrickson Publishers, 2000.
- Semitic Etymology on-line version:** <http://ehl.santafe.edu/cgi-bin/response.cgi?root=config&morpho=/data/semham/semet&first=981>
- Akkadian: eru^ (aru^)** 'to be pregnant, conceive' OA, OB on [CAD e 325], [AHw 72].
- Simpson ... 1972:** Simpson W., Faulkner R., Wente E. *The Literature of Ancient Egypt: An Anthology of Stories, Instructions and Poetry*. New Haven and London: Yale University Press, 1972.
- Shorter 1982:** Shorter E. *Women's Bodies. A Social History of Women's Encounter with Health*. *Health and Medicine*, no. 3, 1982.
- Soden 1993:** Soden W. Von .*The Ancient Orient, An Introduction of the Study of the Ancient Near East*. Michigan Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, 1993.
- Sjöberg ... 1969:** Sjöberg A., Bergmann E. *The Collection of the Sumerian Temple Hymns*, in Sjöberg, Ake W. (ed.), and Bergmann, E., and Gragg, Gene B., *The Collection of the Sumerian Temple Hymns* (Texts from Cuneiform Sources,III), New York :J.J. Augustin: Locust Valley, 1969.
- Spiegelberg 1899:** Spiegelberg W. *Zu Exodus I, 16, ZA, Zeitschrift Fur Assyriologic und verwadte Gebiete*14. Berlin-Leipzig 1899.
- Steinkeller 1999:** Steinkeller P. in Watanabe, Kazuko,( editor) *On Rulers, Priests and Sacred Marriage, in Priests and Officials in the Ancient Near East. The City and Its Life Held at the Middle Eastern Culture Center in Japan (Mitaka, Tokyo), March 22-24, 1996*. Heidelberg: C. Winter, 1999.
- Stol 2000:** Stol M. *Birth in Babylonia and the Bible its Mediterranean Setting*. Cuneiform Monographs no.14, Groningen: STYX Publications, 2000.
- Strouhal 1992:** Strouhal E. *Life in Ancient Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Stuckey 2005:** Stuckey J. *Ancient Mother Goddesses and Fertility Cults*. *Journal of the Association for Research on Mothering*. &7. Association for Research on Mothering, York University: Toronto, 2005.
- Tosi... 1972:** Tosi M., Roccati A. *Stele e altre Epigrafi di Deir el Medina, n.50001-n50262*. Ediz.d'Arte Flli Pozzo Catalogo del Museo Egizio di Torino, Torino, 1972.
- Vermaseren 1977:** Vermaseren M. *Cybele and Attis, the Myth and the Cult*. London: Thames and Hudson, 1977.

**Ю.А. АЗАРОВ**

*Россия, Москва*

## **Иван Шмелев в литературной критике зарубежья\***

Еще до революции Шмелев приобрел широкую известность, однако именно в период эмиграции он, создав многие значительные произведения, достиг, по признанию критиков, вершины своего творческого подъема. Из советской России писатель уехал в 1922 г., намереваясь вернуться, однако этому желанию не суждено было осуществиться. По словам корреспондента «Иллюстрированной России», взявшего у Шмелева интервью, писатель считал, что временное (как ему казалось в 1926 г.) пребывание за границей даже «полезно», поскольку оно расширяет кругозор и заставляет по-иному взглянуть на русскую сущность – он хорошо помнил родину, носил ее в своей душе: «Не оторвался от русской почвы... А ведь как нам, писателям-эмигрантам глаза колют этой несуществующей оторванностью... И не только одни большевики... даже известная часть эмиграции» (Эн-Эн 1926:8). Как заявил далее Шмелев, ему не нужно входить в соприкосновение с современной русской действительностью, чтобы правдиво изображать русский дух и русский быт: «Ведь ездили же раньше наши писатели за границу?... И творили за границей! Вспомните Тургенева, Достоевского...» (Эн-Эн 1926:8). К.Бальмонт, близко знакомый со Шмелевым, оставил воспоминания (они относятся к 1923 г.), которые отражают некоторые особенности личности писателя: «Шмелев производит на меня впечатление – в хорошем смысле – одержимого. Что-то глубоко его пронзило, и, пока он одержим этой пронзенностью, он находит сильные слова и образы. Но вот одержимость покидает его, и он становится мелководным, слова становятся ненужными и бесцветными. Отсутствует некий внутренний стержень» (Бальмонт 2001:345,346).

Покинув родину, Шмелев после долгого молчания сразу стал много публиковаться. Крымские впечатления легли в основу «Солнца мертвых», переведенного, как и многие другие произведения, на иностранные языки. В эмиграции у Шмелева было много поклонников, которые связывали его творчество с национальной Россией, полагая, что в своей прозе он воплощает духовность и патриотизм. Тем не менее, как считал сам писатель, его работа не получает достаточного и объективного освещения в эмигрантской критике. Борьба мнений вокруг произведений Шмелева в значительной степени отражает противостояние правых и левых сил в среде эмиграции. Среди его почитателей были в первую очередь

---

\* Работа подготовлена при поддержке гранта Российского гуманитарного научного фонда, № проекта 07–04–00314а.

последователи «русской идеи», дорожившие духовными основами, на которых строилась жизнь в дореволюционной России. Именно в этом они и видели его «внутренний стержень», существование которого отрицал К.Бальмонт.

В зарубежье печатное слово приобрело небывалую силу. Обретя в его среде популярность, Шмелев всегда болезненно воспринимал недостаточное внимание критики к своему творчеству. Подобное «замалчивание» действительно имело место, что отмечал историк литературы Н.Кульман, высоко ставивший неповторимый талант Шмелева. В статье, посвященной переводам его произведений на иностранные языки, критик констатировал, что, к сожалению, русская зарубежная печать не замечает или почти не замечает растущего успеха писателя – как среди русских, так и среди западных читателей (Кульман 1931). Продолжая шмелевскую тему в журнале «Современные записки» (Кульман 1935:464), Н.Кульман затронул проблему самобытности его прозы: шмелевский язык «блещет» образностью, «выпуклостью», органически связан со всем богатым и разнообразием народной речи, особенно хорош своей безыскусственной простотой, точностью, ясностью, музыкальностью. Шмелев-художник всегда обращен к России, и в его произведениях, написанных после того, как он покинул родину, особенно сильно звучала одна «струна». Эти произведения «насыщены страданием» за судьбу народа: в ней преобладает мучительное беспокойство, трагическая напряженность, мистический ужас. С исключительной силой Шмелев рисует гибель под ударами коммунизма не только «внешнего», материального благосостояния России, но и ее духовных богатств. Читатель под властью шмелевского таланта страдает под тяжестью трагических впечатлений, от непреодолимого ощущения безысходности. Не только Россия, но и весь мир кажутся ему висящими над бездной. Однако, как считал Н.Кульман, этими особенностями не исчерпывается богатство творчества Шмелева периода эмиграции. Талант его развивался и искал новых путей – взор писателя обратился к «прежней России», для многих этот поворот был неожиданным, но ничего неожиданного в нем не было.

Ю.Айхенвальд (Б.Каменецкий), к которому Шмелев относился с большой теплотой, часто печатал доброжелательные отзывы на его произведения. Так, критик считал, что русские слова Шмелева, когда он изображает дореволюционную жизнь, звучат проникновенно, они «светлы», «спокойны» и «напоены ароматом цветов» – вся родная стихия описывается им «любовно и ласково» (Айхенвальд 1924). С бытовыми, реалистическими «нитьями» он переплетает тонкие «нити» духовности; но преобладает над всем и все побеждает настроение святости и света. «В наши циничные дни, – писал Ю.Айхенвальд, – даже страшно читать такие желанно старомодные страницы, обвеянные дыханием целомудрия и чистоты. Отличает их сдержанная молитвенность и религиозность, и



гармоничным подбором своих тихих красок он еще более способствует тому сладостному волнению, которым невольно откликается на них читатель. Он видит перед собою раскрытую сокровищницу русской души – ее религиозную глубину, ее идеальные возможности, ее щедрую одаренность. И силой контраста его мысль отбрасывается к другой, к современной России, где эта душа не погибла совсем, но так искажена и распотана...». Особое внимание Ю.Айхенвальд уделял стилистическим особенностям прозы Шмелева (Айхенвальд 1927). Например, он отмечал «жизнеподобие» его сказок: «Но чудесен их язык и так выдержан стиль сказа или сказки, в форме драгоценного примитива запечатлелось здесь много русской боли. Оттого и производит он глубокое впечатление. Как и всегда у Шмелева, такие подобраны в них слова и их сочетания, что слышны самые интонации живой речи и почти звучат даже тембры человеческих голосов. Русская стихия роскошно разлита в них, и народ предстает в своих отличительных признаках. Широкая степь простирается. Миколу-угоднику молятся. В тонах любви и юмора, в красках сыновней ласки и сыновней скорби изображает ее писатель».

Писатель-сибиряк Г.Гребенщиков был убежденным почитателем творчества Шмелева, называл его «одним из наиболее чувствительных нервов современной литературы, человеком огромной моральной силы и глубокой совести» (Гребенщиков 1923). «Мы прошли через десятилетие, – писал Г.Гребенщиков, – вывернувшее наизнанку людскую утробно-низменную суть, которое большинство скорее хочет позабыть, залить слезами или новой кровью, заглушить треском народного веселья». Он считал, что книги Шмелева всегда рождают непреодолимое желание поделиться с близкими людьми своими читательскими мыслями. Послереволюционную действительность в изображении Шмелева Г.Гребенщиков сравнил с домом умалишенных: «Писатель замыкает всю Россию в желтый дом, населенный сумасшедшими, бросает ее на произвол судьбы, а небольшой, мужественно бодрствующий персонал низвергает вдушный погреб под охрану сумасшедших сторожей».

Г.Раевский (Раевский 1928), как и Г.Гребенщиков, высоко оценил писательский талант Шмелева – «значительного и опытного художника», берущегося за трудные темы, с которым он, как правило, «отлично справляется». К тому же Шмелев превосходный рассказчик, умело и увлекательно развертывающий фабулу, четко заканчивающий повествование. В то же время Г.Раевский упрекал Шмелева в том, что он иногда слишком часто вводит в повествование простонародные и «полународные» слова, придающие стилю «фольклорный характер». Касаясь вопроса о предшественниках Шмелева, в авторе «Неупиваемой чаши» критик увидел подлинное родство с Лесковым, более подлинное и глубокое, чем в авторе «Человека из ресторана» – с Достоевским.

Тема связи Шмелева с литературной традицией XIX века была затронута А.Амфитеатровым (Амфитеатров 1928), полагавшим, что если в

зарубежной русской литературе мы наблюдаем преимущественное устремление «в русло» Тургенева, то Шмелев довольно одиноко идет «руслем» Достоевского. По мнению критика, он, подобно Достоевскому, «двуликий Янус». Одно его лицо – грозное, другое – ласковое. Три его произведения посвящены изображению гибели России под большевиками – «Солнце мертвых», уже переведенное на все европейские языки, «Повесть об одной старухе» и рассказ «Панорама» («может быть, самая высокая нота отчаяния, когда-либо выкрикнутая русским культурным человеком»), которые составляют «страшный триптих». «Острое и мучительное впечатление» произвели на А.Амфитеатрова трагические пьесы Шмелева. Однако А.Амфитеатров не считал писателя «трагиком» в полном смысле. Так, его «тянут» к себе темы мира, тишины, идиллии, он всегда несколько грустный мечтатель, «красиво улыбочивый», хотя иногда и сквозь слезы. Он автор трогательной полумистической «Неупиваемой чаши», автор удивительных московских идиллий «Яблочного Спаса» и «Заступницы усердной», автор «Мэри». В нем есть что-то женственно нежное, уцелело что-то детское, и именно это «что-то» и дорого Шмелеву и в жизни, и в самом себе. Но вместо этого судьба сделала Шмелева свидетелем – очевидцем и летописцем чудовищных катастроф, обрушившихся на плоть нашего века, и «диких психических» эпидемий», поразивших его дух. «Идиллик» вынужден писать трагедию почти что светопреставления. Со времен Достоевского никто в европейской литературе не проникал в «ночную область человеческого духа» смелее Шмелева, никто не выявлял в ней таких мрачных глубин. «Да, Шмелев – "достоевец", но "достоевец" нашей эпохи. "Достоевец", доживший до роковой эпохи, когда "Бесы", предвиденные и предсказанные великим учителем, вырвались из своего ада и забушевали, издеваясь над опоганенной ими землей».

Статья Антона Крайнего (З.Гиппиус) «Литературная запись: Полет в Европу», посвященная состоянию русской литературы после революции, отличается резкостью, эмоциональностью, содержит смелые метафоры и ассоциации. Автор убежден, что к Шмелеву, наделенному не только природным талантом, но и «горением душевным», необходимо предъявлять очень строгие требования: «Шмелев, как Бунин, весь русский, с головы до пят. Но у Бунина есть, сверх этого, магичность исключительного таланта и сдержанность, собранность; они приближают его к всемирности. Шмелев же остается русским, только русским, со всеми русскими и грехами, и дарами. В слишком европейце Алданове есть жидковатость; слишком русский Шмелев так густ, что ложка стоит, а глотать – иной раз подавишься. Чувства меры нет никакого. По-русски безмерное – святое – бурление души заставляет его забывать и о пидальском целомудрии, которое в иные времена смыкает уста художника. Кипит в сердце, через край хлещет, где туг думать о мере! <...> Шмелева должен любить читатель (русский), любить именно с его

воплями, с водопадом и пеной слов. Но любовь (да и нелюбовь) перед судом искусства не значит ничего. <...> Любовь также еще не ручательство, что путь художника верен, и Шмелеву не надо это забывать» (Антон Крайний 1924:131,132).

Г.Адамович не относил себя к почитателям Шмелева, однако, регулярно выступая в литературных отделах «Последних новостей» и «Современных записок», рецензировал произведения писателя, печатал статьи о его творчестве. В этих работах высказывалась не только высокая оценка, но вместе с тем содержалась серьезная и не всегда справедливая критика. Резкость Г.Адамовича больно задевала самолюбие Шмелева, вызывала возмущение. Об отношении Шмелева к одному из подобных выступлений – рецензии на книгу «Родное» в 49-ом номере «Современных записок» (Адамович 1932:454-455) – рассказал редактор журнала М.Вишняк (Вишняк 1993:134-136). По свидетельству М.Вишняка, Шмелев, задетый «легкомысленным» подходом критика, в одном из своих писем назвал тон этой рецензии «игриво глумливым и безответственным», упрекал редакцию в том, что она допускает столь резкие публикации. В статьях, напечатанных в «Последних новостях», Г.Адамович также признавал литературный талант Шмелева, писал, что в прозе этого автора «есть порох, который рано или поздно приводит к взрыву», но в то же время назвал его «на редкость неровным художником» (Адамович 1936). Так, по словам Г.Адамовича, «Шмелев один из тех писателей, которых трудно читать спокойно. <...> Достаточно прочесть одну шмелевскую страницу наудачу, не выбирая, чтобы убедиться, как силен у этого художника словесный изобретательный "напор", как сложен и причудлив его рисунок. Страница Шмелева необычайно насыщена, порой даже чересчур, будто изнемогающая под тяжестью стилистических завитушек, интонационных ухищрений и всяческой роскоши красок. Ни одной пустой строки, и хотя читатель, слишком уж обильно угощаемый, иногда жаждет отдыха – хотя бы полстранички побледнее, посуше, попроще! – он не может не отдать себе отчета в том, что автор не манерничает, а действительно богат. Помимо этого у Шмелева есть черта, редкая в наши дни: страстность. Это страстный человек, с унаследованным от Достоевского чутьем к людским страстям, и, в особенности, с чутьем и слухом к страданию». Г.Адамович полагал, что Шмелев поднимается наиболее высоко как художник, когда рассказывает о страдании. Вместе с тем критик осуждал Шмелева за то, что этой темой «отрицания» он не ограничивается, а противопоставляет ему «утверждение», строит свой мир, приглашает читателя этим миром полюбоваться – тут-то, по мнению Г.Адамовича, и возникает главное противоречие. Принято считать, что тот, кто недолго любит Шмелева, не патриот, а интернационалист, посягающий на родные святыни, ибо все у Шмелева исконное, подлинное, почвенное. «В самом деле, – пояснял автор, – если бы это было патриотизмом, если бы этим он был ограничен, от него хотелось бы

отказаться! К счастью, отказываться нет причин, а перечитывая Шмелева, хочется воскликнуть: "Не узнаю тебя, Россия".<...> Патриотизм – "струна", на которой играть легко, особенно теперь, после всех русских несчастий и невзгод. Но именно после всех несчастий и невзгод русские сознания, казалось бы, слишком насторожены и встревожены, чтобы удовлетвориться обращением к прошлому, притом в приукрашенном виде».

В «Последних новостях» Г.Адамович писал о том, что Шмелев не только многое заимствовал у Достоевского, но и многому у него научился. Однако есть и отличия, которые сводятся к следующему: «Но <Шмелев> "не жестокий талант", следовало бы сказать о нем, – как сказал Михайловский о Достоевском, – а "больной талант"». <...> Да, шмелевские герои почти всегда страдают. Но, переняв или унаследовав от Достоевского его трагический, сдавленный, приглушенный, страдальческий "говорок", т.е. переняв тон Достоевского, Шмелев не заметил обоснования этого тона, и оттого страдание приобретает у него почти что физиологический характер. Он понял "достоевщину", а вовсе не Достоевского, он как рыба в воде чувствует себя в той атмосфере, которую создал Достоевский: жалость, обида, унижение, возмущение, бессильное, слишком позднее просветление, – но "метафизика" Достоевского, сомнения Ивана Карамазова, домыслы Кириллова, безысходная тоска Ставрогина, – все это полностью от него ускользнуло». <...> «Больной, искалеченный талант, – подвел итог Адамович. – Но за этим больным – и большим, подлинным талантом, – пылкая, требовательная, нетерпеливая душа, мимо которой никак не пройдешь с безразличием или скукой» (Адамович 1937).

М.Вишняк сблизился со Шмелевым в процессе сотрудничества в «Современных записках», он часто встречался и переписывался с ним; Шмелеву посвящена не одна страница книги «Воспоминания редактора», которая была упомянута выше. Однако эти отношения не всегда были гладкими – «Современные записки» дорожили участием писателя в журнале, хотя многое в его творчестве ими отвергалось. М.Вишняк, как и другие члены редакции, состоял в партии социалистов-революционеров и часто оценивал шмелевское творчество с «демократической» точки зрения. Поэтому он не был поклонником Шмелева, критиковал его произведения, среди которых особо выделил «Историю любовную» и «Солдаты». «Несомненен был его дар воображения и изображения, – отмечал М.Вишняк, – не всегда, правда, на одинаковом художественном уровне. Мы очень часто испытывали нужду в беллетристических произведениях, а автор "Человека из ресторана" принадлежал, как никак, к русским "классикам"» (Вишняк 1993:130). М.Вишняк рассказал об одном эпизоде, свидетельствующем, что Шмелев был очень популярен в зарубежье: «К этому надлежит прибавить, что "Любовная история" – вещь малохудожественная – пользовалась успехом у читателя-эмигранта. Был

случай, когда читатель был так захвачен фабулой, что не в силах выждать, когда появится очередная книга журнала с продолжением романа, он приходил в редакцию и просил разрешения ознакомиться в гранках или верстке с развитием "Любовной истории"» (Вишняк 1993:130). Далее Вишняк привел отрывок из письма, которое было получено им от В.Руднева – другого редактора журнала: «Положительно в ужасе (за журнал) от шмелевских "Солдат". Виноваты кругом мы сами: после "Любовной истории" давали себе слова не брать у Шмелева ничего вслепую, не читая, – и вот на тебе, соблазнились. Вещь и с точки зрения художественной до крайности слабая (в линии последовательных уже двух плохих романов – свидетельствует о роковом декадансе Шмелева), но по своему черносотенному духу, с привкусом какой-то небывалой у нас в журнале полицейщины черносотенной... положительно пахнет, нестерпима...» (Вишняк 1993:131).

В том же ключе рассматривал роман «Солдаты» литературный критик А.Савельев, рецензировавший 42-ую книгу «Современных записок». По его мнению, в этом произведении «наш выдающийся писатель Ив. Шмелев изменил себе». Так, «совершенно не чувствуется в романе сам Шмелев, горячий увлекающийся писатель, тонкий психолог и увлекающийся рассказчик. Ив. Шмелев «Человека из ресторана», «Росстаней», «Солнца мертвых», «Про одну старуху» и пр. подменен здесь другим автором, зажатым в тиски проповеднических задач» (Савельев 1930).

Г.Струве в книге «Русская литература в изгнании», как и многие другие критики, писал о Шмелеве и Достоевском: «Его нередко сравнивали с Достоевским, и параллель с "Записками из Мертвого дома" напрашивалась сама собой. В том, что из всех больших русских писателей Шмелеву ближе всего Достоевский с его темами боли и страдания, что "болезненной" своей стороной он именно к Достоевскому восходит... сомневаться не приходится. <...> Но в Шмелеве есть и другие стороны и свойства, которыми он Достоевского отнюдь не напоминает и которые ярче проявились в некоторых более поздних и более "успокоенных" вещах, где фоном является не развороченный революцией и исковерканный быт, а дореволюционная, прочная в своих устоях русская жизнь». В то же время, по мнению Г.Струве, Шмелеву совершенно чужда диалектика и метафизика Достоевского – «"достоевщину" мы находим в наиболее слабых романах Шмелева». «А в своих лучших вещах, в своих рассказах и очерках, он напрашивается скорее на сопоставление с Лесковым. Шмелева упрекали в "провинциальности", в чрезмерной "русскости", в неумеренных восторгах перед расточительной "широтой" русской природы» (Струве 1996:75,76).

Таким образом, борьба мнений вокруг творчества Шмелева в полной мере отражает неоднородность эмиграции – не только политическую, но и эстетическую. Вместе с тем, по мнению большинства

критиков, достигнув в своих ранних произведениях доэмигрантского периода творческой зрелости, создав яркий и вместе с тем трагический образ «маленького человека», он не остановился в своем развитии. Писателя обвиняли во многих «грехах», но никто не отрицал, что для его мира характерна творческая открытость, новаторское переосмысление разного рода литературных направлений. Это породило удивительную способность к реалистическому описанию русского патриархального быта в сочетании с присущим лишь ему лиризмом повествования – собственно этим и объясняется то, что Шмелев сохраняет самостоятельное, выдающееся значение в русской литературе XX века.

### Литература

- Адамович 1932:** Адамович Г. Ж.: Современные записки. № 49, 1932.  
**Адамович 1936:** Адамович Г. Газ.: Последние новости. 30 янв. 1936.  
**Адамович 1937:** Адамович Г. Газ.: Последние новости. 13 мая 1937.  
**Айхенвальд 1924:** Айхенвальд Ю. (Б.Каменецкий). Газ.: Руль. 3 сент. 1924.  
**Айхенвальд 1927:** Айхенвальд Ю. (Б.Каменецкий). Газ.: Руль. 18 сент. 1927.  
**Амфитеатров 1928:** Амфитеатров А. Газ.: Возрождение. 18 дек. 1928.  
**Антон Крайний 1924:** Антон Крайний (З.Гиппиус). Литературная запись: Полет в Европу. Ж.: Современные записки. № 18, 1924.  
**Бальмонт 2001:** Бальмонт. К. Автобиографическая проза. М., 2001.  
**Вишняк 1993:** Вишняк М. «Современные записки»: Воспоминания редактора. С.-Петербург: Дюссельдорф, 1993.  
**Гребенщиков 1923:** Гребенщиков Г. Газ.: Руль. 18 сент. 1927.  
**Кульман 1931:** Кульман. Н. Ж.: Россия и славянство. 7 марта. 1931.  
**Кульман 1935:** Кульман Н. Ж.: Современные записки. № 57, 1935.  
**Раевский 1928:** Раевский Г. Газ.: Возрождение. 24 мая. 1928.  
**Савельев 1930:** Савельев А. Газ.: Руль. 21 мая. 1930.  
**Струве 1996:** Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж – Москва: 1996.  
**Эн-Эн 1926:** Эн-Эн. Как живет и работает И.Шмелев. Ж.: Иллюстрированная Россия. №10, 1926.

## თამარ ბარბაქაძე

საქართველო, თბილისი

### ქართული კომბინატორული ლიტერატურა – ტრადიციისა და პოსტმოდერნიზმის ფონზე

ტერმინი „კომბინატორული ლიტერატურა“ ლიტერატურისმცოდნეობაში ახალი დამკვიდრებულია. იგი 2002 წლიდან სალექციო კურსის სახით გამოჩნდა ინტერნეტ-სივრცეში და მოიცავს ტექსტები, რომელთა შესწავლა და შეთხზვა ფორმისეულ ორგანიზაციას, სტრუქტურას ეფუძნება.

კომბინატორულ//კომბინაციურ ლიტერატურას სხვაგვარად „ტექნეს“ ლიტერატურასაც უწოდებენ. „კომბინატორული ლიტერატურის“ სალექციო კურსის ავტორი ტ. ბ. ბონჩ-ოსმოლოვსკაია 17 ლექციას უთმობს მკაცრად ორგანიზებულ, ფორმისეულ პოეზიას, რომელსაც სხვაგვარად ფორმებისა და თამაშის ლიტერატურას, პოტენციურ ლიტერატურას, აკადემიურ ავანგარდს, კოგნიტურ ავანგარდს უწოდებენ.

რას მოიცავს „კომბინატორული ლიტერატურა“? უშთაგონებოდ, მხოლოდ სიტყვათა თამაშით შეთხზულ ტექსტებს, თუ იგი მათემატიკური სიზუსტისა და ფანტაზიის, წარმოსახვის ბედნიერი ნაჯვარია, რომელიც ვირტუოზული ტექნიკისა და ესთეტიკური ჰარმონიის შერწყმით ამახსოვრებს თავს მკითხველს?

სადავო არ არის, რომ ძველი ბერძნული და რომაული ლიტერატურის ტექსტებიდან მოყოლებული, ამგვარი პოეტური ნიმუშები უხვად ითხზებოდა საუკუნეების განმავლობაში, მაგრამ XX ს. 60-70-იანი წლებიდან, მათემატიკოსებისა და პოეტების გაერთიანების შემდეგ, ტრადიციულ, ევროპულ მყარ სალექსო ფორმებს: სონეტს, რონდელს, რონდოს, ტრიოლეტს, ვილანელს, ტერცინას, სექსტინას, ფრანგულ ბალადას, აღმოსავლურ მყარ სალექსო ფორმებსა (მუხამბაზი, თეჯნისი, რობაი, ყაზალი (ლაზელი//გაზელა) და „ტექნეს“ უძველეს სახეობებს: პალინდრომს, ანბანთქებას, ანაგრამას, აკროსტიქსა და სხვა მრავალს შეემატა: ფრაქტალი, მებიუსის ლენტის, ლე ლიონეს ხაზი, კენოს მატრიცა, მაგიური კვადრატის, ჟ. პერეკის ჰეტეროგრამატიკული და იზოგრამატიკული ლექსები — ჰეტეროგრამატიკული თერთმეტსრიქონედები – 11, ყველაზე მეტად გავრცელებული, ბგერა ფრანგული ანბანისა – ULCERATIONS, გრაფიკული ტექსტები (ულიპოელები – პოლ ბრაფფორტი და ფრანსუა ლე ლიონე) – ხ. კორტასარის „თამაში კლასიკოსებში“ (1963) და სხვ.

თანამედროვე ვერსიფიკაციაში მკვერთად არის გამოიჯნული ტრადიციული მიმართულებანი პოეზიისა: დიონისური (mania) და აპოლონური (techne). „ტექნეს“ საფუძველია: საზომები და თანაფარდობანი, სიმეტრია, ჰარმონია და ნესრიგი; მისი ისტორია ანტიკური

ლიტერატურიდან იწყება და შუა საუკუნეებში განსაკუთრებით პოპულარობას იხვეჭს.

„ტექნეს“ დანიინაურებას „მანიასთან“ (დიონისურთან) შედარებით, განსაკუთრებით შეუწყო ხელი თავისუფალი ლექსის განვითარებაში ორი არატრადიციული სალექსო ფორმით – ე. წ. „გრაფიკული“ და „აულო“ ლექსებით – ანუ ლექსებით თვალისა და სმენისათვის; როგორც მიუთითებენ, ვერლიბრის ჩასახვისას, მეტრისა და რითმის უარყოფა განპირობებული იყო პოეტის მოტივაციით: თავისუფალი სივრცე მოეპოვებინა შემოქმედებით მზერას ორიგინალური და განუმეორებელი თვითგამოხატვისათვის; თუმცა ბეჭდვითი სიტყვის საშუალებები უძლური ან ნაკლოვანი აღმოჩნდა საიმისოდ, რომ პოეტის ეს სურვილი უნიკალურად, ადეკვატურად განხორციელებულიყო: გრაფიკა ვერ გადმოსცემდა ინტონაციას და ლექსის ყოველი სტრიქონის რეჩიტაცია იცვლებოდა მკითხველის სურვილისამებრ; ამიტომაც დაიწყო ექსპერიმენტები ლექსის დეკლამაციასთან დაკავშირებით. ამ მხრივ პირველობა ეკუთვნის XIX ს. II ნახევარში ჯ. ჰოპკინსს. პოეტი მიმართავდა ე. წ. „მხტუნავ რიტმს“ (sprung rhythm, running rhythm-ის საპირისპიროდ). იგი წერდა გრძელი, ომახიანი, ტონური სტრიქონებით და მკითხველის რიტმში ორიანტირებისათვის მოიმარჯვებდა განსაკუთრებულ, სტრიქონზედა და სტრიქონქვედა, ნიშნებს, რომლებიც საჭირო იყო მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების, აჩქარებული, შენელებული, პაუზირებული, ინვერსიული ინტონაციის გადმოსაცემად (გასპაროვი 2003: 234).

ნახევარი საუკუნის შემდეგ ისე, რომ ჰოპკინსის შესახებ არაფერი იცოდნენ, თითქმის ანალოგიურად აგებდნენ ლექსებს რუსი კონსტრუქტივისტები (ი. სელვინსკი, კრ. „Госплан литературы“, 1925). ტაეპებში ხაზებით აღნიშნავდნენ ინტონაციის აღმავლობასა და დაქვეითებას, ხოლო სიტყვებში ხმის ანევი-დანევას „?“ და „!“ გამოხატავდნენ.

ზოგჯერ მსგავსი მითითებები დეკლამაციისათვის გვხვდება ვ. ლინდზის, ბ. ბრეტის შემოქმედებაშიც. ცნება: „ლექსი სმენისათვის“ უარყოფს ლექსწყობას და ლექსი დეკლამაციის ელემენტი ხდება.

თავისუფალი ლექსის ტენდენციების ჩიხური განვითარების მეორე ვარიანტი უფრო დღეგრძელი აღმოჩნდა. ე. წ. „გრაფიკული“ ლექსის ისტორია ჯერ კიდევ ანტიკური ხანიდან იღებს სათავეს. პოეტმა სიმპლუსმა (ჩვ. წ. აღ-მდე III ს.) დაწერა ლექსები: „სეკირა“, „ეროსის ფრთები“, „კვერციხე“, რომლებშიც სხვადასხვა სიგრძის სტრიქონი დასახელებული საგნების მოხაზულობისამებრ არის განლაგებული; ე. წ. „ფიგურული ლექსის“ ისტორიას ამდიდრებს რომაელი პოეტის პორფირი ოპტიციანის (IV ს.), შუა საუკუნეების, ალორძინების ხანის პოემების, ფრანსუა რაბლეს ბოთლის ფორმის ლექსი „გარგანტუა და პანტაგრუელში“, ბაროკოს ხანის პოეზია, რუსეთში სიმეონ პოლოცკის გულის ფორმის ლექსები, სუმაროკოვის — ჯვრის ფორმის, დერჟავინის – პირამიდის მსგავსი და ა. შ. ლექსები. XX ს. ცნობილია გიომ



აპოლინერის ასეთი „კალიგრამები“, რომელთაც „ვერლიბრული პოეზიის იდეალს“ უწოდებდა ავტორი, ხოლო ლექსის თეორეტიკოსებისათვის ეს იყო „კუროიზული პოეზია“.

მის. გასპაროვი თავის გამოკვლევაში ასახელებს, აგრეთვე, სტეფან მალარმეს, ა. ბელის, ვლ. მაიაკოვსკის გრაფიკულ ლექსებს და მიაჩნია, რომ „მხედველობითი პოეზიის“ განვითარების მომდევნო და უკანასკნელი ეტაპი მოიცავს 1950-1970-იან წლებს. ეს არის **ლექტრიზმი** და **კონკრეტული პოეზია**. „კონკრეტული პოეზიისა“ (დამაარსებლები: ო. ჰომრინგერი და ბრაზილიური ჯგუფი „ნოიგანდრესი“ 1950-იანი წლების დასაწყისში) და ლექტრიზმის (ი. იზერი და მ. ლემეტრი, 1940-იანი წლები) შეზღუდულობა პოეზიას გრაფიკული ხელოვნების დანამატად აქცევდა; მკითხველის ყურადღება ეჭაჭვებოდა მხოლოდ ტექსტის ტაეპობრივ ორგანიზაციას, სადაც თითოეული ბგერა ესთეტიკური გამლიზიანებელი უნდა ყოფილიყო. 1953 წ. გაზეთ „სპირალის“ პირველ ნომერში ო. ჰომრინგერმა პირველად უწოდა პოეზიის ამ მიმართულებას „კონკრეტული“.

გალაკტიონმა 1950-იან წლებში ამგვარი ლექსების მთხზველს „პოეტი-გეომეტრი“, ხოლო ამგვარ ტექნიკურ ცდებს პოეზიაში: „ტექნიკური კომპოზიციები“, „ცდების წარმოება“, „ტექნიკური გიმნასტიკა“ უწოდა.

თანამედროვე ლექსის ტექნიკის კიდევ ერთი ახალი მიმართულებაა მათემატიკისა და ლიტერატურის სინთეზი. ამის დასტურია XX ს. 60-იანი წლების საფრანგეთში ჩამოყალიბებული ჯგუფი „ულიპო“\* ანუ „პოეტური ლიტერატურის საამქრო (სემინარი)“, რომელშიც გაერთიანდნენ მათემატიკოსები და პოეტები: კერძოდ, ჯგუფი „ულიპო“ 1960 წელს დააარსეს მათემატიკოსმა ფრანსუა ლე ლიონემ და მწერალმა რაიმონ კენომ. ჯგუფში გაერთიანდნენ: ჟან კევალი, ჟან ლესკიური, ჟაკ დიუშატო, კლოდ ბერჟი, ჟაკ ბენსი, ჟორჟ პერეკი. მოგვიანებით მათ შეუერთდნენ იტალიო კალვინი და ამერიკელი ჰარი მეთიუზი, აგრეთვე, მთელი გაერთიანებები, როგორებიცაა: ავტომატური თარგმანის ცენტრი (ბრიუსელი) და ანდრე ბლავიერის სახელოსნო (ბელგია). „ულიპოს“ აინტერესებს ლიტერატურა და მათემატიკა, სერიოზულიც და სათამაშოც, ანუ „კომბინატორული ლიტერატურა“, რომელიც გულისხმობს უმარტივეს ოპერაციებს: სიტყვათა, ბგერათა გადაადგილებებს, გადანაცვლებათა შედეგად ლექსის სტრუქტურის შეცვლას, მათემატიკის ენაზე „კომბინატორიკა“ რომ ეწოდება.

პოეზიაში კომბინატორიკის უმარტივეს ნიმუშად ანაგრამას ასახელებენ. აგრეთვე, ცნობილია ანტიგრამა: „infection – fine tonic“, „ლიტერატურული ცილინდრი“, პალინდრომი, ლიპოგრამა, ტავტოგრამა, აკროსტიხი, ლოგოგრაფი, ფიგურული ლექსები, იზომორ-

\* Oulipo, L'Ouvroir de Lett Orature Potentielle (რუსულ ენაზე „ულიპოს“ თაობაზე მასალა მოგვანოდა ლევან ბრეგვაძემ).

ფული ტექსტები, „ულიპოს“ „აღმოჩენა“ ე. წ. „ქიმერები“ (რაიმონ კენოს აბზაცი), „მეთოდი S+7 ჟან ლესკიურისა“, ჰ. მეთიუზის „პოეტური“ ენა კი ითვალისწინებს იმგვარი პოეტური ლექსიკონის შედგენას, რომელშიც ლექსი, ერთდროულად, იწერება ფრანგული და ინგლისური სიტყვებით, რომელთა შინაარსი და ხმოვანება არ ემთხვევა ერთმანეთს, რაიმონ კენომ შეთხზა ლექსი, რომელსაც „ხაიკა“ უწოდებდა და მასში გააერთიანა სტეფან მალარმეს რვა სონეტიდან აღებული, ერთი სქემით გართმული სტრიქონები, ასევე დანერა „ორმაგი ხაიკა“. „ულიპოს“ საამქროში იქმნებოდა, აგრეთვე, გართმული სავარჯიშოები, სადაც გართმვის სისტემა ყველგან ერთნაირი იყო: abab cdc eef gfg, ქალური და ვაჟური რითმების მონაცვლეობით აგებულ ლექსებს „ჰეტეროსექსუალური“ უწოდეს. შექმნეს ე. წ. „ლექსი ფრანსუა ლე ლიონეს ხაზით“, სადაც რითმები სტრიქონების ბოლოს კი არ იყო განლაგებული, არამედ სტრიქონის ნებისმიერ ადგილას; თუმცა ცნობილია რუსულ პოეზიაში, ანალოგიური კ. ლიპსკეროვის ლექსი, სახელწოდებით: „ქარი“.

„ულიპომ“, კერძოდ, მისმა ნევრმა **ლუკ ეტიენმა** შეადგინა ლექსი, ე. წ. „მეზიუსის ლენტის“ გამოყენებით: თუ ავიღებთ ქალადის გრძელ ზოლს, რომლის ზედაპირზე წანერილი იქნება ლექსის პირველი ნახევარი და, თუ გადმოვებრუნებთ, შებრუნებულ ნაწილზე – დანერილი იქნება ლექსის მეორე ნახევარი, შემდეგ შევებრუნებთ და შევანებებთ ლენტის მოკლე მხარეს, შედეგად, ლექსი აღმოჩნდება მეზიუსის ლენტის ერთ მხარეზე: АБВГ | ДЕЖЗ – АДГЕВЖТЗ (ასობით აღნიშნულია ლექსის დასაწყისი სტრიქონები).

„ულიპომ“ დაამკვიდრა, აგრეთვე, მეორე მათემატიკური სტრუქტურა ვერსიფიკაციაში: გრაფა **ბიფურკაციებით** (ბიფურკაცია — ლათ. — არის გაორება, გაყოფა, რაც გულისხმობს ტექსტს, რომელიც ნებას რთავს მკითხველს, თითოეულ განაყოფში დამოუკიდებლად ეძებოს გზა (<http://www.google.com> 5)).

„ულიპოელებმა“: ჟაკ რუბომ და ჟორჟ პერეკმა შექმნეს ე. წ. „ბერძნულ-ლათინური კვადრატი“, ხოლო ჟაკ ბენსმა შეთხზა ე. წ. ირაციონალური სონეტი, რომლის სტროფები განისაზღვრა II რიცხვით: 3-1-4-1-5, ამ დროს სტრიქონების აუცილებელი რიცხვი სონეტში შენარჩუნებულია: 3+1+4+1+5=14. რითმები კი განლაგდება ამგვარად: AAb C bAAb C CdCCd (მეოთხე სტრიქონი – რეფრენი).

საგულისხმოა, რომ 1988 წელს ჩვენშიც საინტერესო ექსპერიმენტი შემოგვთავაზა სონეტის გრაფიკული სახეცვლილებისა ჯემალ ინჯიამ. მის ერთმარცვლიან სონეტს „რუ ტყეში“ ახლავს ამგვარი განმარტება: „ყველაზე გამხდარი სონეტი“.

1958 წელს შემუშავებული პროგრამული ენის – ალგოლის – სახელი მიეკუთვნა მცირე ზომის ლექსებს.

„ულიპომ“ დაამკვიდრა, აგრეთვე, ფრანსუა ლე ლიონეს იდეების კოლოფი (ლექსები იკითხება ფერადი უჯრედების მეშვეობით).

საგულისხმოა, რომ ქართული პოეზია გულგრილი არ დარჩენილა პოსტმოდერნის თამაშების მიმართ და უკვე XX ს. 80-90-იან წლებში გამოჩნდა ქართულ პერიოდიკაში „მეზიუსის ლენტისა“ და მათემატიკური სტრუქტურების პოეზიაში დამკვიდრების პირველი ცდები.

მეზიუსის ლენტი არის ტიპოლოგიური ობიექტი, ნებისმიერი ორი წერტილის საზღვრის გადალახვის გარეშე. „მეზიუსის ლენტის“ აღმოჩენა ეკუთვნით გერმანელ მათემატიკოსებს: ავგუსტ ფერდინანდ მეზიუსსა და იოჰან ბენედიქტ ლისტინგს.

1963 წელს ჰოლანდიელმა მხატვარმა, გრაფიკოსმა, მრავალი გრაფიურისა და ლითოგრაფიის ავტორმა მორიც კორნელი ესხერმა (ეშერმა) (1898-1972) შექმნა „მეზიუსის ზოლი II“ (Le Mill – მეზიუსის ლენტი და ესხერი: 2).

მწერლობაში „მეზიუსის ლენტი“ გვხვდება: არტურ კლარკის მოთხრობებში, ურალელი მწერლის ვლადიმირ კრაპავინის მოთხრობებში.

ქართული მწერლობაში კი „მეზიუსის ლენტი“ პირველად 1994 წელს ჟურნ. „პოლილოგში“ (4) ახსენეს. მიხეილ გოგუაძე გვთავაზობს ამგვარ ტექსტს: „თუ მეზიუსის ლენტის“ ზედაპირზე ცალ-ცალკე წარმოვიდგენთ ლომს და ფარაონს, მაშინ, როცა ორი ზედაპირი ერთ ზედაპირად იქცევა, იოლი წარმოსადგენია სფინქსიც. იგივე ხდება ენაშიც, სადაც ერთმანეთს ერწყმის ბგერითი რეალობა და შინაარსობრივი კომპონენტები.

$$h = \frac{gt^2}{2}$$
: ქვა ისე მიისწრაფოდა დედამიწისაკენ, როგორც

ბავშვი – დედისაკენ და რაც უფრო უახლოვდებოდა დედას, მით მეტად უჩქარებდა სირბილს. აი, მაგალითი იმისა, თუ როგორ ტრანსფორმირდება ფიზიკის ფორმულა მეტაფორად“ (გოგუაძე 1994: 100-101).

საგულისხმოა, რომ ჩვენში გაცილებით ადრე დამკვიდრდა ნიმუშები პოსტმოდერნისტული შემოქმედებისა, ხოლო პოსტმოდერნის თეორია და, შესაბამისად, განმარტებანი „მეზიუსის ლენტისა“ თუ „ფრაქტალისა“ ქართულ ინტერნეტ-სივრცეში 2008 წლის დეკემბერში გამოჩნდა: მაგალითად: ლელა სამნიაშვილის „ფრაქტალები“ (სამნიაშვილი 2008: 23). შესაბამისად, ინტერნეტში 2007 წლის 25 დეკემბრით არის დათარიღებული ლელა სამნიაშვილის იგივე „ფრაქტალები. ფანტასტიკური პოეზია“.

ქართულ „ვიკიპედიაში“ 2008 წლის 9 დეკემბერს გამოჩნდა ინფორმაცია „მანდელობროტის ფრაქტალის“ თაობაზე: „1975 წელს ბენუა მანდელობროტმა ახალი სიტყვის დაბადება ამცნო სამყაროს. ეს ახალი სიტყვა „**ფრაქტალი**“ იყო, რომელიც ლათინური „Fractus“-ისაგან იყო ნაწარმოები... ფრაქტალი ის ობიექტია, რომლის თითოეული დეტალიც იმეორებს მის მთლიანობას, ანუ თვითმსგავვებადთან ერთიანობას.

მანდელბროტმა აჩვენა, რომ ჩვენს სამყაროში ფრაქტალური ხასიათის საგნები და მოვლენები მრავლად არის (ფრაქტალი – ვიკიპედია).

ლიტერატურაში ფრაქტალური მოვლენები ტექსტობრივ, სტრუქტურულ და სემანტიკურ დონეებზე იძებნება, მაგალითად, სონეტების გვირგვინი (15 სონეტი), გვირგვინი სონეტების გვირგვინისა (211 სონეტი), გვირგვინი, გვირგვინი, გვირგვინი სონეტების (2455 ლექსი); მოთხრობა მოთხრობაში („ათას ერთი ღამე“, ი. პოტოცკის „სარაგოსაში ნაპოვნი ხელნაწერი“, უ. ეკოს „ვარდის სახელით. წინასიტყვაობა, ავტორობას რომ მალავს). სემანტიკურსა და ნარატიულ ფრაქტალებში ავტორი მოგვითხრობს მთელის ნაწილების დაუსრულებელ მსგავსებაზე.

როგორც ცნობილია, ფრაქტალურ მოვლენებს სამყაროში შეისწავლის მეცნიერების ახალი დარგი — **სინერგეტიკა** – უწონასწორობათა იერარქია თვითორგანიზებად სისტემებსა და მონყობილობებში (გ. ჰაკენი, 1977). სინერგეტიკა – ენერგიათა გაერთიანებაა და მეცნიერთა მოსაზრებების დასტურად, პოსტმოდერნიზმის ფილმმა პოეზიამ მშვენივრად აირეკლა რთული გეომეტრიული კონფიგურაციის გამოსახულებანი, რომლებიც ეკკლიდეს გეომეტრიით ვერ აღინერება.

ფრაქტალი გეომეტრიული ობიექტია უსწორმასწორო, ტეხილი ან ფრაგმენტული ფორმით, რომელიც წარმოქმნილია განმეორებადი სტრუქტურით (დარბაისელი 2001: 34).

ლელა სამინაშვილის „ფრაქტალები“ საინტერესო ცდად გვესახება, ქაოსისა და წესრიგის შეჯახების ფონზე, პოეზიის მარადიული პრობლემის თანხლებით: გვიჩვენოს პოეზიის, ლექსის გადარჩენის გარდევლობა. „სიტყვისა“ და „ჰაერის“ შეჯახება ლექსის პირველი მონაკვეთის მთავარი დაპირისპირებაა, მარადიული ბრძოლა საკუთარი თვითდამკვიდრებისათვის სამყაროს უსასრულობაში. თვითმბადი და თვითმსგავსი პოეტები – ფრაქტალები – იგვეობრივი ბუნებითა და უძლიერესი სურვილით განაპირობებენ თავიანთ აუცილებლობას ახალ, ქაოტურ სამყაროშიც.

ფრაქტალური პოეზია „ახალი დროის დანტეა“, „მეტალის ფორებით ჩვეულ კონსტრუქციას რომ იმეორებს“ და, ამავე დროს, ფიფქის კრისტალის სიმსუბუქეს რომ ინარჩუნებს.

„ტიქნე“ ეფუძნება: ტრადიციის, ფორმალური მეთოდისა და თამაშის ერთობლიობას. ავანგარდი, ახალი ლიტერატურული ფორმების ძიებისას, ზოგჯერ ითვალისწინებს ტრადიციასაც. პოსტმოდერნიზმმა განდევნა სინამდვილე, რეალობა, თავისი პრობლემებით, პოეზიიდან. კომბინატოროულმა ლიტერატურამ, შესაბამისად, შეძლო, პოეზიის ტრადიციული გაგება გაეძვევებინა ლექსებიდან.

ე. წ. „რედი მეიდი“ (მ. დიუშანი) და გრაფიკული, ვიზუალური ლექსები პირველად ქართულ ლიტერატურაში XX ს. 20-იან წლებში გამოჩნდა (ქართველი ფუტურისტები და დადაისტები, ჟურნ. „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“).

XX ს. 40-50-იან წლებში გალაკტიონი თხზავს პალინდრომებს, ანბანთქებანს, გრაფიკულ ლექსებს და უწოდებს მათ: „ცდების წარმოებას“, „ტექნიკურ გიმნასტიკას“, „ტექნიკურ კომპოზიციას“; გ. ტაბიძე აღნიშნავდა: „ანბანი მრავალს გამოხატავს მარტო გადასმით“ (ჯავახაძე 1991: 392).

ქართული კომბინატორული ლიტერატურის განვითარების მესამე ეტაპი XX ს. 70-იანი წლებიდან იწყება და დღემდე გრძელდება: ვ. ჯავახაძის „გრაფიკული ლირიკა“, რენე კალანდიას „კვადრატული ღრუბელი“, ვ. ხარჩილავას ფიგურული ლექსი: „ასე გამოვრდა...“ და სხვ. განსაკუთრებით საყურადღებოა გასული საუკუნის 90-იან წლებში ბადრი გუგუშვილის გრაფიკულ-კალიგრაფიული ოპუსები, კარლო კაჭარავას გრაფიკაზე ავტორის მიერვე მიწერილი სალექსო ტაპეები და ა. შ.

ცალკე ნიშა ეკუთვნის ქართულ კომბინატორულ პოეზიაში ანბანთქებასა და პალინდრომს, რომლებიც ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციული სახეებია და მათ ყურადღება არასოდეს მოკლებია საქართველოში.

თანამედროვე ქართული პალინდრომები და ანბანთქებანი, ძირითადად, ტრადიციის, ფორმალური მეთოდისა და თამაშის ერთიანობით იქმნება (იმერი ხრეველის პალინდრომების კრებულები: „ორდარადრო“ — 1991, „უკუთქმანი“ — 2002, ვახტანგ ჯავახაძის „33 აცაბაცა. ნახატი პალინდრომები“ — 2005, თ. ფხაკაძის, მ. ჩხეტიანის და სხვ. ანბანთქებანი — 2007, 2008).

ქართული კომბინატორული ლიტერატურის ისტორიაში ვახტანგ ჯავახაძე გამორჩეულ ადგილს დაიჭერდა, მხოლოდ „მ7 ლმ1“ რომ დაენერა, ისე კი, პოეტის შემოქმედებაში ამგვარი ორიგინალური, ტექნიკური ლექსები 1969 წლიდან ჩნდება; XX ს. 70-80-იან წლებში მათი რიცხვი ორ ათეულს აღემატება.

ვ. ჯავახაძის „არიტმეტიკული“ თუ „მათემატიკური“ ლირიკა ყოველთვის ინარჩუნებს პოეზიისათვის აუცილებელ მუხტსა და ორიგინალობას, მოულოდნელი ემოციის სიხარულის თანაზიარს ხდის მკითხველს პოეტის „ლექს-გამოცანები“ და „გაფრთხილებანი“. ფიგურული, გრაფიკული ლექსების თაობაზე გალაკტიონი შენიშნავდა: „პოეტებს უნდა ეპატიოს ცოტაოდენი ტექნიკური გიმნასტიკა, რომელიც აცოცხლებს პოეზიას“ (ჯავახაძე 1991: 394).

გალაკტიონმაც დაწერა ამგვარი სამკუთხედები, გაფრენილი თვითმფრინავების სამკუთხედის ქვეშ კი ოთხი სტრიქონი მიაწერა:

- 1) „შაეროპლანები, რომლებმაც გადაიფრინეს სოფელზე რომბად;
- 2) ბრიუსოვს აქვს ასეთი ლექსი – ტექნიკური რომბი;
- 3) ფარვანა ნუხელი სანთელთან ასეთი ფორმისა იყო;
- 4) მე მინდა დავიმახსოვრო მაგიდის კუთხე. ისიც ასეთია“.

ორიგინალური სტრუქტურის ორსტროფიანი ლექსი დაუწერია გამორჩეული სქემით.

თავისებური, მხოლოდ გალაკტიონისებური სახელი შეურჩია ვერსიფიკაციაში ცნობილ ტერმინს „ცენტონს“, რომელიც ციტატებით აგებულ ლექსს გულისხმობს. გალაკტიონმა მას „ციტატების ტიკტიკი“ დაარქვა და დასძინა: „ციტატების შერჩევა უბრალო საქმე როდია“ (ჯავახაძე 1991: 30).

ერთ-ერთი ყველაზე ძველი ცენტონი რომაელ პოეტს ავსონიუსს ეკუთვნის, რომელიც ვერგილიუსის ლექსების „საქორწინო სიმღერების“ ციტატებისაგან შედგება. ცენტონის მკითხველმა კარგად უნდა იცოდეს ციტატებად მოხმობილი თხზულებები, რათა შეძლოს მათით ტკობა; ბიზანტიელმა დედოფალმა ევდოკიამ დანერა ცენტონი იესოს ცხოვრებაზე, რომელიც შეადგინა ჰომეროსის ციტატებით. შემდეგ ცენტონებს აგებდნენ ბიბლიაზე დაყრდნობით. ცენტონს „პოეტურ მოზაიკასაც“ უწოდებენ. მ. ტვენმა „ჰეკლბერი ფინში“ შეიტანა ჰერცოგის მონოლოგი, ცენტონით შექმნილი. პოეტური ცენტონის შექმნისას აუცილებელია მოხმობილი ციტატების რიტმის გათვალისწინება. რუსულ პოეზიაში ცენტონი დანერეს: ნ. ლენინერმა, ცნობილმა პუშკინოლოგმა, ანონიმმა ავტორმა, ი. ფედოტოვამ, ნ. ბაიტოვმა.

ქართულ პოეზიაში „ცენტონის“ საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ ვახტანგ ჯავახაძის „კლასიკოსობანა“, რომელსაც პოეტმა ეპიგრაფად წაუმიძღვარა „ცენტონის“ ამგვარი განმარტება: „ცენტონი“ — ლირიკული თამაშია, რომელშიც სხვადასხვა დროისა და ქვეყნის პოეტები (და არა მარტო პოეტები) მონაწილეობენ. პირველი სალექსო პერიოდი ცენტონისა სიტყვების თამაშს ეყრდნობა, მეორე კი... იწყება „ციტატების ტიკტიკი“.

ვახტანგ ჯავახაძის ეს, თითქმის, 300-სტრიქონიანი ცენტონი გარითმულია. იგი 1989 წლის კრებულში შეიტანა პოეტმა (ჯავახაძე 1989: 91-98).

ცენტონის დასაწერად, ბუნებრივია, აუცილებელია პოეზიის დიდი სიყვარული და გემოვნება. იგი, შეიძლება, ლიტერატურის თეორეტიკოსმაც შეთხზას. ამის მაგალითია ზაზა შათირიშვილის „ქართული ცენტონი“, 2003 წელს, ქ. ბერკლიში რომ მიუძღვნა მკვლევარმა ცენტონის თეორიასა და პრაქტიკას, ქართული სიტყვის სიყვარულით ატანილმა:

გაფრინდი – შენ ხარ ვენახი...

დმანისი, რუისი, ურბნისი... / გაფრინდნენ ბავშვობის დღეები...

... აყვავებულია მდელი... / მიდის ოპერა ლაკმე / ეს რამდენიმე დღეა/

და რამდენიმე ლამე...

... ხიდან ხეზე გადაფრინდა ჩიტი ... / მერი, ჩემო მშვენიერო მერი...

ხიდისთავს დადევით პირობა, / აბჯარი – თუნდა ხისაო, / გაგვიძებს ბერო

მინდია, / გაჰყვ ალაზნის პირსაო...

ეს არ არის პოსტმოდერნიზმი.

ეს არის ცენტონი.

ცენტონს იმიტომ კი არ იგონებენ, რომ შთაგონება დამთავრდა და ამოიწურა, ცენტონს იგონებენ იმიტომ, რომ უყვართ – უყვართ ცალკეული ფრაზები და სიტყვები.

ცენტონი ესაა კონტექსტი, სადაც მთელი ტექსტი არ გჭირდება – ერთ სიტყვაში, ინტონაციასა და უესტში – მთელი ტექსტია.

ცენტონი – მეყსეული გაგებაა...

ცენტონი – ესაა

მეგობრობა – განდობილობა.

და მტრობაც!

არც გულგრილობა, არც ვითომ სითბო – არამედ მართლა სიცხე და მართლა სიცივე!

პოეტებმა კარგად იციან, რომ ხანდახან მთელი ლექსი ერთი ფრაზისათვის ან სიტყვისათვის იწერება!

... საქართველო – ესაა დრო და არა სივრცე!“ (შათირიშვილი 2005: 17).

თანამედროვე ვერსიფიკაციის ბევრი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ „ახალი ჰარმონიის ძიება“, პოეზიის ჩაკეტვა მხოლოდ „კომბინატორიკაში“ და „ტექნიდან“ სრული განდევნა დიონისური („მანია“) სანყისისა, პოეტური შთაგონებისა, ლექსს უფსკრულში გადაისვრის; ექსპერიმენტებით მდიდარი, მაგრამ ინტონაციის, სალექსო რიტმისა და ემოციური მუხტისაგან დაცლილი ტექსტები კი ადრესატის, მკითხველის გაუჩინარებას გამოიწვევს.

თითქმის სამი ათეული წლის წინათ, 1979 წელს მიანიშნებდა ვახტანგ ჯავახიძე იმ საშიშროებაზე, რომ ოდენ სტრუქტურული ძიების გზით, ორიგინალური ლექსის შეთხზვის სურვილით ატაცებული პოეტები მხოლოდ ირონიას დაიმსახურებდნენ თანამედროვეთა და მომავალი თაობის მხრიდან:

ორიგინალურ ლექსებს

წერს ბევრი ნოვატორი

დიდებას უაღერსებს

არა ერთი და ორიგინალურ ლექსებს

წერს ბევრი ნოვატორი,

დიდებას უაღერსებს

არა ერთი და ორიგინალურ...

ა. შ. და ა. შ.

კომბინატორულმა ლიტერატურამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ქართულ პოეზიაში თავისი განვითარების ეტაპების აკადემიური გზა გაიარა და, ჩიხის მაგივრად, ახალი თვალსაწიერი გაიხსნა. სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა, რადგან იგი ისეთი ნიჭიერი პოეტების ხელში მოექცა, რომელთა შემოქმედებაში უშთაგონებოდ ლექსი არ იწერება.

### დამონმებანი:

- ბონჩ-ოსმოლოვსკაია 2002:** Бонч-Осмоловская Т. Литературные эксперименты группы "УЛИПО". Опубликовано в журнале "НЛО", № 57, 2002. from <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/tbono.html>, p. 7-8.
- გასპაროვი 2003:** Гаспаров М. Л. Очерк историй европейского стиха. Фортуна Лимитед. М.: 2003.
- გოგუაძე 1994:** გოგუაძე მ. ლექსები; მარგინალიები; ესსეები. ჟურნ. „პოლილოგი“, 3, (ოქტომბერ-დეკემბერი), „დათო ბარბაქაძის ჟურნალის“ ბიბლიო-თეკა, 1994.
- დარბაისელი 2001:** დარბაისელი ნ. რა არის სინერგეტიკა. სჯანი, II, 2001.
- სამნიაშვილი 2008:** სამნიაშვილი ლ. ფრაქტალები. ჟურნ. „ცხელი შოკოლადი“, 13, 2008.
- Oulipo 2008:** From Wikipedia, the free encyclopedia, 4/15/2008.
- Le Mill** – მებიუსის ლენტი და ესხერი: from <http://ge.lemill.net:8080/emill/content/12/12/2008>.
- ფრაქტალი:** ვიკიპედია: მოძიებულია <http://ka.wikipedia.org.p.1>.
- შათირიშვილი 2005:** შათირიშვილი ზ. ნარატივის აპოლოგია. თბ.: ქრისტიანული თეოლოგიისა და კულტურის ცენტრის გამომცემა, 2005.
- ჯავახაძე 1989:** ჯავახაძე ვ. მე შენ გეტყვი. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1989.
- ჯავახაძე 1991:** ჯავახაძე ვ. უცნობი, თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1991.



## დალილა ბედიანიძე

საქართველო, თბილისი

### ქართველ ოთხმოციანელთა ვერლიბრი

ქართველ ოთხმოციანელთა ვერლიბრის კვლევისას გამოიკვეთება შოთა იათაშვილის, ნინო დარბაისელის, დავით ჩიხლაძის, ცირა ბარბაქაძის და ელა გოჩიაშვილის სახელები, რომელთაც მოსდევს ოთხმოცდაათიანელი მათა სარიშვილი. თუმცა მათ აქვთ რითმიანი ლექსებიც, მაგრამ ჩვენი მოსაზრებით, მათ პოეზიაში წამყვანი როლი სწორედ ვერლიბრმა ითამაშა, ამდენად, მოცემულ შემთხვევაში ჩვენ ისინი გვანიტერესებს, როგორც ვერლიბრისტები.

ქართველი ვერლიბრის კვლევისას ვერც ერთი მკვლევარი გვერდს ვერ აუვლის ბესიკ ხარანაულის და ლია სტურუას შემოქმედებას. პირველი მათგანი ხასიათდება, როგორც ქართული პოეზიის ტრადიციებთან ვერლიბრის შემჯვარებელი და ქართულ ტრადიციებზე ამოზრდილი ვერლიბრის ავტორი, ხოლო მეორე მათგანს მოდერნისტული გზა აქვს არჩეული და მისი შემოქმედების მასაზრდოებელი წყარო გარდა ქართული სამყაროსი, კოლორიტისა, არის ევროპული პოეზია. მას ახასიათებს სიურეალისტური ხედვა.

ბესიკ ხარანაული და ლია სტურუა ორი სხვადასხვა გამოკვეთილი სახელია ქართულ პოეზიაში. მათ დიდი ღვაწლი მიუძღვით ქართული ვერლიბრის განვითარებაში და ჰყავთ მიმდევრებიც ჩვენს მიერ ზემოხსენებული შედარებით ახალგაზრდა ავტორების სახით – კერძოდ, შოთა იათაშვილის, დავით ჩიხლაძის და მათა სარიშვილის ვერლიბრი უფრო ლია სტურუას პოეტურ სამყაროს უახლოვდება, ელა გოჩიაშვილი შედარებით ახლოს არის ბესიკ ხარანაულის ვერლიბრთან, ხოლო ნინო დარბაისელს და ცირა ბარბაქაძეს დამოუკიდებელი ძიებები ახასიათებთ.

ნინა თაობის პოეტებთან სიახლოვე შოთა იათაშვილს, ნინო დარბაისელს, დავით ჩიხლაძეს, ცირა ბარბაქაძეს, ელა გოჩიაშვილს და მათა სარიშვილს ხელს არ უშლის, რომ საკუთარი სიტყვა თქვან, საკუთარი გზა დაიმკვიდრონ, იქონიონ საკუთარი სტილი და ერთი სიტყვით, საკუთარ თავს ეკუთვნოდნენ. სწორედ ეს საკუთარია მათ შემოქმედებაში საძიებელი და აღსანიშნავი. ისინი მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან და საერთო კონტექსტში მხოლოდ ვერლიბრის წერის გამო ვიხსენიებთ.

ერთ-ერთ თვალმისაცემი თავისებურება შოთა იათაშვილის, ნინო დარბაისელის და ცირა ბარბაქაძის პოეტური კრებულებისა არის ცალკეულ ციკლთა არსებობა. ეს არის ნინო დარბაისელის „დილისპირულების“ ციკლი, შოთა იათაშვილის ციკლები: „ი.ა.“, „ბოლო“, „სილვია პლათი-სიყვარული“, „Memento“ და ცირა ბარბაქაძის ციკლები: „წერილები“ და „ლექს-ესენციები“. ციკლების არსებობა

შეინიშნება უნგრელი ოთხმოციანელი ვერლიბრისტის ანდრამ პეტეცის პოეზიაშიც. ეს არის: „ემიგრანტი ღმერთი“, „უდაბნოს ქალი“, „ბერლინელი ქალი“, „ჩემი უფროსი და ირმა“ და სხვა. ლექსების ციკლებად გაერთიანება, როგორც ამას პეტეცის შემოქმედება გვიჩვენებს, დამახასიათებელია თანამედროვე ევროპული პოეზიისათვის. ის ქართველი პოეტებიც, რომელთაც ცალკეული ციკლები შექმნეს, ჩანს ევროპულ პოეზიას უსწორებენ მხარს.

ანდრამ პეტეცის მიერ შექმნილი ციკლების ლექსები თემატურად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული. ციკლში „ემიგრანტი ღმერთი“ ღმერთის თემა დამუშავებულია შემდეგნაირად: ღმერთი წარმოდგენილია კაცობრივი ბუნებით, ადამიანური თვისებებით, გაადამიანურებულია, იგი დედამიწაზე მოხეტიალე მოგზაურს ჰგავს, რომელიც ლაპარაკობს ძველ ბერძნულ და ლათინურ ენებზე, ზოგჯერ მთვრალიც არის. ერთი სიტყვით, ღმერთს ახასიათებს ყოველგვარი ადამიანური სისუსტე და ჩამოცილებული აქვს ღვთაებრიობა. ეს ციკლი დაწერილია არა ჭეშმარიტი მორწმუნის მიერ, არამედ-მხატვრის მიერ, რომელიც საკუთარი თვალთ დანახულ ღმერთს ასახავს. ციკლი „უდაბნოს ქალი“ აგებულია კობო აბეს რომანის „ქალი ქვიშაში“ ასოციაციებზე, ციკლი „ბერლინელი ქალი“ ისევე, როგორც „უდაბნოს ქალი“ ქალის და მამაკაცის ურთიერთობას ასახავს. ბერლინელი ქალის სახე არის მისტიური, იდუმალებით მოცული, უსქესო და საბედისწერო. მასში მოთხრობილია ბერლინელი ქალის მატარებლით ჩამოსვლა და უკან გამგზავრება. ნაკლებად საინტერესოა ციკლი „ჩემი უფროსი და ირმა“, სადაც მოთხრობილია დაძმის ურთიერთობა. დაძმის მიერ კაცის თვალთ არის დანახული და ამ ურთიერთობის ფესვები ბიბლიაში, თუ ძველევგვიპტურ პოეზიაში უნდა ვეძიოთ.

ანდრამ პეტეცის ციკლებს და ქართველ ვერლიბრისტთა მიერ შექმნილ ციკლებს ერთი საერთო ნყარო-დასავლეთევროპული პოეზია აქვთ. უნგრელი პოეტი უშუალო გავლენას ვერ მოახდენდა ქართველ პოეტებზე, რადგან იგი არ არის თარგმნილი და ჩვენ მის ლექსებს ორიგინალში გავეცანი. თუმცა ციკლების შექმნის სტილი ერთი და იგივეა. არც ბესიკ ხარანაულს და არც ლია სტურუას არ ახასიათებს ამგვარი ციკლების ქმნაობა და ზემოთხსენებულ ავტორთა მიერ შექმნილი ციკლები მათგან არ მოდის.

შოთა იათაშვილის ლექსების ციკლებიდან თავისი მრავალმხრივობით და თემატური სიმდიდრით გამოირჩევა ლექსების ციკლი „ი.ა.“ კრებულიდან „ქარმა წამოუბერა“ (2003). ამ ციკლში შესულია ლექსები: „26 ნოემბერი“, „ეს მათი პასტორალი“, „სამყაროს კოლეგა“, „შემოდგომა“, „ანგელოზთა დალოცვით“, „რათა დაამშვიდო“, „შავი რესტორანი“, „ციური ნაგაზი“, „ქარმა წამოუბერა“, „სილაზე მე ანუ სილამაზე“, „სანდო იყო ცხოვრება“, „გედი მაგიდაზე“, „განშორების ბარხანა“, „წყალთან“, „ზეცის სიგიჟიდან“, „ლურჯი გაშუქებით“, „სულის გადაქანება“ და სხვა. თუმცა ეს ციკლი მთლიანად რითმიანი ლექსებით არის დაწერილი და ჩვენ მას სხვა დროისათვის დავბუ-

ბრუნდებით, ისევე, როგორც რითმიანი ლექსებით დაწერილ ციკლს „Memento“, რაც შეეხება ლექსების ციკლს „ბოლო“, აქ გვხვდება ვერლიბრით დაწერილი ლექსებიც, მაგალითად „ბოლო ნახტომი“, რომელიც სიკვდილის თემის გააზრებით და სტილურად ახლოს დგას ანდრამ პეტცივის ციკლის „ბერლინელი ქალის“ ლექსებთან.

ნინო დარბაისელის ლექსების ციკლი „დილისპირული“ ოთხი ლექსისგან შედგება. ეს არის. „მაგიური დილისპირული“, „ეროტიული დილისპირული“, „გრაფიკული დილისპირული“ და „მოჩლექილი დილისპირული“. „ნინო დარბაისელმა გადაწყვიტა და თავისი ლექსების მესამე კრებულს „დილისპირული“ უწოდა. ასე კარგად ნაცნობი და საყვარელი „დილისპირულისაგან“ განსხვავებით, „დილისპირული“ ნეოლოგიზმად აღიქმება, ოღონდ სასიამოვნო ენობრივ სიახლედ... ნინო დარბაისელმა ვერლიბრით დაიწყო და დღესაც უმთავრესად თავისუფალი ლექსით წერს, მაგრამ „დილისპირულის“ შექმნით საინტერესო განაცხადს აკეთებს. ჩანს, მის შემოქმედებაში დადგა ის ეტაპი, როდესაც სათქმელმა ფორმა უნდა განსაზღვროს, თუნდაც ეს შეზღუდვა და პირობითობა სიტუაციით იყოს ნაკარნახევი... პოეტური სიტუაცია ოთხივე ლექსში წინასწარ მკაცრად არის შეზღუდული და განსაზღვრული: დიალოგი მიმდინარეობს დედა-შვილს ან სატრფოთა შორის, რაც სრულიად ზედმეტს ხდის სხვა თანამოსაუბრეს... ჩანს, ნინო დარბაისელის პოეზიის მიხედვით „დილისპირულის“ ორგვარი ახსნაც არის შესაძლებელი: თუ დედაშვილური სიყვარულის დილისპირული მშობლისათვის შეება და ხსნაა, სამიჯნურო დილისპირული ცხოვრებაში კვლავდაბრუნების ტიკვილითა და შიშით არის ავსებული და მაინც, ამ განშორებაში არის კვლავ ერთად ყოფნის დაუოკებელი სურვილი. თუ ამქვეყნად არა, იმიერ სოფელს მაინც იქნება სასურველი ერთობა და ჰარმონია“ — წერს ნიგნის წინასიტყვაობაში თავმარ ბარბაქაძე. ლექსები „მაგიური დილისპირული“ და „ეროტიული დილისპირული“ ვერლიბრით არის დაწერილი, თუმცა მათში გამოყენებულია რითმებიც, რომელნიც ორგანულად ერწყმიან ლექსის მხატვრულ ქსოვილს და სიმძაფრეს ანიჭებენ პოეტურ სტრიქონებს. ლექსში „მაგიური დილისპირული“ გამოყენებულია ქართული ფოლკლორიდან აღებული შელოცვის ფორმა, რაც ქმნის ქართულ კოლორიტს. „მოჩლექილი დილისპირული“ რითმით არის გამართული, ამ ლექსში „პოეტ ქალს შეუძლია „ჩვილი ყრმის ტიკტიკისა“ და „უასაკოთა და უსულთ შორის საუბრის“ გახმოვანება და ამ გზით თავისი საკუთარი, გამორჩეული სათქმელისა და ხმის დამკვიდრება ქართულ პოეზიაში“ — აღნიშნავს ნიგნის წინასიტყვაობაში თ. ბარბაქაძე. „მოჩლექილი დილისპირული“ სტილურად ენათესავება დავით ჩიხლაძის უსათაურო ლექსს „ფუტკარი ხომ არა ხა“ (1992):

„ფუტკარი ხომ არა ხა  
რკო ღო ხომ არა ხა  
რაღიო ხომ არა ხა

რელე ხომ არა ხა  
რკომუნა ხომ არა ხა  
ფუტკარი ხომ არა ხა  
რკო ღო ხომ არა ხარ  
ლორი ხომ არა ხა  
რკოლო ხომ არა ხარ“.

ისევე, როგორც „მოჩლექილი დილისპირულში“, აქაც გვხვდება ბგერათშენაცვლება და ბგერათშეთანხმება. „თითქოს პოეტი იმეორებს ბავშვის მიერ მეტყველების ათვისების პროცესს, როცა ბავშვი ჯერ გაურკვეველ ბგერებს გამოთქვამს, ბგერებით ვარჯიშობს. შემდეგ ამ ბგერებისგან შემდგარი, ან მიმსგავსებული სიტყვების წარმოთქმას ცდილობს. ე. ი. მთავარია ბგერები, მათი ჟღერადობა, რომლებშიც თანდათან თავსდება აზრი, თავდაპირველად – მიამიტური.“

ტაეპებშიც სიტყვები ბგერათა ჟღერადობით ჰპოვებენ ადგილს, რაც ქსოვს ფარულ და საგრძნობ ევფონიურ სტრუქტურას“ (სიგუა 2007: 297).

ცირა ბარბაქაძის ლექსების ციკლი „წერილები“ ძირითადად ვერლიბრით არის დანერილი, თუმცა ერთი-ორი რითმიანი ლექსიც ურევია. „წერილები“ შედგება შემდეგი ლექსებისგან: „წერილი შენტვის“, „ბალიშის ქვეშ დატოვებული წერილი“, „სახალწლო ღია ბარათი“, „ფრაგმენტი წერილიდან“, „ათასმეერთე წერილი“, „კარის ღრიჭოში დასატოვებული წერილი“, „წერილი ზღაპრიდან“, „დაკარგულის წერილი“, „წერილი ზღვიდან“, „ქვის ქვეშ დატოვებული წერილი“, „წერილი არაფერზე“, „წერილი შენი ოთახიდან“, „ჰერბარიუმი“, „საშიში თამაში“, „თავხედის წერილი“, „უსისხლო წერილი“, „გაბრაზებული წერილი“, „ბოლო წერილი“. ამ ლექსებს შორის არის თემატური კავშირი, ისინი სიყვარულის თემით ერთიანდებიან და ერთი კონკრეტული ადრესატისადმი არიან მიმართული. წერილების ციკლიდან გამოირჩევა პირველი ლექსი „წერილი შენტვის“, რომელიც ციკლის გასაღებს წარმოადგენს. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ამ ციკლის ლექსებში არ მეორდებიან მოტივები, თუ მსატვრული სახეები, ლექსები ერთმანეთზე არ არიან დამოკიდებული და უერთმანეთოდაც დასრულებული სახით გამოიყურებიან.

„მოდით და შენი თვალებით  
გადამიღე სულის კარდიოგრამა...  
და აჰა, შენ ჩემი ანამნეზი:  
ხანხადან ვგუბდები და ისე საშიში ვარ,  
მეშინია, არ მივატოვო  
კალაპოტი,  
რომელსაც ჩემი სახელი და გვარი ჰქვია.  
მოდით და...  
ამ სულს რამე გაუგე –  
მოუწესრიგე თანდაყოლილი არითმია,  
გაუკვალე გზა,

თითქოს პირველი თოვლი მოვიდა და  
ჯერ არავის გაუფლია...“.

ნიშანდობლივია, რომ სიყვარულის შესახებ წერისას ც. ბარ-  
ბაქაძე თავისუფალია ყოველგვარი შაბლონისაგან, იშვიათად ახსენებ  
სიტყვა „სიყვარულს“, არც ვარდები, არც – დარდები – გაცვეთილი  
მასალა მასთან არ გვხვდება თუნდაც ახალ კონტექსტში. შემოვლითი  
გზით, ერთგვარი მოიარებით აგვიწერს იგი თავის განცდებს.

ლექსების ციკლი „გამო/მ/იცანი“ საკუთარ სულიერ სამყაროში  
ჩაღრმავებით, საკუთარი თავის ძიებით, თვითდამკვიდრების  
მცდელობით ხასიათდება. მისი სათაური მეტად მოქნილი და ტევადია,  
მეტაფორულია, ისევე, როგორც სათაური „დუმილის ა/მ/ბები“.

ც. ბარბაქაძეს ახასიათებს ასოციაციური აზროვნება, რაც მის  
ვერლიბრში უფრო გვხვდება, ვიდრე რითმიან ლექსებში. აქ იგი ვერ-  
ლიბრის ერთგვარ საყრდენს წარმოადგენს, ჰკრავს ლექსის მხატვრულ  
ქსოვილს, სიღრმეს ანიჭებს მხატვრულ სახეებს და პოეტის ემოციებს  
გამძაფრებელი სახით წარმოგვიდგენს. ამის დასტურია ლექსების ცი-  
კლი „ლექს-ესენციები“, მაგ. „ჩამქრალი ასანთის ღერის აღსარება“:

„სულ ერთი ცეცხლის ნაკიდებად ღირდა სიცოცხლე“.

ანდა უსათაურო:

„სიყვარული –  
მაშველი რგოლი –  
ხელი ჩასჭიდე,  
ყოფაში ჩაძირულო ადამიანო,  
იქნებ როგორმე ამოგიყვანოს ყოფნაში“.

ცირა ბარბაქაძეს აქვს პეიზაჟური ლირიკა, ფერად-ფერადი, შე-  
დარებებით და მეტაფორებით დატვირთული მისი ლექსები ბუნების  
სხვადასხვა სურათებს გვიხატავენ, რომელნიც განუყრელნი და მოუ-  
წყვეტელნი არიან პოეტის განწყობილებიდან. ასეთი ლექსები განსა-  
კუთრებით ბევრია ციკლში „ლექს-ესენციები“. მათ ახასიათებს ლა-  
კონურობა და აზრის სისხარტე, ერთგვარი სუბიექტივიზმი:

„გადაიფიქრა თოვლმა მოსვლა...  
მე კი მაშინ მენერებოდა  
თეთრი ფიფქები  
შენს ღიმილს რომ იმეორებდნენ...  
გადაიფიქრა თოვლმა მოსვლა,  
მე კი ვზივარ ფიფქდაკარგული,  
ფიქრდაკარგული ზეცას ავყურებ...“

ანდა: „მომეცით ხელი, ენძელებო,  
მიწიდან ამოსვლაში დაგეხმარო!“

ელა გოჩიაშვილის პოეტური სამყარო ხასიათდება მცხრალი, თბილი ტონებით. იგი არასოდეს იმალლებს ხმას, ვინაიდან პოეტი-ტრიბუნი კი არ არის, არამედ ინტიმური განცდების აღმწერია. მისი მტკივნეული სულის ამოძახილი გულს ესმის და არა – ყურს. მისი ლექსი „შაბიამანი“ ვერლიბრით არის დაწერილი და სიუჟეტიანი ლექსია, რითაც ბესიკ ხარანაშვილის პოეტურ სამყაროსთან იჩენს საერთოს. აქ მოთხრობილია, თუ როგორ მოიწამლა თავისი მეზობელმა ვანო პაპამ შაბიამნით. თვითმკვლელობა დიდი ცოდვაა და პოეტი ევედრება უფალს, თვითმკვლელს ცოდვა მიუტევოს. ლექსს რეფრენად გასდევს სტრიქონი: „უფალო, რამე უსამველე თვითმკვლელების უგზო-უკვლობას!“ ეს ლექსი გარდა იმისა, რომ შემზარავი თვითმკვლელობის ამბავს რომანტიული თავგადასავლის სახით წარმოგვიდგენს, მდიდარია ქართული კოლორიტითაც, განსხვავებით შოთა იათაშვილის, დავით ჩიხლაძის, მაია სარიშვილის, ცირა ბარბაქაძის ლექსებისაგან, სადაც ურბანიზმი იგრძნობა (მაგ., იხ. დავით ჩიხლაძის ლექსი „მეტრო“, „ან შოთა იათაშვილის „XX საუკუნის დასასრულის პოეტი“, თუ — „ლიფტი“).

ზემოთ დასახელებულ პოეტებს ახასიათებს საერთო ნიშან-თვისებები. ასოციაციური და მეტაფორული აზროვნება, სიტყვათა თამაში (მდრ. ვახტანგ ჯავახიძე), განყენებული ცნებების გამოყენება განსაკუთრებით – მაია სარიშვილი), სიტყვათქმნადობა (მაგ., შ. იათაშვილის ტ-ალლაჰ). განსაკუთრებით საინტერესო სურათს იძლევა მაია სარიშვილის პოეზია, რომელიც ღია სტურუას უახლოვდება. მაგალითად, როცა ღია სტურუა ამბობს „ჩემი ხავერდის ვინრო ჰამლეტი“ აქ იგულისხმება თეატრალურობა (ხავერდის ვინრო კოსტიუმი, რომელიც ტანთხელ ჰამლეტს აცვია), ტრაგიზმი, სცენის სურნელი და პოეტის მიერ გათავისებული ჰამლეტის სახე. ასევე – როცა ღია სტურუა ამბობს „როგორც კი ლურსმანს ამომიღებენ თავიდან, მაშინვე მოკვდებიო“, აქ ლაპარაკი უნდა იყოს პოეტის არსებაში შეჭრილ დიდ ტკივილზე, რომელიც მის მეექვსე გრძნობად არის ქცეული, რომელიც ლურსმანად არის გასაგნებული და ურომლისოდაც იგი ლექსს ვეღარ დაწერს, ანუ მოკვდება, როგორც პოეტი, რამეთუ ტკივილი ასაზრდოებს პოეტურ სულს, მასში ტკივილით შედის და აღიბჭდება სამყარო. ჩახვედოთ მაია სარიშვილს:

„მოუთვინიერებელი, გარეული გზაა  
სულ უცებ რომ შემომისრილდა ფეხისგულებთან.  
მასზე, როგორც დანის პირზე, ისე დავდივარ,  
მაგრამ საიდანღაც ვიცი  
ბნელეთის ურთულესი კანონები –  
თანდაყოლილი ნიჭია! მათიანი ვარ,  
ვინც შავ კლიტეებს რაზავს,  
ვინც შავ არშიებს ავლებს ბუდეებს...“

მაია სარიშვილის ლექსები ყოველდღიურობას ეხება. იგი პოეზიას კონკრეტული საგნებისა და მოქმედებების აღწერით ქმნის. რეალისტური და მატერიალისტური მიდგომის მიღმა იმალება სულიერი ძიება იმისა, თუ რა არის ქალის არსი, რაშია მისი ძალა. მაია სარიშვილის პოეზია თავისი ფორმით და კონცეპტუალური შინაარსით სახვით ხელოვნებას უახლოვდება. მისი ლექსები სავსეა ხატებით, რომლებიც თავიანთი პირდაპირობით, ფიზიკურობით და ფსიქოლოგიური სიმკვეთრით სიახლეს წარმოადგენენ ქართულ პოეზიაში.

ქართველი პოეტი ქალების შემოქმედება დღიურივით იკითხება. მათი ლექსები შეულამაზებელი ჩანახატებია იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს იყო ქალი, მეუღლე, დედა, ქალიშვილი. მაია სარიშვილის ეგზისტენციალურ ხედვას იზიარებენ მისი თაობის სხვა პოეტი ქალებიც, როგორებიც არიან ელა გოჩიაშვილი და რუსუდან კაიშაური. ქართულ პოეზიაში ეს გზა გასული საუკუნის მეორე ნახევარში გაკვალეს შოთა ჩანტლაძემ, ბესიკ ხარანაულმა და ლია სტურუამ, რომლებმაც ურითმო ლექსისა და სახვითი პოეზიის ტექნიკა დაამკვიდრეს. მაია სარიშვილის ლექსები გვაგონებენ ანა ახმატოვას, მარინა ცვეტაევას და სილვია პლათის დიდი შინაგანი ძალისა და ტრაგიზმით სავსე შემოქმედებასაც – ამბობს ნიდერლანდელი მთარგმნელი და გამომცემელი ინგრიდ დეხრავე.

„აქ დამიჭირა,  
მზის დაგრეხილი კლანჭების გამო  
ვერ გავდივარ გვერდით ეზოში,  
სადაც ნაცრისფერ წყალზე წვანან  
ჩემი უენო, უფერული მეგობრები  
და არ იძვრიან.  
აქეთ ამინთო შვილები და ვილაც ბავშვები.  
გვერდით კი დიდი,  
ნაცრისფერი წყლის დუმილია“.

მაია სარიშვილის ეს ლექსი სრულად ასახავს მისი ავტორის სულიერ სამყაროს და საკუთარი ხელწერით ხასიათდება. აქ ერთმანეთთან არის შერწყმული ბუნდოვანება და რეალობა. მზე დახატულია, როგორც კლანჭებიანი ფრინველი და შვილები და უცხო ბავშვები მანათობელ საგნებად არის მიჩნეული. ცხოვრების ამოება კი დახატულია, როგორც ნაცრისფერი წყლის დუმილი. თვითონ ეს ფრაზა „აქეთ ამინთო შვილები და ვილაც ბავშვები“ დ ფრაზა „მზის დაგრეხილი კლანჭების გამო ველარ გავდივარ გვერდით ეზოში“ ოდენ ნოვატორულია და ნაცვლად იმისა, რომ პოეტს ეთქვა. მზე კლანჭებდაგრეხილ ფრინველს ჰგავსო ანდა „გამიჩინა შვილები და ვილაც ბავშვები“ სათქმელი უფრო ტევადი და მოქნილი ფრაზებით არის გადმოცემული.

მაია სარიშვილის ლექსებში ძუნნად, მაგრამ მაინც არის ფოლკლორული ასოციაციები, მაგალითად: ჩემი შვილიო „ასე გაზრდილი –

ამ სიტუაციით, ამ თავგანწირვით ათას ღამეზეც რომ გადაწვეს, ათას ცოდვაზეც, მზეს – ცერცვის მარცვალს მაინც იგრძნობს, ვერ მოისვენებს“ (მდრ. ხალხური ზღაპარი „პრინცესა ცერცვის მარცვალზე“).

მაია სარიშვილს ურბანისტული ხედვა ახასიათებს და ურბანისტული ხედვა ახასიათებს დავით ჩიხლაძესაც. საერთოდ, გვიჩვენებს, ვთქვათ, რომ ეს ურბანისტული ხედვა ქართულ ვერლიბრში მოდის ჯერ შოთა ჩანტლაძისგან, მერე კი ლია სტურუასაგან და მას ბესიკ ხარანაულმაც მოუხადა ხარკი („ჩემი შვილები, როგორც მოხეტიალე აქტიორის ბავშვები“). ურბანისტული ხედვა იგრძნობა დავით ჩიხლაძის ლექსებში: „ქალაქის სტრუქტურა“, „მიმართულებები“, „\*\*\*ლამის მუშტაიდში ინთება ნეონები“, „\*\*\*მეტროს ზოგჯერ გადაუქროლებენ პირდაღებული თევზები“ და სხვა. ამ ტიპის ლექსები ახლოს დგას ინტელექტუალურ პოეზიასთან და მათი მკითხველი მუდამ ელიტარული საზოგადოების წარმომადგენელია, რადგან მისი სამყარო მუდამ ურბანისტულია და არა პასტორალური. ვნახოთ ლექსი „ქალაქის სტრუქტურა“:

„ქალაქი – იდეათა თავშესაყარი  
ფორმათა  
და მაკეტა მუზეუმები კომპაქტური  
გრძნობების  
კოლექციები სიყვარულისა  
თუ სიძულვილის კოლაჟები  
საბრძოლო სცენებით  
მარტოობასთან  
და სიბნელესთან შიშით  
შეკუმშული სივრცე  
დამუხტული ურთიერთობათა აჩქარებებით“.

აქ ასახულია ქალაქის აბსტრაგირებული სახე გამოტარებული ინტელექტუალურ წნეხში, თანამედროვე დიდი ქალაქის მოსახლის გაუცხოების და მარტოობის გრძნობა, მისი სწრაფვა ახლობლის ძიებისაკენ, რომელიც მუხტავს მის სულს.

ურბანიზმისაგან განსხვავებით, რბილი, პასტორალური ფერები ახასიათებს ელა გოჩიაშვილის პოეტურ სამყაროს. მისი ლექსები „შაბიამანი“, „ფერიცვალეა“, ვანაძიანი“, „ნუგეში“, „მარია“, „ადა-მიანი – ცოცხალმობიარე“ და სხვა ამის დადასტურებაა. თუ ბესიკ ხარანაულს „ფშაური მზის ნაბიჯები“ ახასიათებს, ელა გოჩიაშვილი ქართლურ პეიზაჟებს და წარუშლელ შთაბეჭდილებებად ქცეულ ქართლის სინამდვილეს გვიხატავს.

ასეთია მოკლედ ქართველ ოთხმოციანელთა და ოთხმოცდაათიანელთა ვერლიბრის თავისებურებები. ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ მათი ლექსები განკუთვნილია ლიტერატორთა ელიტარული წრეებისათვის, მათი მკითხველი ლიტერატურული ელიტაა, რადგან მოუძნადებელი მკითხველი და ის მკითხველი, რომელიც ყვითელ პრე-



სას კითხულობს, მათ ვერც აღიქვამს და ვერც გაიგებს, შესაბამისად –  
სიამოვნებასაც ვერ მიიღებს ასეთი პოეზიისაგან.

**დამონმებანი:**

**სიგუა 2007:** სიგუა ს. მხატვრული აზროვნება: გენეზისი და სტრუქტურა. თბ.: 2007.

## ნაირა ბაჰიევი

საქართველო, თბილისი

### ცხენშენირვის რიტუალი და გმირის სულეთში მოგზაურობის სიმბოლიკა ქართულ და ოსურ მი- თოსში

ადამიანთა წარმოდგენაში უხსოვარი დროიდან ჩამოყალიბდა მიცვალებულთა ცალკე სამყარო, საიქიო, სულთა საუფლო. მსოფლიოს თითქმის ყველა ხალხის რელიგიურ აზროვნებაში სათანადო ადგილი უჭირავს საკითხს საიქიო ცხოვრების შესახებ. ადამიანის სულის იმქვეყნიურ ცხოვრებაზე ყველა ხალხს თავისი შეხედულება გააჩნია. თვით ერთი ხალხის მითოლოგიაც კი ზოგჯერ სხვადასხვაგვარად გვიხატავს საიქიოს, აქ მყოფთათვის საიდუმლოებით მოცულ ქვეყანას.

ქართულსა და ოსურ მითოსში სულეთთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენები საგანგებოდაა წარმოჩენილი. ეს წარმოდგენები წინარექრისტიანული ხანისაა და არქაულობის ნიშანი მკვეთრად აჩნევია.

ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, „ქრისტიანულ რელიგიაში ცალკე, დამოუკიდებელ სახეს საიქიოს განმგებლისას ვერ ვხვდებით“ (გიორგაძე 1991: 142). უნდა აღინიშნოს, რომ ოსური მითოლოგის მიხედვით, სულეთს, საიქიოს ჰყავდა თავისი **განმგებელი ბარასთირი (Барастыр)** – სიტყვასიტყვით: ბარ – უფლება; სთირ – დიდი. ბარასთირი იმდენად დიდი უფლებებით სარგებლობს, რომ მას, ერთ-ერთი თქმულების მიხედვით, ჯოჯოხეთში მოხვედრილი სული სამოთხეში გადაუყვანია, რითიც ძლიერ გაუნაწყენებია ეშმაკები, რომლებიც მას იქ ტანჯავდნენ (მილერი 1992: 246). მკვდართა საუფლოს ასევე ჰყავს თავისი **მცველი ამინონი – (Аминон)**. ერთ-ერთი გადმოცემის მიხედვით, ამინონი ზის საიქიოს შესასვლელში და უკითხება ადამიანს მის მიერ ჩადენილი სიკეთისა და ბოროტების შესახებ. შემდეგ კი იგი უჩვენებს გზას სამოთხის ან ჯოჯოხეთისაკენ (თქმულებები ნართებზე 1981: 396). სიტყვა **ამინონიც**, შეგონების აზრით, სწორედ აქედან წარმოდგება — ოსური ეტიმოლოგიის მიხედვით, მაჩვენებელი, მიმასწავლებელი (თუმცა ამას მილერი საეჭვოდ მიიჩნევს და უკავშირებს ბერძნულ მინოსს (მილერი 1992, გვ. 247). ცორაევის აზრით, ამინონი ქალია (მილერი 1992: 246). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ალმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ასტრალურ-ლვთაებათა მეორე ადგილზე მდგომი მზე-მზექალი ამავე დროს, საიქიოს განმგებელიც იყო“ (გიორგაძე 1991: 44).

ამინონი, ოსური თქმულების მიხედვით, საიქიოში შესვლის დროსა და რიგსაც კი განსაზღვრავს:

„იქ საიქიოს კარების მცველმა —  
კუშტ ამინონმა ის შეაჩერა  
და უთხრა: — “ნართო, უკან დაბრუნდი,  
აქ მოსვლის რიგი არა გაქვს ჯერა!”

უფრო მეტიც, ამინონს შეუძლია, სულს დაეხმაროს უკან, სააქაოში დაბრუნებაში. როდესაც ქარზე უსწრაფეს ცხენზე ამხედრებული სოზირიყო მოივლის მკვდართა ქვეყანას (მას თავისი წინაპრების დახმარება დასჭირდა და ამიტომ გაემგზავრა იქ) და გამოსწევს აქეთ,

ნინ ჰხვდება მას ამინონი  
და ის პირქუში არ უშვებს გარეთ:  
— მე არ გაგიშვებ, — ეუბნება ის —  
აქ მე მმონებენ ყველა ძალები;  
დაბრუნდი უკან და ცხენს უკუღმა  
გადააჭედე ყველა ნალები,  
თორემ ნახავენ ნალმა ნაფეხურს, —  
და ყველა მკვდრები აჯანყდებიან:  
იხუფლებენ და მზისეთისაკენ  
ყველანი უკან გამოგყვებიან!“

ამინონს მართლაც აუმხედრდა ყველა, მაგრამ ამინონმა სიტყვით მიმართა მათ და შეაჩერა:

„მართლაც დახედეს მკვდრებმა ნაკვალევს  
და დაუჯერეს ამინონს ნუკვა,  
რომ მკვდრის ქვეყნიდან არვინ ბრუნდება,  
და კვლავ ბნელეთში შევიდნენ უკან“ (ნართები 1947: 354).

ოსური ტრადიციის მიხედვით, სულეთში, საიქიოში გასტუმრება სხვადასხვა რიტუალთან იყო დაკავშირებული. ერთ-ერთი ასეთი რიტუალი ცხენშენირვა იყო. გარდაცვლილი მამაკაცი-მიცვალებულის დაკრძალვას უძველესი დროიდან ნინ უძღვოდა საგანგებო რიტუალი ცხენშენირვისა. ეს რიტუალი არა მარტო ოსურ, არამედ სხვა ხალხთა ფოლკლორშიც გვხვდება. „მთელ კავკასიაში ცნობილია: მიცვალებულს საფლავამდე თავისი ცხენი მიაცილებს, ცხენი უბელოა, შავი ქსოვილი აფარია. ეს რიტუალი იმ უძველესი ტრადიციიდან უნდა მომდინარეობდეს, როცა მიცვალებულს სამარეში თავის ნივთებთან ერთად ცხენსაც ატანდნენ“ (ჩლაიძე 2006: 80).

ცხენშენირვის უმთავრესი მიზანია, რომ მხედარმა მშვიდობიანად მიაღწიოს საიქიოში. ოსური გადმოცემის მიხედვით, როდესაც სასაფლაოსთან მიასვენებდნენ მიცვალებულს, დაუფენდნენ უნაგირის ქვეშ ახალ ფარდას, ცხენს საგზალსაც მოუმზადებდნენ, შემდეგ მიიყვანდნენ მიცვალებულის თავთან და ცხენშენირვის შემსრულებელი წარმოთქვამდა სიტყვას. ამის შემდეგ მიუტანენ ცხენს ჯამით

ლუდს, მოსვამს თუ არა ცხენი, მისივე ფლოქვით გატეხენ და შემდეგ მოაჭრიან ცხენს ყურს, ან გაუკეთებენ ყურზე ნაჭდევს. სამჯერ შემოატარებენ მიცვალებულის გარშემო, შემდეგ მასზე შეჯდება რომელიმე მხედარი და გააჭენებს, სანამ ორთქლი არ ავარდება ტანიდან. ტანზე დაფენილ ფარდაგებს ღარიბებს მისცემენ (მილერი 1992: 134). არსებობს განსხვავებული რიტუალიც. გარდაცვლილის ცოლი სამჯერ შემოუვლის ცხედარს გარშემო, თავს საჯერ დაახლის მას (ნიშნად, რომ იგი საიქიოსაც მისი კუთვნილება იქნება), შემდეგ მოიკვეცს თმებს და როდესაც ცხენს მიცვალებულის გარშემო შემოატარებენ, ქვრივი ამ თმებს მიანვდის შემწირველს სიტყვებით; „აი გარდაცვლილისათვის მათრახი“. ამ თმებს ცხენს გადაუჭერს შემწირველი და ეტყვის: „შეინირეთ ორივე (ცხენი და მათრახი) მხოლოდ მას“. შემდეგ იღებს ქვრივის მიერ წინასწარგამზადებულ საგზალს — ბოთლით არაყსა და პურს. არყის ბოთლს გატეხს ქვაზე, პურს გვერდით დაუდებს და მიმართავს: „დაე, ეს საჭმელ-სასმელი არ გამოგლეოდეს, სანამ საიქიომდე არ მიაღწევ“ (მილერი 1992: 295).

სპეციალისტთა აზრით, ცხენშენირვის რიტუალი ოსთა გარდა, სხვა მრავალ ხალხთა ტრადიციისათვის იყო დამახასიათებელი (აფხაზები, ხევსურები, სვანები, მოხევეები, ისლამის მიღებამდე ჩეჩნები, ინგუშები, ადიღები იცნობდნენ ამ წესს). „მაგრამ ამ ხალხებისთვის ამას მხოლოდ სიმბოლური ხასიათი ჰქონდა. აქ არ სრულდებოდა ცხენისათვის ყურის მოჭრის რიტუალი და არც საგანგებო სიტყვა წარმოითქმეოდა ცხენშემწირველის მიერ. ცხენშენირვა სრულდებოდა მხოლოდ ისე, რომ მიცვალებულთან მიჰყავდათ აღკაზმული ცხენი და ცოტა ხანს აჩერებდნენ მასთან... რაც შეეხება ქვრივის მიერ თმის მოკვეცას და ცხენშემწირველისთვის გადაცემას, ეს მხოლოდ ოსურ ტრადიციამი აღინიშნებოდა (კალოევი 1971: 228).

რიტუალის შესრულებამდე აუცილებელი იყო შესაფერისი, მხედრის საკადრისი ცხენის მონახვა (თუ გმირს ბრძოლაში დაეკარგა). უნდა აღინიშნოს, რომ ცხენშენირვა ხდებოდა როგორც ოსური, ისე ქართული ტრადიციის მიხედვით. იმდენად ძლიერია ეს ტრადიცია ოსურში, რომ თუ გმირის საკადრის ცხენს აქ, ამქვეყნად ვერ პოულობდნენ, **გმირს ცის საუფლოში შეარჩევიან ცხენს. სხვა ხალხების ფოლკლორში ასეთი კოსმიური წიაღსვლა არ გვხვდება.**

ერთ-ერთი ოსური თქმულების მიხედვით, გმირის მიცვალების შემდეგ მისი საკადრისი ცხენი აქ, ამქვეყნად, ვერსად ნახეს.

„კარგი კაცი იყო და მოკვდა, —  
კარგი ცხენი უნდა შევწიროთო.  
მის საკადრისს ვერსად მიაგნეს,  
თერქ-თურქის რემაშიც ათვალიერეს,  
მარცხნივაც ეძებდნენ,  
მარჯვნივაც ჩხრეკდნენ,  
მის საკადრისს ვერსად მიაგნეს“  
(ოსური ზეპირსიტყვიერება 2005: 46).

ოსური თქმულების, „ცხენშენირვის“ გმირს, საგანგებოდ შერჩეული ცხენი ჰყავს, „ცაში, ყვითელი კლდის ძირას“ **ვასთირჯის** რემაში შერჩეული, ზეციური მჭედლის — **ქურდალაგონის** ქურაში გამონრობილი ნალებით დაჭედილი, რომელსაც **მზის** ვაჟი უნაგირს ადგამს, **მთვარისა** აღვირ-მოსართავს უკეთებს და მკვდართა საუფლოში ისე აგზავნიან.

„ვასთირჯის — დიდება მის სახელს, —  
სამი რაში ჰყავს:

.....

შუაში მდგარი აირჩიე,  
ზეცას მიჰგვარე ქურდალაგონს —  
ფოლადის ნალებს გამოუნრობს,  
ფოლადის ლურსმნით დაგიჭედავს,  
მზის ვაჟი უნაგირს გაჩუქებს,  
მთვარისა — აღვირ-მოსართავს” (ნართები 1947: 47).

„ცხენშენირვის“ ერთ-ერთ სხვა ვარიანტში, რომელიც მილერს გამოუქვეყნებია (მილერი 1992: 108-115), სხვაგვარად არის გმირის გამგზავრება აღწერილი, მაგრამ აქაც, ამ გმირსაც ღვთაებები უწყობენ ხელს, კარგად აღკაზმული ცხენით გაემგზავროს საიქიოში: მზის შვილმა, **მასამათმა**, თავისი უნაგირი აჩუქა; მთვარის შვილმა, **მასამათმა** — უნაგირს ქვეშ დასაფენი ფარდაგ; **ხამათხანმა** — კუდს ქვეშ ამოსადები; **სამათხანმა** — კარგი მათრახი. გზის შესახებაც მათ ეკითხება საიქიოში მიმავალი და ისინი არიგებენ, სად როგორ უნდა მოიქცეს, რომ სამოთხეში მოხვდეს. დასასრულ, მიცვალებულის სული მრავალ საოცრებას შეხვდება (ნახავს, ვის რა ბედი ერგო იქ, რა ცოდვის ჩადენაზე რა პასუხს აგებს), გადაივლის მდინარეზე გადებული ხიდს, შეხვდება ბავშვებს, რომლებსაც დაურიგებს ვაშლებს და ერთ-ერთი ვაჟი გაუხსნის სამოთხის კარს და შიგნით შეუძღვება. იქ კი მას სოსლანისა და ურუზმაგის (სახელოვანი ნართი გმირები) გვერდით მიუჩენენ ბინას.

აქ ხაზგასმულია, რომ ღვთაებები ადამიანის გვერდით არიან საიქიოში გამგზავრების შემდეგაც. ისინი ეხმარებიან ადამიანებს არა მარტო ამქვეყნად, არამედ იმქვეყნადაც კი.

როგორც ჩანს, გმირი ასე საგანგებოდ შერჩეული ცხენით უნდა გამგზავრებულიყო მკვდართა საუფლოში. აქ გარკვეული მინიშნებაა, რომ იდუმალებით მოცულ ქვეყანაში მხოლოდ ზეციური ძალების შემწეობით შეიძლება შეღწევა. გმირს უნდა შეესწავლა მისთვის მანამდე იდუმალებით მოცული ის ქვეყანა, გაცნობოდა იქაურ ადამიანებს.

ერთი საერთო დეტალიც: ქართულშიც და ოსურშიც გმირმა მდინარე უნდა გადალახოს. მხედარმა და მისმა სულის ცხენმაც გზად მდინარე უნდა გაიარონ. „ეს იმ რწმენის ხსოვნა გვგონია, რომელიც

სულეთს მდინარის გაღმა წარმოიდგენს. სულის ცხენი ქარონის ნავის მაგიერია“ (ჩლაიძე 2005: 81).

ერთ-ერთი ოსური გადმოცემის მიხედვით, მდინარეზე გადასასვლელად იღო მორი (ხიდად). სწორედ ამ მორის (ხიდის) თავში ხვდება მიცვალებულს **ამინონი**, საიქიოს მცველი (შეგვრენი 1981: 72)

ასევე საგანგებოდ კაზმავენ ქართველები მიცვალებულისათვის ცხენს. „ხევსურები დაკრძალვის დღეს ცხენს საგანგებოდ მორთავენ, ფაფარში ფერად-ფერად სამშვენისებს ჩაუნწავენ, ხევისბერი დალოცავს: შესთხოვს ღმერთს, წმინდანებს, დიდ წინაპრებს, რომ მიიღონ და თავიანთ შორის დაუვანონ მიცვალებულის სულს (იგულისხმება, რომ ამ ცხენით მიდის სულეთში) და ვიდრე მიცვალებულს დამარხავენ, დოღში მონაწილე მხედრებს გაატანენ“ (ჩლაიძე 2006: 81).

ქართულ ეპოსში გავრცელებულ ზღაპრებში მრავლად გვხვდება სიუჟეტი, როცა გმირი სულეთს მიემგზავრება. სულეთში მიმავალ გმირს გზად შემხვედრნი უმჟღავენებენ თავიანთი გასაჭირს და აბარებენ, რომ პასუხი იქიდან მოუტანოს მათ. მაგრამ ოსურ თქმულებებში ამ მოგზაურობას უფრო განზოგადებული სახე აქვს და მრავალ საგულისხმო სიმბოლიკასთან არის დაკავშირებული. აქ პირდაპირ არის ასახული სურათი, თუ როგორ შედის გმირი სულეთში, სულეთში შეღწევა, ოსური თქმულებების მიხედვით, ზოგჯერ გარკვეულ სიძნელესთან არის დაკავშირებული.

„სოზირიყო განყრა, შელენა კარი,  
სადაც არ თქმულა სტუმრის შეყვანა, —  
შეიჭრა ქარზე უსწრაფეს ცხენით  
და მოიარა მკვდართა ქვეყანა“ (ნართები 1947: 386).

სხვა თქმულების მიხედვითაც გარკვეული სიძნელე ელოდება გმირს:

„მიადგები მკვდართა საუფლოს.  
კარებს არავინ გამოგიღებს,  
„მზე ჩავიდაო“, — ასე გეტყვიან.  
ლოცვა წარმოთქვი:  
— „ღმერთო მაღალო,  
იყავ მოწყალე, მთის წვერებზე  
მზის ნათელი გამოაბრწყინე“.  
მთებზე მზის სხივი გამოკრთება,  
ქუსლი ჰკარ კარებს  
და გაიღება“ (ოსური ზეპირსიტყვიერება 2006: 47).

(აქ ფიგურირებს „მკვდრის მზე“, რომელიც ოსურ ფოლკლორში ხშირად გვხვდება). შემდეგ ხდება იმ იდუმალებით მოცული ქვეყნის ხილვა, რომელსაც სულთა საუფლო ჰქვია და აქ დასმულ გმირის კითხვებზე მას ერთგან მზის ვაჟი მახამათი პასუხობს:

„ჰკითხე შენს მეგზურს —  
მზის ვაჟს მახამათს:  
„ — ეს ასე რატომ არის  
ეს რას ნიშნავს-თქო?“

სხვა გადმოცემის მიხედვით, ამ კითხვას პასუხობენ მზისა და მთვარის ვაჟები (მილერი 1992: 109). ერთ-ერთი თქმულებით კი კითხვებს იქ მყოფ წინაპრებს უსვამენ და პასუხსაც მათგან იღებენ (ნართები 1947: 388).

„ჰე, წინაპრებო, გამიზიარეთ,  
რას ნიშნავს ჩემგან თვალით ნახული?“

— ეკითხება სოზირიყო იმქვეყნად მცხოვრებ თავის წინაპრებს.  
გმირი მკვდართა ქვეყანაში მოგზაურობს და მისთვის ამოუცნობი, იმქვეყნიური ცხოვრების წესებზე პასუხს ეძებს. იგი თვალნათლივ ნახავს აქ ცოდვის ჩამდენნი საიქიოში რა სასჯელით ისჯებიან (ცრუნი, მპარავნი, ძუნნნი, ოჯახის მოლალატენი, ანგაარნი, მრუშნი და სხვ.).  
ერთგან გმირი თავად ყვება მოგზაურობის დროს ნანახის შესახებ და პასუხს ითხოვს:

„მე შემდეგ ვნახე მოხუცი ქალი,  
გულზე ნისქვილი მას უბრუნავდა  
და ის ნისქვილი ქერის მაგიერ,  
ცისმარე დღე-ღამე კაჟის ხრეშს ფქვავდა.  
— ქვეყნად ის იყო ნისქვილის ქურდი,  
სხვის გულებიდან ფქვილს იპარავდა,  
მკვდრეთში ის ახლა იმ ძველ ვალს იხდის,-  
გულზე ნისქვილი აუმუშავდა“ (ნართები 1947: 389).

მეორეგან იქ მოხვედრილ სულს მეგზურნი წინასწარ თვითონ უთვალისწინებენ შემხვედრ საოცრებებს:

„კვლავ ივლი, ივლი...  
ნახავ ერთ კაცს, რომელიც ქვიშას  
ძირგავარდნილი გოდრით ზიდავს.  
— „ეს ასე რატომ არის,  
ეს რას ნიშნავს-თქო?“  
— ეგ სიცოცხლეში სხვის მიჯნაზე გადადიოდა,  
აქაურ წესით ასე მიეზლო“.  
(ოსური ზეპირსიტყვიერება 2006: 50).

„ცხენშენირვის“ გმირი მოივლის მკვდართა ქვეყანას, ძნელად, მაგრამ მაინც, განუული სიკეთის სანაცვლოდ, **შეაღწევს სამოთხეში**. მოტირალნი მას სასუფეველს დაულოცავენ: „ცხენიც შენთვის შემოგ-

ვინირავს და როგორც ჩვენ ის აქ გვემსახურა, შენც გემსახუროს, ნათელში იყავ”.

ქართულ მითოსში საიქიო ბნელეთია, ხოლო სააქაო — სამზეო. “ძირითადი მნიშვნელობით გულისხმობენ ერთ სიბრტყეზე მოთავსებული ქვეყნიერების ორ სხვადასვა ნაწილს, რომელთაგან ერთი მზითაა განათებული, ხოლო მეორეში ბნელეთია გამეფებული” (გიორგაძე 1991: 138). ასეა ოსურ ფოლკლორშიც. მიცვალებულები ამინონს შესთხოვენ:

„სითბო გვენყურიან, სინათლე გვინდა  
აქ გემო არ აქვს საჭმელს და სასმელს,  
და უმზეობა ყველას მოგვენყინდა!“ (ნართები 1947: 394).

ქართული გადმოცემების მიხედვით, სულები ცოდო-მადლის მიხედვით ნაწილდებოდნენ საიქიოში. ასეა ოსურშიც. უპირველესი სწორედ ისაა, რა გააკეთა ადამიანმა სააქაოს:

„ნახავ: ქალი და კაცი სხედან,  
წინ სანოვაგე უწყვიათ ბლომად,  
კიდევ სვამენ და კიდევა ჭამენ,  
სხვათაც გულუხვად მასპინძლობენ,  
სუფრას კი თურმე არაფერი აკლდება სულაც,  
პირიქით უფრო ემატება“.

ასე კი იმიტომ ხდება, რომ ისინი „სიცოცხლეშივე პურ-მარილით განთქმულნი იყვნენ.“ მსგავსი სიუჟეტები თქმულებაში მრავლადაა.

ქართულ მითოსის მიხედვით, სამზეოს მყოფნი ჯერ ბენვის ხიდს გაივლიან. ბენვის ხიდი მკვდართა საუფლოში ნართების ეპოსშიც გვხვდება:

„მე ვნახე კიდევ კუნძულზე იდო  
დანისპირივით ხიდი — ბენვისა“ (ნართები 1947: 387).

ქართული ფოლკლორული გადმოცემების მიხედვით, გარდაცვლილთა სულები სამზეოს დარჩენილთა ყოფა-ცხოვრებაში დიდ როლს თამაშობენ. ასეა ოსთა რწმენითაც. ოსური თქმულების „სოზირიყო მკვდართა ქვეყანაში“ მიმავალი გმირი გარკვეული მიზნით მიემართება მიცვალებულთა საუფლოში. მას მზის ასულის ცოლად შერთვა სურს, მაგრამ ძალიან ძნელად შესასრულებელი დავალება მისცეს. დიდი ურვადი მოსთხოვეს — სამასი სული უცხო ნადირი და აზას ფოთლები. სათანა ეტყვის მას, რომ .უცხო ნადირს ავსათისაგან გამოითხოვს მისთვის, აზას ყვავილის ფოთლებს კი მხოლოდ საიქიოში — ბარასთირთან იშოვის. ამიტომ მიემგზავრება გმირი საიქიოში. ძნელად, მაგრამ მაინც შეაღწევს იქ, მონახულებს თავის წინაპრებს, ეტყვის თავის გასაჭირს. წინაპრები დაარიგებენ:



„ეხლა აქედან უკან რომ წახვალ,  
 ბედუხას ბეჭედს წაიღებ თანა...  
 აზას რტოებსაც თვითონ ბედუხა  
 გიშოვის თავის წესით და რიგით:  
**ბარასთირისგან — მკვდართა უფლისგან —**  
 შენი გულისთვის მოითხოვს იგი.  
 აქ წესი არის: როცა ბარასთირს  
 სთხოვს რასმე ქალი, ის ნაზი თუა,  
 მას მკვდართა ღმერთი უმაღლვე მისცემს,  
 არ გაანბილებს, არ ეტყვის უარს“ (ნართები 1947: 393).

ქართულ და ოსურ ზეპირსიტყვიერებაში დაცული მასალა აშკარად მიაჩნებდა, რომ საიქიოშიც არსებობს სულთა ცხოვრების მომწესრიგებელ პერსონაჟთა გარკვეული იერარქია. აქ პირველ ადგილზე დგას „სულეთის ღმერთი“ (ქართულში), ბარასთირი (ოსურში); მათ ჰყავთ სულეთის კარის მცველი (ქართულში), რომელიც ადგენს, თუ სად მიუჩინონ საცხოვრებელი ადგილი ახალსულს (ბარდაველიძე 1957: 55). ასეთივე მცველია ამინონი (ოსურში), რომელიც მიახნავლის ადგილს, სულს თუ სად უნდა დამკვიდრდეს. ასტრალურ ღვთაებათა პანთეონში სხვა სახელებსაც ვხვდებით როგორც ქართულში, ისე ოსურშიც.

ქართული და ოსური წარმართული, ქრისტიანობამდელი რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით შემუშავებულია საიქიო ცხოვრების სურათი, რომელიც გმირის სულეთში მოგზაურობის შედეგად იხატება. მართალია, განსხვავებულია ამ ორი ხალხის ზეპირსიტყვიერებაში არსებული ცხენშენიშვნის რიტუალი, გარკვეულწილად განსხვავებულია სულეთის შესახებ რწმენა-წარმოდგენები, მაგრამ საერთო მათ შორის ძალზე ბევრია. ეს საერთო კი იმ ძირითად აზრს ემსახურება, რომ ადამიანმა კარგად უნდა გაიაზროს აქ ჩადენილ ცოდვათა სიმძიმე, რომელიც მარადიულ სასუფეველში მთელი სიმძიმით დაატყდება მის სულს თავს. იგი უნდა ისწრაფვოდეს სიკეთის ქმედებისაკენ, რაც მარადიულ სასუფეველში დამკვიდრების უმთავრესი გარანტია.

#### დამონებანი:

- ბარდაველიძე 1957:** Бардавелидзе В. В. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен. Тб.: 1957.
- გიორგაძე 1981:** გიორგაძე დ. წარმოდგენები საიქიოზე ზევსურეთში, ჟურნ. „მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის“, XXI, თბ.: 1981.
- თქმულებები ნართებზე 1981:** Сказания о Нартах, Цхинвали: 1981.
- კალოვი 1971:** Калоев Б. А, Осетины, М.: 1971.
- კიკნაძე 2007:** კიკნაძე ზ. ქართული ფოლკლორი. თბ.: 2007.
- მილერი 1992:** Миллер Вс., Осетинские Этюды, Владикавказ: 1992.
- ნართები 1947:** ნართები. სტალინირი: 1947.
- ოსური ზეპირსიტყვიერება 2005:** ოსური ზეპირსიტყვიერება. თბ.: 2005.

**შეგრები 1981:** Шегрен А.М., Обряды похорон, поминки, скачки, в книге  
Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах, Цхинвали: 1981.  
**ჩლაიძე 2006:** ჩლაიძე ლ. კავკასიური ფოლკლორი. თბ.: 2006.

Л. А. БОРИС  
Россия, Москва

## **Исторически обусловленные семантические девиации в межкультурной коммуникации русского и украинского народов**

Развитие отдельных уровней языка происходит достаточно автономно. Наиболее консервативен уровень грамматики, фонетика и лексика более подвижны и подвержены различным влияниям. Самыми очевидными являются семантические расхождения в близкородственных языках, которые имеют общие корни, сходный путь развития и постоянно влияют друг на друга, находясь в географическом соседстве.

Таковыми языками являются украинский и русский (или «российский» с точки зрения украинцев), которые не так давно, всего лишь в начале XXв., были выделены лингвистами из русского языка в качестве самостоятельных языков на базе малорусского и великорусского наречий: в работах Н.С. Трубецкого (Трубецкой 1995), А. Мейе (Мейе 1951). Ранее все факты белорусского, украинского и русского языков относили к вариантам развития последнего, либо лингвисты давали характеристику общих особенностей «**всех русских языков**» (Бузук 1995:63), а затем переходили к особенностям отдельно белорусского и малороссийского. Долгое время держалось устойчивое представление об общей базе и общем пути развития всех восточнославянских языков. Такой базой считался «древнерусский язык», язык летописей Киевской Руси, летописей отдельных русских княжеств X-XII вв.

Исторический аспект. Киев – по летописи «мать городов русских» – ныне столица Украины, самостоятельного государства с государственным *украинским* языком. То, что Киев не русский город, очень сложно осознать выросшим в Советском Союзе, особенно жителям Российской Федерации. Когда автор данной статьи в 1997 году начинала писать дипломную работу на вполне академическую тему: «Фонологическая система современного украинского литературного языка в сопоставлении с русским языком с позиции Московской Фонологической школы» – выяснилось, что ни университетская библиотека, ни Библиотека иностранной литературы в Москве не располагают научной литературой об украинском языке. В картотеке «Языки народов СССР», где присутствовали ящики с карточками, например, по теме «Грузинский язык», «Цыганский язык», опции «Украинский язык» просто не существовало, что меня, окончившую украинскую школу, в которой *все* предметы, за исключением русского и английского языков, преподавались по-украински, озадачило. Я с детства говорила равноценно на обоих языках, но, как минимум,

терминологическую разницу при поступлении в МГУ мне пришлось преодолеть. Итак, на межкультурную коммуникацию украинского и русского народов накладывает отпечаток 70-летний период, на протяжении которого украинский язык не рассматривался как самостоятельный и достойный изучения, как с точки зрения титульной нации, так и самих украинцев. Это была общая политика, при которой школьники эвенкийской деревни и львовского села заучивали такие, например, парадоксы: «Древнейшим государством на территории нашей Родины является Урарту (IX в. до н.э., Армянское нагорье)» (Пособие... 1987:18). Однако невычленение своей собственной национальной истории из общерусского потока имеет у украинцев гораздо более глубокие корни.

До XX века Киев на протяжении 300 лет был столицей Малороссии (Руси Малой), входящей в состав Российской Империи. Именования Русь Малая и Русь Великая являются кальками из Византийской канцелярии: Μικρὰ Ρωσσία и Μεγάλη Ρωσσία обозначали метрополию и колониальные поселения. При ориентации политических и лингвистических процессов на Московское государство они стали обозначать противоположные понятия: малую часть, даже окраину и основную территорию. Однако «установление предка не исчерпывает проблемы образования нового этноса» (Гумилёв 1992:14), и поскольку новый этнос забрал с собою исторически сложившийся этноним «русские», оставшаяся часть русских (в украинской огласовке *руських*) поселений, потеряв политическое преимущество, должна была заново определять собственное направление развития языка и культуры, и это направление зачастую являлось оппозиционным к официальной культуре и отталкивалось от формирующихся норм русского литературного языка. Нелегкая историческая судьба украинской нации, которая была территориально разделена на восточную и западную сначала между Российской и Австро-Венгерской империями, а в XX веке (до 1939г.) между СССР и Польшей, не могла не отложить отпечаток на развитие языка: представители восточно- и западноориентированных диалектов считали свой язык более правильным и более соответствующим «щирій, вишуканій, рідній (истинной, изысканной, родной) українській мові», но заметим, что название «мова», т.е. то, что произносится устно (русск. *речь*, фр. *parole*) сохранялось в обоих направлениях, так как и на западе украинский язык никогда не был государственным.

Самоопределение. Название «*малороссы*» охотно употреблялось в России, но не было признано самим народом. В летописях с XI в. (параллельно с первыми упоминаниями о Москве) существовало название «*украина*» в значении «*пограничная местность*». Это наименование, к XVв., когда в русской канцелярии появилось новое имя собственное «*Россия*», переосмыслилось в название не только территории, но и страны (укр. *країна* - «страна, государство»). Появились варианты: «*енька Україна, Украйна, Вкрайна*», а самоопределение нового этноса дало

название «*україні*» (а в западных областях «*русины*»). В словаре Б.Гринченко: *Так звана по письменськи Мала Росія, а по народньому Україна* (Гринченко 1909:330). С того времени как слово «Украина» стало употребляться в качестве имени собственного, в русском языке в нарицательном значении стала употребляться преимущественно другая словоформа – «*окраина, обкраина*» (В.Даль); подобно тому, как поделили значения слова «*страна/сторона*», бывшие ранее всего лишь книжной и разговорной формами слова с одним и тем же значением. С точки зрения центра: был малый русский народ, стал окраинный (на это указывает постоянное произношение слова «*украинский*» с ударением на *а*, что никогда не было нормативным в русском литературном языке). С другой стороны: *руська мова* и *российский язык* – не совпадающие в истории и современности понятия; первое может рассматриваться как общий корень, от которого очень далеко ушел язык «Московии» с его тюркизмами, ориентацией на европейские языки, редуцией гласных, потерей флективности и т.д., в то время как украинский сохранил и пять типов склонений, и звательную форму существительных, древние окончания и собственнорусские лексемы. И оба народа полагают, что их язык ближе к общему русскому (или восточнославянскому) предку.

Имперская языковая политика России, закреплённая в указах Петра I\*, Екатерины II, в Валуевском\*\* (1863г.) и Емском\*\*\* (1876г.) указах, была ориентирована на предпочтение русского языка всем остальным национальным. Соответственно, развивалась художественная литература преимущественно малых жанров: лирические стихи, рассказы, пьесы (Т.Шевченко, И.Котляревский). Но практически выпущены были из языка целые пласты лексики: научной, деловой, канцелярской, публицистической. Украинская интеллигенция всегда была би- или полилингвальна и предпочитала писать на русском языке, имеющем выработанную терминологию и дающем возможность издания (Н.В.Гоголь, В.И.Вернадский, А.А.Потебня). В 1905г. указ о запрете печати на украинском языке был отменён (см.: Об отмене... 1905) стараниями таких ученых как А.А. Шахматов, Ф.Ф. Фортунатов, Ф.Е. Корш и вплоть до 1917г. бурно развивалась украинская пресса, лексика и синтаксические обороты которой вернулись в печать в годы перестройки.

Послереволюционная направленность на всеобщую грамотность привела к созданию письменности многих языков на исторически чуждой

---

\* «...вновь книг никаких, кроме церковных прежних изданий не печатать... дабы никакой розни и особливаго наречія во оных не было.»

\*\* «...пропуском же книг на малороссійском языке как и учебных и вообще назначаемых для первоначального чтенія народа, приістановиться.»

\*\*\* «Не допускать ввоза в пределы Имперіи без особаго разрешенія Главного Управленія по делам печати каких бы то ни было книг и брошюр, издаваемых на малороссійском наречіи.

кириллической основе (например, казахская, чеченская). Поскольку западно-украинская интеллигенция ещё в начале века разрешила спор между латиницей и кириллицей в пользу последней (см.: Франко 1978), языковые отличия от русского были как бы незаметны. Предложенные в 20-х годах орфографические нормы (*правопис*) были подогнаны под русскую орфографию, что можно продемонстрировать на переведённых фамилиях: *Белинский* транслитерируется по-украински с соблюдением произносительных норм – *Белінський*, а *Білецький* по-русски не *Билэцький*, а *Белецкий*. Более полувека шёл процесс унификации восточно-славянских языков, развивалась идея о возможности создания единого языка братских республик, которым «по умолчанию» должен был стать русский. Поэтому наиболее пристальное внимание лингвисты уделяли общим чертам, развитию из одной «древнерусской колыбели» и будущему слиянию. Как только Советский Союз распался, развитие языков пошло в обратном направлении: по принципу отталкивания.

Регистр. Русский язык в процессе становления литературной формы был ориентирован на церковно-славянский (высокий) стиль, украинский – на разговорную форму. Даже праславянская лексика распределяется по принципу дополнительной дистрибуции: если слово закреплено в русском литературном языке, то в украинском мы найдём с этим же значением его бывший синоним. Таковы пары: рус. *язык* - укр. *мова*, *город* - *місто*, *час* - *година*, *время* - *час*. Лексика бывшего «высокого слога» зачастую становится маргинальной: напр. *бичевать* (бродяжничать), *ширяться* (принимать наркотики внутривенно), *тварь* (мерзкое животное) (И.Юганов, Ф.Юганова 1994), в то время как в украинском это совершенно нейтральные слова: *бичувати* - «хлестать коня», *ширяться* - «носиться, широко размахивая руками/крыльями», *тварина* - «животное» (*домашня тварина*). В украинском языке сохранились слова исконной лексики, ставшие в русском архаизмами: *очі* (рус. *глаза*), *тато* (рус. *тятя*, совр. рус. *папа* -заимствование), названия месяцев (*січень* (январь), *лютий* (февраль), *березень* (март), *квітень* (апрель) и т.д. - аналогичные белорусским и литовским названиям). Украинский язык однозначно воспринимался как язык сниженный, немного смешной с точки зрения русскоговорящего. Например, перевод П.Кулиша сакраментального шекспировского вопроса: «Бути чи не бути – ось де заковика!». Для сравнения, сербско-хорватские *molimo*, *hvala* воспринимаются как регистрово завышенные по сравнению с русскими *пожалуйста*, *спасибо*. Следовательно, перевод знаменитого вопроса Раскольникова «тварь я дрожащая или право имею?» лексически найдет соответствия в украинском языке, но семантически не выразит регистр высокого стиля. Переводчики Пушкина отмечают, что трудности возникают также при переводе самых простых, обиходных слов, например, в строке Пушкина «Тебе, но голос музы темной коснется ль уха твоего...» самым большим затруднением является эквивалент слова *ухо*, поскольку украинское *вухо* в

данном контексте звучит смешно и вульгарно – и это вопрос уже фоносемантики. Русско-украинские билингвы замечают, что переводы на украинский язык Я.Гашека смешны, поскольку чешский язык также ориентирован в своем развитии на разговорный уровень, а на русском происхождения Швейка не так колоритны. Определение «более пресный язык» относится, безусловно, к экстралингвистическим объяснениям, но переводчики должны его учитывать.

Более простым с точки зрения профессионального переводчика, но не более понятным с обывательской точки зрения является вопрос лексических совпадений при несоответствии значений. Такие слова как «*дурний*» (рус. *глупый*) и «*дурной*» все-таки сохраняют часть общего значения, но есть абсолютно не совпадающие с русскими так называемые ложные друзья переводчика: укр. *качка* (рус. *утка*), *лист* (рус. *письмо*), *родина* (рус. *семья, семейство*, а не Родина), *полуничний* йогурт – не полуночный, а всего лишь *клубничный*. Эти слова благодаря украинской государственной политике последнего десятилетия часто встречаются на товарных этикетках, они произносятся не так, как в русском языке, но глаз русского читателя не может абстрагироваться от гипноза графики, речосоговорящий, даже знающий европейские языки, не может произнести [ы] на месте *и*, [э] на месте *е*, и пребывает в уверенности, что им все понятно: «Зачем отключают в новостях украинский язык, я бы и так прекрасно понял, что говорит Тимошенко!». Замечания о том, что Тимошенко, метя на руководящие посты, *училась* говорить правильно, что развитие литературного украинского языка за последние 15 лет ушло далеко в сторону от «общепонятного» любому русскому, на этом уровне не воспринимаются.

После поднятия престижа украинского языка и придания ему статуса государственного, курс был взят на западные и – далее – диаспорные языковые нормы. На фонетическом уровне заметно возрождение взрывного г (внесенная недавно в алфавит буква), произнесение [ы] на месте *и* (*инший, далеки*), среднего полумягкого [л], который был характерен для киево-полтавских говоров, а теперь мы слышим его в речи известного львовского певца С.Вакарчука (группа «Океан Ельзи»). В грамматике культивируются специфические формы: дательный падеж *Станіславо́ві Тарасенко́ві* вм. употребляемого в XX в. *Станіславу Тарасенку*, безличная синтаксическая конструкция типа *Книги було куплено; його було вбито*, в которой раньше не употреблялся винительный падеж и предложения были тождественны русским *Книги были куплены, он был убит*. На лексическом уровне – полностью переведенная на украинский язык научная, военная и политическая терминология с учетом интернационализмов и максимального отталкивания от русского языка: в коротких фразах «*Кроком руш*» и «*виразка шлунку*» русский человек не узнает привычные «*шагом марш!*», «*язва желудка*». Появились новые лексемы, специально введенные взамен

«русизмов»: *світлина* вместо *фотографія*, *пересічний* (інтелігент) вместо *рядової* и т.д.

Вопрос, нужны ли переводы с украинского на русский и наоборот, в последнее время уже не встает. Современные политические тенденции, отражающиеся прежде всего на образовании, ведут к тому, что украинские жители вскоре не будут адекватно воспринимать тексты на русском языке. Русскоговорящим также нужны переводы. А у переводчиков часто сохраняется иллюзия близости и схожести этих языков. Так, известный современный роман О.Забужко «*Польові дослідження з українського сексу*» уже в переводе заглавия содержит ошибку: «Полевые исследования украинского секса». Выброшенный предлог содержал указание на то, что это исследование предмета, дисциплины (исследование *по...*) – повествование ведется от лица университетского преподавателя. Следует осознать, что при всей внешней почти тождественности, эти два близкородственных языка кардинально различаются и требуют при переводе с одного на другой быть может ещё более пристального внимания, чем при переводе на типологически и генеалогически далекий язык.

Есть, правда, одна тенденция, которая не соответствует ни государственной политике с обеих сторон, ни развитию норм литературных языков, как русского, так и украинского. Это явление получило название «суржик» (с украинского – «смесь зерновых разных сортов») и обозначает просторечную смесь украинского с русским, поскольку поледний все равно остается языком межнационального общения, языком торговли, рынка, улицы, даже в Киеве. В этом просторечии происходит органичное смешение грамматических форм, выработка новых лексем, упрощение синтаксиса и разуподобление сугубо украинского/российского произношения. Между украинским «*застібни гудзики*» и русским «*застегни пуговицы*» появляется промежуточная форма *застігни пуговиці* с фрикативным *г* и частичной редукцией, между «*вимкни світло*» и «*выключи свет*» – суррогатная форма *виключи свет*. Пример из «Википедии» (Википедия): *В общєм — смєсь получилась і всьо. Немає такого чистого, шоб рускій ліі українській, одне слово руське, друге — українське...*(информант из Харькова, 2003). В самой «свободной энциклопедии» около двух лет велась страничка именно на суржике (см. последний пример в конце статьи). Её в конце концов удалили администраторы, а украинские филологи борются с этим явлением в курсе стилистики и практической культуры речи, вероятно забыв, что «*українська мова*» несколько столетий признавалась только в качестве просторечия и при этом закрепилась в национальном самосознании как «*рідна*». Суржик активно использует молодежь как сленг, как средство общения, как своего рода форму протеста против насильственной украинизации. Общение на этом языковом гибриде намного упрощает



процесс коммуникации, поскольку позволяет комбинировать не только единицы разных стилей, но и элементы разных языков.

*Лингвистика (языкознание) – наука, изучающая языки. Это наука о естественном человеческом языке вообще и обо всех языках мира как индивидуальных его представителях.* (рус.)

*Лінгвістика (мовознавство) – наука, що вивчає мови. Це наука про природну людську мову взагалі і про всі мови світу, які являються її індивідуальними представниками.* (укр.)

*Лінгвістика (языкознаўство) — наука, яка і́зучае языки. Це наука про естествоный людський язык взагалі і про всі языки миру як індивідуальних його представителів.* (суржик)

Несмотря на все различия, языки нужны для общения и взаимопонимания, а не для умножения разногласий.

### Литература

**Бузук 1995:** Бузук П. Краткая история украинского языка. Ж.: Вопросы языкознания, №1, 1995.

**Википедия:** Википедия. Свободная энциклопедия [online]: <http://ru.wikipedia.org>.

**Гринченко 1909:** Гринченко Б.Д. Словарь украинского языка, т.IV. Киев. 1909.

**Гумилёв 1992:** Гумилёв Л.Н. От Руси к России: Очерки этнической истории. М., 1992.

**Мейе 1951:** Мейе А. Общеславянский язык. Москва: ИЛИ, 1951.

**Об отмене... 1905:** Об отмене стеснений малорусского печатного слова. СПб, Типография Императорской Академии наук, 1905.

**Пособие... 1987:** Пособие по истории СССР для подготовительных отделений ВУЗов. М.: Высшая школа, 1987.

**Трубецкой 1995:** Трубецкой Н.С. Общеславянский элемент в русской культуре // История, культура, язык. М.,1995.

**Франко 1978:** Франко І.Я. Азбучна війна // Зібрання творів у п'ятидесяти томах. Т.47, Історичні праці (1898-1913). Київ: Наукова думка, 1978.

**Юганов И., Ф.Юганова 1994:** Юганов И., Юганова Ф. Русский жаргон 60-90-х годов (опыт словаря). Под ред.А.Н.Баранова. Москва, 1994.

Портал Лингвистика:<http://ru.wikipedia.org/wiki/суржик>

## გზა და ლაბირინთი

ეს ტექსტი ერთგვარი ანგარიშია, მოხსენებითი ბარათია ჩემს მიერ დანყებული ლიტერატურული აქციის შესახებ (იხ. ჟურნ. „სჯანი“, 7, 8); უფრო კი აღიარებითი ჩვენებაა, რომ სარეკონსტრუქციო სამუშაოები ჟანრებს შორის მოშლილი საზღვრების ადგილზე, ჩვენს სინამდვილეში, ჩ/არევის გარეშე, თავისით მიმდინარეობს.

მოგახსენებთ, რომ მღელვარება ლიტერატურულ ჟანრებს შორის მოშლილი საზღვრების გამო, თავად ლიტერატურის (კრიტიკის) მღ/ელვარების საბაზი უფრო აღმოჩნდა, ვიდრე ეგზისტენციური შიშის და განგაშის, ან/და სამყაროსეული სევდით და პრობლემადიკით გამოწვეული განცდის გამოხატვა, — უფრო საინტერესოა, ვიდრე მართლმადიებლობა; უფრო თამაში, ვიდრე სერიოზულობა. ამავე კონტექსტში მოიაზრებიან მღ/ელვარების სხვა საბაბები — სიუჟეტის მოშლა, შინაარსის გამოფიტვა, ბუნდოვანება, ან საერთოდ, „ავტორის სიკვდილი“ (თუ თავის მომკვდარუნება — შ.პ.) მისგან გამომდინარე შედეგებით: ავ-კარგის გამრჩევი ცნობიერების გადაგვარებით, ან ამგვარი თამაშებით. თამაშის ტოტალურობის ეპოქაში თავად თამაში დგება თამაშარე მდგომარეობაში. ამასობაში, **გადაგვარების თამაში**, თამაშის გადაგვარების პირობებს ქმნის (შლის) — შლის (აუქმებს) საზღვრებს თამაშსა და არათამაშს შორის. სწორედ აქ, მოშლილი საზღვრების ადგილზე დასახ(ე)ლდა **მაკორექტირებელი ცნობიერება** (ტერმინი აღმოცენდა “მაკორექტირებელი ირონიის” ანალოგიით), რომელსაც შეუძლია ლაბირინთივით **არეული** ტექსტი გა/**მართოს**, გზა გაიგ(ნ)ოს (გაიაზროს, დაიფინოს, გაიკვლიოს) და **გზის** პარადიგმად წარმოადგინოს. ანალოგიურად წარმოსდგება **რიზომა** — **ხედ** და **გაჩერებული დრო**, ან **მკვდარი დრო** (ქრონოციდი) — **მედინ დროდ**.

თუ მარკესს დავესესხებით, რომ „დროც განიცდის ავარიებს..“, ასეც შეიძლება ვთქვათ: პარადოქსია, მაგრამ დროის **ავარია** არ აფერხებს და არც გვიხსნის მის მოძ/რაობას.

უფრო გამოკვეთილად თუ ვიტყვით: ბინარული სემანტიკები და კონცეპტები — **გზა** და **ლაბირინთი**, **ხე** და **რიზომა**, **დრო** და **დროის გაქრობა**, ერთის მხრივ, კლასიკურ ეპისტემეს, და მეორეს მხრივ, მოდერნიზმის დასასრულით შეცვლილ პრობლემურ ველს რომ აღნიშნავენ — ერთმანეთში გადადიან. თანამედროვე ლიტერატურული

პროცესები სწორედ ამ **გადასასვლელზე** მიმდინარეობენ (ჯერ ისევ). ეს პროცესები, უფრო ხშირად, გაცნობიერებულნი არიან და კონცეფციების რანგში აყვანილნი (თუმცა ამაში ყოველთვის არა ვართ დარწმუნებულნი). ზოგჯერ შეიძლება არც იყოს ტექსტი იმ კონცეფციის შედეგი, რომელზეც მკითხველი ფიქრობს, მაგრამ ვინ იცის?, იქვე აქაც ცოცხლობს, სიცოცხლე კი მთ/**ავარია**.

სიცოცხლის ციკლური ავარიული მდგომარეობა (სიტუაცია — კრიზისი — კატასტროფა) დიდი თემაა და აქ არ გავყვებით. ერთი კი ცხადია, ავარიას ყველა გზავნილი განიცდის ადრე თუ გვიან. ამბობენ, რომ “კრიტიკოსის პასუხისმგებლობა არაა ნამუშევრის გზავნილის რეკონსტრუქცია” (ბარტი 1963: 274). ისიც გავიხსენოთ, რომ არ არსებობს არც ერთი დიდი ნამუშევარი, რომელიც „დოგმატურია“ (ბარტი 1963: 274).

სწორედ ორ ასეთ, ჩემი აზრით, არადოგმატურ ნამუშევარს გვინდა შევეხოთ. ერთი, ეს გახლავთ ბატონ როსტომ ჩხეიძის „ეკლიანი და პატარა გზა“ (2007) და მეორე, ჯიბრან ხალილ ჯიბრანის<sup>1</sup> „იესო, ძე კაცისა“ (1928). ორივე ტექსტს აერთიანებს კომპოზიციური ლერძის არარსებობა (ფრაგმენტაცია) და რაც მთავარია, მათი ავტორების შეფასებითი ძალისხმევის არარსებობა (ავტორის სიკვდილი, ავარია). ორივე ტექსტში ათეულობით ლიტერატურულ და ისტორიულ პერსონაჟთან ერთად რამდენიმე გამოგონილი პერსონაჟია (სიმულაკრები). ისინი სხვადასხვა ჩვენებებს იძლევიან, რომელთა თანმიმდევრობას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს და არც ავტორები ერევიან მათ გა(და)რჩევებში. მათი ტექსტები მოწოდებულია **ნა/საკითხად** და არა **გან/საკითხად**. მიუხედავად ამისა, ავ-კარგის გამრჩევი მკითხველი და შემფასებელი, — „თავდა/პირველი“ ჩვენების ერთგული რჩება. ჩვენის მხრივ კი არ დაგვავინწყდეს, რომ „კრიტიკის ობიექტი არის არა „სამყარო“, არამედ დისკურსი. კრიტიციზმი არის დისკურსის დისკურსი“ (ბარტი 1963: 273). ამდენად ჩვენი განსჯა ტექსტის ავტონომიურობის ფარგლებში წარიმართება.

\* \* \*

„ეკლიანი და პატარა გზა“ ილია ჭავჭავაძის ცხოვრების უკანასკნელი ჟამის აღდგენის ვერსიაა, დეტექტიური ცდაა (როგორც თავად ავტორი უწოდებს). აქ 55 პერსონაჟი ლაპარაკობს ილია ჭავჭავაძის შესახებ. აქვე მოვიხიშობთ **ფრაგმენტებს** მათი ლაპარაკებიდან (ჩხეიძე 2007):

---

<sup>1</sup> **ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი** (1883 — 1931) ორენოვანი მწერალია. ლიბანში, ქრისტიან არაბთა ოჯახში დაბადებულსა და აღზრდილს ცხოვრება მოუწია ამერიკაში. 1912 წ. იგი დასახლდა ნიუ იორკში და ჩაერთო იქაურ კულტურულ ცხოვრებაში. იქვე გარდაიცვალა 1931 წელს, 48 წლისა. იუნესკომ 1983 წ. მთელი მსოფლიოს მასშტაბით აღნიშნა ჯიბრან ხალილ ჯიბრანის დაბადების ასი წლისთავი.

**გრიგოლ რობაქიძე:** „ილიას მოსე წინასწარმეტყველად ესახე-  
ბოდა საკუთარი თავი. მის „პოეტს“ ჩაუკვირდით, პოეტის სიმბოლიკის  
მისეულ გააზრებას, მეტაფორებში ბიბლიური პატრიარქის სახებამ თუ  
არ შემოგანათო“ (86).

**ვასილ მაჩაბელი:** „რა გამოდიოდა ვანოს სიტყვით — სადაც კი  
მიმდგარიყო ილია, ის საქმე ნაუმხდარი არ დაეტოვებინა“ (118).

**შალვა დადიანი:** „ჩემს თვალში ილია რაინდად და ბუმბერაზად  
გადიადებულიყო და დიდად ამიტომაც არ გამკვირვებია, პირველად  
ბედაურზე ამხედრებული რომ ვიხილე რაინდული ეპოქის პერსონა-  
ჟივით“ (125).

**ვანო ნაცვლიშვილი:** „ილია ჭავჭავაძე რომ პირწავარდნილი  
დიქტატორი იყო მთელ დუნიას მოეხსენებოდა“ (154).

**ნოე ჟორდანი:** „... ილია ჭავჭავაძე რომელი უდანაშაულო გახ-  
ლდათ?! / აუცილებლად უნდა მოეკლათ-მეთქი, იმას როდი  
ვამტკიცებ, მაგრამ ძალიან რომ უშლიდა ხელს საზოგადოებრივი გან-  
ვითარების პროცესს, ამასაც ხომ ყველა ხედავდა და აღშფოთებულიც  
იყო, ...“ (164).

**პეტრე უმიკაშვილი:** „ილია გამტყუნებას არ მოითმენდა. /  
გასამტყუნარი ან კი რა ჰქონდა, სიმართლეს ეგრე ვინ უდგა მცველად,  
... / არა, ილია ნიშნს არავის მოაგებინებდა. / მაშინაც არ დათმოდა და  
ვერც ვერავინ დაათმობინებდა“ (178).

**მისაკო წერეთელი:** „ვისაც რაიმე გაეგებოდა ცხოვრებისა, ვი-  
საც გულს უტოკებდა სახელმწიფოებრივი შეგნება, ყველა ერთსუ-  
ლოვნად ვხედავდით მასში დამოუკიდებელი საქართველოს პრე-  
ზიდენტს, ...“ (187).

**კიტა აბაშიძე:** „აგერ თვალწინ არა მყავდა ღვთისგან მოვ-  
ლენილი კაცი? გეთსიმანიის ბალით აქვე არ ამოზრდილიყო და  
ჯვარცმაც ჩემს თვალწინ არ აღსრულდა? / რა ვიღონე დადუმებისა და  
გულისტკივილის გარდა?“ (194).

**იროდიონ ევდოშვილი** (იგონებს ილიას ნათქვამს): „ეს რა უბრა-  
ლო ჭეშმარიტება არ გესმით. მე, მაგალითად, მხატვარი არა ვარ, მა-  
გრამ ნახატებში გავარჩევ რომელია უკეთესი და რომელი არა“ (202).

\* \* \*

„იესო ძე კაცისა“ იწყება იაკობ მოციქულის მონათხრობით; ნა-  
წარმოები სულ 79 მონათხრობისგან შესდგება; მთხრობელნი არიან  
მოციქულები, ღვთისმშობლის დედა — ანა, იოანე ნათლისმცემელი,  
მარიამ მაგდალინელი, იოსებ არიმათიელი, კაიაფა, მღვდელთ-  
მოძღვარი ანა, პილატე პონტოელი, მისი ცოლი, სიმონ კვირინელი,  
ბარაბა, იუდას დედა, რომელიღაც ფილოსოფოსი, ვილაც ლოგიკოსი,  
ჯარა ექიმი, პოეტი, მენალე, აფთიაქარი, ვაჭარი, ვილაც ქვრივი და ა. შ.  
მთხრობელთაგან ზოგს ახალი აღთქმნიდან ვიცნობთ, ზოგი მწერლის  
მიერ გამონაგონი პიროვნებაა (მთარგმნელის წინასიტყვაობიდან).

ჯიბრან ხალილი არ ერევა იესოს მიმართ (მისივე ძალისხმევით) გამოთქმული, განსხვავებული აზრების შეფასებაში. აი, ზოგიერთი მათგანი (ჯიბრანი 1928):

**ანა, დედა მარიამისა:** „და იგი ყველას უყვარდა ნაზარეთში. და ჩემს გულში ვიცი — რატომაც. საჭმელს გაუტანდა ხოლმე ვილაც გამგლეღს. ტკბილეს მივცემდი და... ბავშვებს ჩამოურიგებდა, თვითონ არც კი გასინჯავდა“ (46).

**მარიამ მაგდალინელი:** „შევხედე და შეიძრა სული ჩემი, რადგან იესო მშვენიერი იყო. / ყველასგან განსხვავებული სხეული ჰქონდა, ყოველ ნაკვთს მისას თითქოს უყვარდა დანარჩენი ნაკვთები“ (51).

**კაიაფა, მღვდელთმოდღვარი:** „ის კაცი გვეურჩებოდა ჩვენც და რომსაც. მან ტვინი აურია უბირ ხალხს და რალაც ჯადოქრული გრძნობით ააბორგა ჩვენ წინააღმდეგაც და კეისრის წინააღმდეგაც“ (61).

**იოანა, ჰეროდეს ეზოსმოდღვრის ცოლი:** „ამბობენ იესო არ იცავდაო მოსეს კანონს, რამეთუ უსაზღვროდ მიმტყვებელი იყოო იერუსალიმელი თუ გარეუბნელი მეძავების მიმართ. / მაშინ მე თვითონაც მეძავად მიმიჩნევდნენ, ...“ (63).

**იოანე, ძე ზებედესი:** „ქრისტე ბევრჯერ ყოფილა ამა სოფლად და მრავალი მხარე მოუვლია. და ყოველთვის იგი მიაჩნდათ უცხოდ და შეშლილად“ (79).

**ახალგაზრდა მოძღვარი კაპერნაუმიდან:** „ბევრჯერ მითქვამს, ვერ ვიტანდი მაგ კაცს. ჰო, ... რომაელები ჩვენს ქვეყანაზე რომ ბატონობენ, ხომ მძულს, მაგრამ ის რომაელებზე უფრო მძულს“ (83).

**ელმადამი, ლოგიკოსი:** იესო არ ყოფილა ქვეყნის საამაყო შვილი, იმპერიისგან დაცული ღირსეული მოქალაქე. ჰოდა ამიტომაც სძულდა ორივე: თავის ქვეყანაც და იმპერიაც (113).

**გალილეელი ქვრივი:** ამას წინათ გავიგე, ერთხელ თურმე იესოს უთქვამს: ჩემი მამა, და ჩემი დედა, და ჩემი ძმები არიან ისინი, ვისაც ესმის ჩემი სიტყვა და გამომყვება მეო... დიახ, მძულს ნაზარეთელი. და ეს სიძულვილი გასტანს ჩემთა დღეთა აღსრულებამდე. მან წამართვა ჩემი პირმშო, ჩემი მხოლოდმობილი ძე (122).

**იონათანი:** ნაზარეთშია თურმე პოეტი და გული მისი ჰგავს შრომანს წყალთა (158).

\* \* \*

ორი მსგავსი ტექსტი ასე შეიძლება დახასიათდეს: ეს გახლავთ ორი განსხვავებულად დიდი სახის — ქრისტეს და ილიას ანარეკლები სხვადასხვა კუთხით, წახნავით, რაკურსითა და შუქ-ჩრდილით. საინტერესოა თავად ამრეკლავი ზედაპირებიც, — საზოგადოდ ის გარემო, — **ბადე**, სადაც **ვიბადებით** და ვცხოვრობთ.

ამ ტექსტებში, მართალია, არ არსებობს დასაწყისი — დასასრულიანი, ერთიანი ამბავი და ამავე დროს ის სულ არსებობს — უსაწყისოდ და უსასრულოდ — „მუდამ უკვე“ (დერიდა). მუდამ უკვე „დანა-

შაულია” და დასჯადია ქრისტიანობა და ილიაობა. აქ დრო, ან სინათლის, ან **უსინათლო** სიჩქარით მოძრაობს და თავის გზაზე სივრცეებს აჩენს. ეს გახლავთ მისტიკაც და სინამდვილეც ერთდროულად; საზღვარი მათ შორის **ნ/აშლილია**. **გ/აშლილია** ან პოეზია, ან მაკორექტირებელი ცნობიერება, — გზიანი სიტყვა, — მოდერნისტული თვალთახედვის ეელი. ეს ყველაფერი კი სხვადასხვაგვარად ხდება „სამყაროში“ და ტექსტებში.

ტექსტს ხომ თავისი ცხოვრება აქვს, თავისი დრო და სივრცე. ტექსტის და „სამყაროს“ მორიგება, ერთადერთს — **ავტორს** შეეძლო და როცა ის ამ საქმიდან გავიდა, ტექსტში სრული პლურალიზმი და ნონსელექციაა. ჩვენი განსახილველი ტექსტები სწორედ ასეთია. ყველა მონათხრობი დამოუკიდებელია, მათ შორის განწყვეტილია დროთა კავშირი; ერთი ლაპარაკიდან მეორე ლაპარაკამდე დრო არ გადის, — გაჩერებულია, ან/და **დრო** — **კარუსელია**, რომლის არცერთი ფიგურა-ფრაგმენტი მეორეს არც ენევა და არც ჩამორჩება. ეს შემთხვევითი განლაგებები ასე ტრიალებენ მუდმივი განმეორება-დაბრუნების წრეში. უფრო სპეციფიური ტერმინით: აქ დრო **განსივრცებულია**, სივრცეს კი არა აქვს ცენტრი და ინტენცია. ამ უსიუჟეტო წიგნებში სრული ტექსტური ბუნდოვანებაა (გავიხსენოთ, რომ მას მკითხველის მაკორექტირებელი ცნობიერება **დ/ალაგებს**).

მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ტექსტის (წიგნის) თვითოეული მონათხრობი გაჟღენთილია იდეით და იდეოლოგიით, ორივე ტექსტი მთლიანად დაცლილია რაიმე კონოტაციური იდეოლოგიური შინაარსისაგან (ეს შეეძლო შეევსო ავტორს. აღმოჩნდა, რომ ამ დანაკლისს მკითხველი ავსებს). შესაბამისად ორივე ტექსტი **ნეიტრალური მოდალობის** და **დენოტაციური „წერილის“** ნიმუშს წარმოადგენს. ამდენად, განსახილველ ტექსტებთან დაკავშირებით შესაძლებელია საუბარი „რეფერენტის შეჩერებაზე“ და რეფერენციის წინ წამოწევაზე (ფოკალიზაციაზე).

განსახილველი წიგნების სახით ჩვენ საქმე გვაქვს ტექსტებთან, რომელთა შესახებ, შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტი ყოველთვის თავის ალეგორიულ ისტორიას მოგვითხრობს; რომ ტექსტი (ენა), უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავს წარმოადგენს; რომ ჩვენი განსახილველი ტექსტებიც, სხვა ტექსტების (მონათხრობების) სახელით ლაპარაკობენ იმას, რასაც სულ სხვა ტექსტები ლაპარაკობენ და ეს სხვები ესესხებიან.

აღამიანის წინაშე, ზოგადად, ორი განსხვავებული სინამდვილეა — ტექსტური და სამყაროსეული (ეს უკანასკნელიც ტექსტის სახით გვემორჩილება), მკითხველის წინაშე კი მხოლოდ ტექსტია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლიტერატურის კრიტიკას მხოლოდ ტექსტთანა აქვს საქმე. ეს არის ის, რაც ლიტერატურისთვის მთ/**ავარია**. სწორედ კრიზისი, ავარია და განსხვავება (რაც ორივე ტექსტშია) ქმნის დეკონსტრუქციის პერმანენტულ სიტუაციას — განახლების აუცილებლო-

ბას. ისიც დავაზუსტოთ, რომ ეს ყველაფერი ხდება სინტაქსის დონეზე და არა მორფოლოგიის, ან ფონეტიკის.

ჩემი შთაბეჭდილებები ასეც შეიძლება აისახოს: მკითხველის წინაშე ორი დიდი პიროვნების ორმაგი ტექსტური მოდელია: ერთი — მოდერნისტული *კოსტაყი* და პანორამული *სახე* და მეორე — პოსტ-მოდერნისტული *პასტიში* და *რიზომა*. ან ასე: მკითხველის წინაშე *გზა* და *ლაბირინთი*.

\* \* \*

წარმოდგენილი ორი ტექსტის ფორმალური მსგავსების მიუხედავად, ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან (იქნებ, რადიკალურადაც), ან იქნებ არც განსხვავდებიან ინტენციით. ეს პრობლემაც დაგვემატა.

„სხვათა ნათქვამებით“ შედეგნილ, ორ განსახილველ წიგნს შორის განსხვავებას ქმნის „ეკლიანი და პატარა გზის“ წინათქმა, რომელიც ტექსტის ორგანულ ნაწილად იკითხება, მის დასაწყისად, გნებავთ ინსტრუქციად — თუ როგორ უნდა *გ/ავიგოთ* ტექსტი. ასეთი წინათქმა ჯიბრან ხალილის წიგნს არ ახლავს. ავტორისეულ „ინსტრუქციას“ აქ მთარგმნელის ინტენცია ცვლის.

**როსტომ ჩხეიძე** თავის ახალ წიგნთან დაკავშირებით, ზედმიწევნით ზუსტად და სხარტად ასახავს წარმოდგენილი ტექსტის ლიბერალურ ძალისხმევას. ერთი სიტყვით — *ვერსია* — ავტორი წარმოგვიდგენს წიგნს, არა როგორც ნაწარმოებს, არამედ როგორც ტექსტს. შესაბამისად უარს ამბობს ავტორობაზე, და არაერთგზის: თითქოს ეს ნაწერები ვილაცამ *დატოვა და აღარც გამოჩენილა; ...არ მინდა ვინმემ ეს თხზულება ჩემად მიიჩნიოს...; სად მე და სად კალამიო; ისე ვამოჩნდეს მაინცაო* (გოდოს მოლოდინი — შ.ბ.); *ნეტა მართლა ჩემი ყოფილიყო; ნამდვილი ავტორი იქნებ დარბაზშიც იჯდაო* და მისთ. ხო, რაც მთავარია — *ჩემი მხოლოდ მონტაჟიაო*. **მონტაჟის** სივრცე კი საზოგადოდ პოსტმოდერნიზმის პრეროგატივაა, რაზეც მემონტაჟეს სრული თვითრეფლექსია აქვს — *ჟანრის განსაზღვრა ჭირდაო (საზღვრების გაუქმების დისკურსი — შ.ბ.); ამოვკრიბე ცალკეული ფრაგმენტებით (ფრაგმენტაცია — შ.ბ.); მითუმეტეს პოსტმოდერნიზმში სიახლის შემოტანა ძალიან მხიბლავსო*. იმის შესახებ, რომ პოსტმოდერნიზმთან გვაქვს საქმე, სიტყვას აღარ გავაგრძელებ, ღია კარის მტვრევას არ დაემსგავსოს. ერთს კი დავამატებ, რომ ორმოცდათხუთმეტ პერსონაჟს შორის, ილიას დრამასთან დაკავშირებულ ამბებს რომ ყვებიან, ორი გამოგონილი — ყალბი პერსონაჟია. ეს ვითარება კიდევ უფრო ართულებს თამაშის (ნაკითხვის) წესებს და ამძაფრებს თამაშის აზარტს. საეჭვო აღარაფერია, რომ ბატონი როსტომი თამაშობს — „ცრუობს“ და სწორედ ეს სიცრუეა სიბრძნისა რომ აღმოჩნდება.

ორი ვირტუალური პერსონაჟი დანარჩენ ცნობილ ისტორიულ სახეებსაც სიმულაკრებად გადააქცევს, გამიშვლებულ ნარატივებს

ტოვებენ ერთმანეთის პირისპირ და წიგნს, რომელსაც მთლიანი სიუჟეტური ქარგა არ გააჩნია, ტექსტუალურ სტრატეგიათა გარკვეულ სიმრავლედ წარმოგვიდგენენ — ეს კი დეკონსტრუქციის პრეროგატივაა, კრიტიკული წაკითხვის პრაქტიკაა, მისი ერთ-ერთი ვერსიაა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ — ილიას დრამასთან დაკავშირებულ **სივრცის ტექსტს** ჩაენაცვლა ლოგოცენტრიზმისგან თავისუფალი, ავტორის ინტენციას მოკლებული **ტექსტის სივრცე**, რომელიც საკუთარ თავზე ახდენს რეფლექსიას, საკუთარ თავს აღწერს.

„ეკლიანი და პატარა გზა“ გზის პატარა მონაკვეთებით გა/**რთული** ლიტერატურული ლაბირინთია, — სტერილური ინტერტექსტია და არა **გზის** პოეტიკაზე გაშლილი მორიგი ოპუსი. **დაღლილი გზის** ნაცვლად მწერალი სრულიად ახალი კონსტრუქციის და თანადროული საზრისის საძიებლად გვიწვევს. ამდენად ეს არ გახლავთ პარატექსტუალური წიგნი, — მას არ აქვს ტრადიციული მიმართება თავის სათაურთან. ეს უფრო მეტატექსტია, რადგან ავტორი წინათქმაში თავისივე წინა ტექსტს მიუთითებს; უფრო მეტიც, წიგნი ჰიპერტექსტუალურია, რადგან წინათქმა მთავარი ტექსტის პაროდირებას ახდენს; და ბოლოს — ეს არქიტექსტია, რადგან ტექსტებს შორის არსებობს ერთადერთი კავშირი და ეს გახლავთ ყანრი — დეტექტივი. დეტექტივი კი თანამედროვე ლიტერატურას ვერსიებისთვის სჭირდება.

როსტომ ჩხეიძემ იცის, რომ ტექსტმა იცის, თუ როგორ გამოიხატოს საერთო ენა სრულიად განსხვავებულ მკითხველებთან და არც შემცდარა. ასე რომ ტექსტი **კორექტურის** გარეშეც მუშაობს და რაღა თქმა უნდა დასაფას(ო)ებელია **მაკორექტირებელი ცნობიერებაც**. ასე მაგალითად:

„თითქოს ყველაფერი ხელისგულზე გიდევეს, ყველაფერს ხედავ, ყველაფერი დღესავით ნათელია, მაგრამ შეკითხვა თავს არ განებებს: რა არის ეს წიგნი?“ პასუხი ასეთია: „ეს არის მისტიკური დეტექტივი, — მკვლევებისა და მონმეების თვალეში არეკლილი მსხვერპლი“. (წიგნის რედაქტორის ი. ამირხანაშვილის ბოლოსიტყვაობა).

აქვე მოვიტანთ ანალოგიურ მაგალითს ჯიბრან ხალილის წიგნთან დაკავშირებით:

**მაკორექტირებელი ცნობიერება** მჟღავნდება მთარგმნელის, ქალბატონ მანანა გიგინეიშვილის წინასიტყვაობაში: „... მათი პიროვნული ტრაგედიაა იესოს ვერ დანახვა: ღვთაებრივი არსი ადამიანისა, მისი „მე“, ვერ ცნობს სამყაროს ღვთაებრივ არსს... იესოს ძაგებითა და სიძულვილით ყოველი მათგანი აამყარავებს საკუთარი სულის სილატაკესა და იესოს დიდებულებას“ (13).

ორივე კომენტარი იმ **გზას** აღადგენს, რომელიც ტექსტიდან „სამყაროში“ გვაბრუნებს.

როსტომ ჩხეიძესთან დაკავშირებით არ გვჭირდება ღია კარის მტვრევა, რადგან თავად აღიარებს პოსტმოდერნისტულ თვითრეფლექსიას, რაც ბუნებრივია **თამაშის** ელემენტს გულისხმობს. რაც



შეეხება ჯიბრან ხალილს, — იგი სერიოზულობას ინარჩუნებს (თუმცა ვინ იცის?... ფ. ნიცემს იდეებით ალტაცებული ხომ რამდენჯერმე უბრუნდება ზეკაცისა და მაცხოვრის თემას. მათ შორის „იესო ძე კაცისა“ ბოლო და ყველაზე მშვიდი ტექსტია).

ორივე ტექსტის მსგავსების მიუხედავად ფ. ხალილის „იესო ძე კაცისა“ არარეფლექტირებული (დეკონსტრუქციამდელი) დეკონსტრუქციანა, **გზის** და **ლაბირინთის** გზაგასაყარზეა.

როსტომ ჩხეიძის „ეკლიანი და პატარა გზა“ **ლაბირინთის პარადიგმა** და მისი დეკონსტრუქცია შეიძლება ასე წარმოვადგინოთ: ილიამ იღვანა ... და ლაბირინთში (პ)ატარა ეკლიანი გზა.

## სქოლიოსავით

**გზა და ლაბირინთი** ხუროთმოძღვრული აღმნიშვნელებია; ტიპოლოგიურად განსხვავებულ ნაშენთა ნიშნებია. **გზა** (მარა, ქუჩა, პროსპექტი, ბილიკი, ქაშანი), როგორც სავალი ტოპოსი, ჩვენი ყოფითი ყოველდღიურობის ნაწილია და ამავე დროს საყოველთაო, განზოგადოებულ მნიშვნელობებსაც იძენს (მაგ.: „ყველა გზა რომში მიდისო“, „აბრეშუმის გზა“ და მისთ.).

**გზისგან** განსხვავებით, **ლაბირინთი**, როგორც ნაშენი, იშვიათობაა. ცნობილია **ეგვიპტის ლაბირინთი** მოერიისის ტბასთან (1800 წ. d.წ.), რომელსაც სამი ათასი ოთახი ჰქონდა (მოხსენებული აქვთ პლინიუსს და პომპილიუს მელას); **კრეტის ლაბირინთი**, აშენებულია დედალოსის მიერ (ვერგილიუსის მიხედვით); ცნობილია აგრეთვე **იტალიის და სამხრეთ ამერიკის ლაბირინთები**.

**გზა**, პრობლემის (სირთულის) დაძლევა, მიზნის მიღწევის სურვილს უკავშირდება და ამდენად საშუალებათა კატეგორიას განეკუთვნება; **ლაბირინთის** მიზანი კი თავად სირთულეა, მისი გადალახვაობაა. **გზა** — სვლაა; **ლაბირინთი** — ტრიალია. განმეორება და მუდმივი დაბრუნებაა.

**გზას** დასაწყისი და დასასრული აქვს, **ლაბირინთს** კი **გზათა** ფრაგმენტებისგან მოქსოვილ და გადახლართულ ბადეში ჩამალული შესასვლელ-გამოსასვლელიც და ცენტრიც, რომელთა მიგნებას უთვალავი ვერსიები აქვს. **გზას** ერთი ვერსია აქვს (სხვა საქმეა გადალახავთ თუ ვერ გადალახავთ მას).

**გზა** ერთიანი სივრცეა და ერთიანი დროა; **ლაბირინთი** — **დაყოფილი** სივრცეა და **ყოფილი** დროა. **დაყოფილით** მივანიშნებთ ფრაგმენტაციას; **ყოფილით** — იმის კვალზე, რაც მიილია, დაიშრიტა, გაჩერდა, გაქრა — აღარ არის („დრო სივრცულ ტვიფრად გადაიქცა“ — ფ. ჯეიმსონი).

როცა კულტურაში რაიმე პრობლემა დგება, ის თავს იჩენს ყველა სფეროში. **გზა** და **ლაბირინთი**, სწორედ ასეთი პრობლემური კონცეპტებია. **გზის** ნიშანი უწყვეტობაა და **გზაც** უწყვეტად მუდამდებდა კულტურაში; **ლაბირინთის** ნიშანი — ნყვეტილთა უსასრულო კომბი-

ნაციებია და **ლაბირინთი**ც წყვეტილად და დაუსრულებლად იჩენს თავს.

ლაბირინთის იდეით მოხიბლული იყო ბორხესი და იყენებდა თავის ტექსტებში; ეს იდეა გამჟღავნებულია უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელში“. მხატვრობიდან შეიძლება დავასახელოთ პიტ მონდრიანის „ქალი და ოკეანე“ (1915); ხუან მიროს „ლაბირინთი“ (1923); პიკასოს „მინოტავრომახია“ (1935); ეშერის „ფარდობითობა“ (1953); უმბერტო ასერის „ლაბირინთი (1977)“.

ლაბირინთის ეტიმოლოგიის გაგებისათვის ასახელებენ ლიდურ ენას. ამ ენაზე **ლაბირინთი ორპირ ნაჯახს** ნიშნავს. ლაბირინთის თანამედროვე მნიშვნელობით გამოჩნდა (1385 წ.) სხვა სიტყვაც — maze.

ერთი სიტყვით, ენებსაც თავ-თავისი გზა აქვთ **ნათელი**, — ეს კი **ნათელი** კვალთაა.

### **ჩვენი ჰოდოლოგიური მგრძნობელობის კვალი გზა ენაში (გზის ენა)**

*გზა-კვალი, გზის პირი, შუაგზა, შორი გზა, გრძელი გზა, მოკლე გზა, გზის ჩვენება, გზის გავლა, გზის გაღვევა, გზის ცოდნა, გზის ქონა, გზის ვახსნა, გზის მიცემა, გზის პოვნა, გზის გაკაფვა, გზის გაჭრა, გზის ვახსნა, გზის ვაგნება, გზის გადავლა, გზის ავლა, გზის დაქნა, გზის მამალი, გზის მაჩვენებელი, გზაზე დადგომა, გზაზე დაყენება, გზად შევლა, გზად და ხიდად გადაება, გზავასაყარზე დგომა, გზათა უკან ნაწნალი, გზების ზომვა, გზებს მიცემა, გზიდან ჩამოცლა, გზა-კვალის არევა, გზიდან გადასვლა, გზიდან გადახვევა, გზის გადაღობვა, გზის მოჭრა, გზის გადაჭრა, გზის შეკვრა, გზის შეშლა, გზის აბნევა, გზების არევა, გზის დაკარგვა, გზას აცდენა, გზას იქით გადავდება, გზის აქცევა, გზის ავლა, გზის დაგდებინება, გზის აბალახება,*  
...

*გზადავზა, გზა-გზა, გზეთი, გზიანი (სიტყვა, ლაპარაკი), უგზო, გზადაკარგული, გზაცდენილი, გზააბნეული, გზასაქცევი, გზამრუდო, უგზო-უკვლო, გზებს მიეცნენ, გზისკენ თვალეტი დამანყდა, ...*

*მგზავრი, თანამგზავრი, მოგზაური, მეგზური, საგზური, საგზალი, ნამგზავრი, სამგზავრო, გზამკვლევნი, ვაგზავნი, გზავნილი, ...*

აქ წარმოდგენილი **გზის** სემანტიკათა ექსპლიკაციური სიუხვის და საერთოდ ქართული სიტყვის მოვლა-პატრონობასთან დაკავშირებით არ შეიძლება დიდი მადლიერებისა და პატივისცემის გრძნობით არ გავიხსენოთ ბატონი თედო სახოკია და მისი (ან უკვე ჩვენი) „ქართული ხატოვანი სიტყვათქმანი“ (1979).

### **გზა ტექსტებში**

1. ... *სიცოცხლის ხის გზის* დასაცავად (დაბ. 3:24);

2. მე ვარ **გზა** და ჭეშმარიტება და სიცოცხლე (იოანე 14:6);
3. შედით ვინრო ბჭით, ვინაიდან ვრცელთა ბჭე და ფართთა **გზა**, რომელსაც მივყავართ წარსანყმედელად, და მრავალნი დადიან მასზე. / ვინაიდან ვინროა ბჭე და ძნელია **გზა**, რომელსაც მივყავართ სიცოცხლისაკენ, და მცირედნი ჰპოვებენ მას (მათე 7:13, 14);
4. აჰა, მე **გვზავნი** თქვენ, როგორც ცხვრებს მგლებს ხროვაში; მაშ, იყავით გონიერი, როგორც გველები, და უმანკონი, როგორც მტრედები (მათე 9:11);
5. ეგრეც მე მაქვს პატრონობა, **უგზოდ** ჰვლიდენ თუნდა **გზეთსა** (რუსთ.);
6. **გზანი** ნახეს გარდასვრილი გავიდეს და გაძვრეს ხვრელსა, ნახეს მზისა შესაყრელად გამოემუა მთვარე გველსა. (რუსთ.);
7. სძრახავდენ კახთა ბატონსა: საქმე ვერ მოყავს **გზიანად** (გურამიშ.);
8. ..., საფიხვნოს თავში დაჯდების სიტყვა მაუდის **გზიანი** (ვაჟა);
9. ..., **გზას** ვამბობ თორემ რა **გზაა**, იწრო ბილიკი კლდეზედა, ... (ვაჟა);
10. ხსნა ყველგან არი, მაგრამ **გზა ხსნისა** ასეთი მერგო მე უბედურსა (ილია);
11. ხვეს ვინლაც ივასებაი, მიდორს ბუბუნებს ხაროი, არ იარება დაბალზე, მთის წვერზე **დაქნა გზანიო** (უმიკაშვილი);
12. ... რო მივიდნენ ვეფხვების თერგში, აქა იქ ამოხტნენ ვეფხვები და **მიეცნენ გზებს** (თ. რაზიკაშვილი);
13. ურემი რო გადაბრუნდება, **გზა მერე გამოჩნდებაო**;
14. ... იმგვარივე **მზე**, იმგვარივე **გზა**... (გალაქტიონი);
15. ...სიკვდილის **გზა** არრა არი, ვარდისფერ **გზის** გარდა,.. (გალაქტიონი);
16. **გზაო**, ვზივარ და დუმილით გიცქერ, ... იყურე, **მგზავრო!** უკეთურ მხრისკენ შენც ამავე **გზით** წარემართები. (მოშე იბნ ეზრა. თარგმ.: აჯიაშვილი).

ამ ექსპლიკაციის გაგრძელება თითქმის უსასრულოდ შეიძლება. **გზის** კონცეპტი, მითოლოგემა, სემანტიემა, სემიოზისი, დისემინაცია და დეკონსტრუქციები ისევე აფართოებენ და წარმოგვიდგენენ ენის სივრცის უსასრულობას, როგორც თავად სამყაროა.

ილიას „მგზავრის წერილები“, ო. ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, ფ. მორიაკის „გზა არსაით“ და სხვა დიდ ლიტერატურულ ღირსებებთან ერთად **გზის** დენოტაცია — კონოტაციების საწარმოა.

რუსულ ენაში გზა — дорога — იმავე სემანტიკური რიგიდან არის, სადაც თავს იყრიან დადებითი შეფასების ნიშნები — дорог(а) : дорог(о) — ძვირი; дорог(ой) — ძვირფასი; дорог(овизна) — სიძვირე; доро(ж)ать — გაძვირება; доро(жить) — დიდი მნიშვნელობის მინიჭება

(დღეგრძელობა); доро(жка) - ბილიკი; доро(жник) — გზის მშენებელი; доро(жный) — საგზაო.

გზის სემანტიკა, სიხშირეთა ლექსიკონის კვალობაზე, უეჭველად წინა რიგებში აღმოჩნდება, როგორც ქართულ, ისე მსოფლიო ლიტერატურაში. იქნებ შეუძლებელიცაა ისეთი ნაწარმოების დასახელება, სადაც არ არის **მოძრაობა — გზა**. მეორეს მხრივ მსოფლიო ლიტერატურა იცნობს ასევე **ჩაკეტილ სიტუაციებს**. აქ საკმარისია დავასახელოთ „დეკამერონი“ — როცა გარეთ ჭირია, სასიცოცხლო **გზები ჩაკეტილია**, მაშინ **ამბავი და ლაპარაკიც გადამდგარია გზიდან** — ტრადიციული მორალიდან პორნოგრაფიაში, მაგრამ ბოკაჩოს **ენა** არღვევს შუასაუკუნეობრივ სქოლასტიკას და რენესანსის სეანსებს იწყებს.

მითოლოგიაში საკრალურ და პროფანულ სივრცეებს **გზა** აკავშირებს. (იგივე ფუნქცია ეკისრება **მდინარეს**). ჰორიზონტალური **გზა** დაფარულია ზღაპრებში, ვერტიკალური — მითში. ხშირ შემთხვევაში გმირი გადაადგილდება საკრალურიდან პროფანული ტოპოსისაკენ, გადალახავს **საზღვარს** და იმარჯვებს.

არქიტექტურული უნივერსალიების პირველი პარადიგმის (სულ ექვსია) მესამე მოდელი ასე წარმოსდგება: **გზა — განაპირი (საზღვარი) — კარიბჭე**. აქ იქმნება ოპოზიცია: **გარე — შიდა, თავისი — სხვისი** და იწყება განივი მოძრაობა — არქიტექტურული ექსპანსია.

**გზას გადაიან** ბიბლიური პატრიარქები საკრალური ტოპოსიდან (ქანაანიდან) ეგვიპტემდე (საზღვრამდე) და უკან. **ეგვიპტე — mitsraim** (ებრ.) და **საზღვრები — metsrim** (ებრ.) იდენტობებია; მაცხოვარი თავად არის „**გზა და ქეშმარიტება**“; ოდისეა და ოდისეესი **გზის** და **მოგზაურის** სინონიმად გადაიქცა; ბოროტების აღსაკვეთად აღმდგარი **მოგზაური** რაინდიც თავის საჭურველთმცვირთელთან ერთად **სახიფათო გზებზე** დადის; თავადი მიშკინიც **რკინი/გზით** შემოდის პეტერბურგის „ლაბირინთში“ და იმავე **გზით** ბრუნდება უკან. გზას ადგანან პილიგრიმები, მონადირენი, ზღაპრის პერსონაჟები, ცხრა მთას რო გადაივლიან, ხიფათს გასცდებიან, ბედსაც ეწევიან და **შინ** მშვიდობით ბრუნდებიან. **შინაობა** კი არაფერს ისე არ უხდება, როგორც ენას (შდრ. „ენა ყოფიერების სახლია“ — მ. ჰაიდეგერი). ადამიანი ენის ტყვეა, ადამიანი ვერ გადის ენიდან და ენის ლაბირინთებში ტრიალებს. დიახ, **ენას არა აქვს გზა**. **გზა** აქვს ადამიანს (მცნებები, მორალი, კანონი) და ამის გამო **ენა სულ გზაშია**. დისკურსიც ხომ ენის მოძრაობას, მის გზადმყოფობას — status vie-ს ნიშნავს. სწორედ გზადმყოფობით ქმნის ენა სივრცეს — ტექსტის სივრცეს — ავტონომიას.

აქვე ისიც გვინდა შევნიშნოთ, რომ „ადამის ენაზე“ (უფრო სწორი იქნებოდა **ენის ადამი**, მაგრამ ეს სხვა თემაა) **გზა** და **ოთახი** წინაუკამო წაკითხვით იდენტობებია: der/ekh - khe/der (ებრ). ბიბლიური ენის ეს თვითრეფლექსია იმ ერთიან სემანტიკაზე მიანიშნებს, რომლის მწკრივებსაც განსაზღვრავენ **ენა — გზა — სივრცე**.

## ენა გ ზაში (ენის გ ზა)

სად იწყება ენის გ ზა? — იქნებ იქ, სადაც გაჩნდა კითხვა: **სადა ხარ?** (დაბ. 3:9) (ზმნა **ყოფნის** პრობლემატიკა). უნდა გავიზიაროთ მ. ფუკოს აზრი და ენის შრეების მიღმა — ისტორიაში არ უნდა ვეძებოთ პასუხი, მაგრამ მაინც გავიხსენოთ: „**მიუგო** (აღამმა — შ. ბ.): **შენი ხმა ვისმინე ბაღში და შემეშინდა, რომ ვარ შიშველი, და დავიძალე** (დაბ. 3:10). „**ენა იქ იწყება, სადაც არის ზმნა**“ (ფუკო. 134). **შემეშინდა, ვარ შიშველი** და **დავიძალე** არის კაცობრიობის ისტორიაში წარმოქმნილი პირველი სამი ზმნა. ამ დისკურსს ასე გავყვები: ადამიანმა **ენით დაძლია შიში, ენით შეიმოსა, ენაში დაიძალა** და ისტორიაც ასე დაიწერა — უშიშარი, შემოსილი და გამოჩენილი ადამიანების წარდგინებით. ასეთია **ენის გ ზა**.

იქნებ **ენის გ ზა** იწყება უფრო ადრე, როცა „...**თქვა უფალმა ღმერთმა არაა კარგი ადამიანის მარტოდ ყოფნა. შევეუქმნი მას შემენეს, მის თანასწორს / და შექმნა უფალმა ღმერთმა მინისგან ველის ყველა ცხოველი და ცის ყველა ფრინველი და მიუყვანა ადამს, რათა ეხილა, რას დაარქმევდა ადამიანი ყოველ ცოცხალ არსებას, ეს იქნებოდა მისი სახელი. / და დაარქვა ადამმა სახელები ყველა პირუტყვს, ცის ფრინველს და ველის ყველა ცხოველს. და ადამისათვის ვერ იპოვა თანასწორი შემენე**“ (დაბ. 2:18, 19, 20).

კრიტიკული დისკურსი: ადამი აღარ არის მარტო, მან ენა (სიტყვა, ლოგოსი) შეიძინა შემენედ, მაგრამ მიუხედავად ამისა ღმერთი სხვა **თანასწორ** შემენეს ეძებს და ეს შემენე აღმოჩნდება ის, ვიზეც „**ადამმა თქვა: ამჯერად ეს ძვალია ჩემი ძვალთაგანი და ხორცია ჩემი ხორცთაგანი, ამას დაერქმევა დედაკაცი...**“ (დაბ. 2:23). ენა, როგორც **არათანასწორი** შემენე ადამისა, აღმოჩნდა **მეტი**. სწორედ ეს **მეტი გაიმეტებს** ადამ(იან)ს მოსამსახურედ. დიახ, ეს არის ადამიანის მთავარი მოვალეობა — ენის სამსახური. ამიტომ „**აიყვანა უფალმა ღმერთმა ადამიანი და მოათავსა ის ედემის ბაღში მის დასამუშავებლად და დასაცავად**“. პოეზია (და საერთოდ ლტერატურა) ედემის ბაღის პარადიგმაა. სხვა მხრივ, ადამიანმაც ბევრჯერ **გაიმეტა** ეს **მეტი** (ენა) საღლაბუცოდ და სალაზღანდაროდ. აქ მიშელ ფუკოს დახმარებაც დაგვჭირდება „...**ადამიანმა საკუთარი სახე ენის ამ ფრაგმენტთა შორის არსებულ შუალედებში შექმნა**“ (ფუკო 2004: 459). ენაში **გადახლა/რთულმა** და **ენისბინადარმა** ადამიანმა მოირგო ენა და მოირგო ენას (პოეტი).

ბოლოსდაბოლოს, მათთვის, ვისაც თვალყური უჭირავს ჩვენ მწერლობაზე **ენის გ ზადმყოფობა** ზედაპირზე (და ენაპირზეც) დევს — ცურტაველიდან რუსთაველამდე, გურამიშვილიდან ილიამდე, აკაკიდან გალაქტიონამდე და დღემდე.

როსტომ ჩხეიძის „ეკლიანი და პატარა გ ზა, თავად ენის გ ზადმყოფობის უნაკლო (უეკლო) და პატარა, მაგრამ სადღეისოდ დანაუზრებული მონაკვეთია.

## ენის გზის დასასრული

**ენის გზა** იქ მთავრდება, სადაც „ავტორი კვდება“ (რ. ბარტი) და თავად ენა დგება ენის მფლობელის ადგილზე; როცა ადამიანის ლოგოცენტრიზმისაგან განთავისუფლებულ ენას მხოლოდ გრამატიკოლოგიის *კანონიერი* პატრონი მართავს, მაშინ:

1. იწყება ენის მხილება ქვემარტივებაზე და უეჭველობაზე უსაფუძვლო პრეტენზიაში;
2. ენა კარგავს ეთიკას, რომელიც არც ქონია (ეთიკა ჰქონდა ავტორს);
3. შეუძლებელი ხდება ერთი მართებული აზრის ამოცნობა, განაჩენის გამომტანი არავინაა;
4. ენა აღარ გამოდგება არც ადვოკატად, არც პროკურორად;
5. ენა (ტექსტი) თავისივე ალევორიული ისტორიის მოყოლას უბრუნდება;
6. ტექსტის არსებობა სხვა ტექსტების გარეშე შეუძლებელი ხდება.

P.S. „ეკლიანი და პატარა გზა“ და „იესო ძე კაცისა“ ის ტექსტებია, რომლებზეც დერიდა იტყოდა: „... თითოეულმა განსაკუთრებულ ისტორიულ, პოლიტიკურ, იდეოლოგიურ სიტუაციაში თავიდან უნდა გამოიგონოს თავისი საკუთარი დეკონსტრუქცია“ ... „რათა რაღაც ხელახლა დავაფუძნოთ და რეკონსტრუქცია (ხაზგასმა ჩემია — შ. ბ.) მოვახდინოთ“ (დერიდა 1990: 177, 179). ამ აზრის დასტურია ის ფაქტიც, რომ მის ავტორს და ჩვენს მაკორექტირებელ ცნობიერებას განსხვავებული სიტუაციები და გა/მოგონებები აქვთ.

### დამონებანი:

**ბარტი 1963:** ბარტი რ. რა არის კრიტიკა. თარგმანი. ჟურნ. „აფრა“, № 13 თბ.: 2008.

**ბიბლია 1990:** ბიბლია. საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა. თბ.: 1990.

**დერიდა 2008:** დერიდა ჟ. ფილოსოფია და ლიტერატურა. თარგმანი. კრიტიკა, № 3, თბ.: 2008

**ფუკო 2004:** ფუკო მ. სიტყვები და საგნები. თბ.: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2004.

**ჩხეიძე 2007:** ჩხეიძე რ. ეკლიანი და პატარა გზა. თბ.: 2007.

**ჯიბრანი 2006:** ჯიბრანი ჯ. ხ. იესო ძე კაცისა. თარგმანი. თბ.: 2006.

## ლევან ბრეგვაძე

საქართველო, თბილისი

### ქვეტექსტის ფუნქციისა და ფუნქციონირებისათვის

ქვეტექსტის არსებული განმარტებები რომ არადამაკმაყოფილებელია, ნათლად წარმოაჩინა ა. მ. კამჩატნოვმა 1988 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „ქვეტექსტი: ტერმინი და ცნება“ (კამჩატნოვი 1988: 40-45). ჩვენი აზრით, ქვეტექსტის რაობის მართებული გაგებისათვის კარგი იქნება მკაფიოდ განისაზღვროს ქვეტექსტის ფუნქცია და ქვეტექსტის ფუნქციონირების (ქვეტექსტის წარმოქმნის „მექანიზმის“) თავისებურებები. უწინარეს ყოვლისა ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ქვეტექსტი არის აზრი, რომელიც ლოგიკურად არ გამომდინარეობს ტექსტიდან, მაგრამ როგორღაც მაინც მიენოდება რეციპიენტს (ანუ მორალი, რომელიც იგავში აშკარად გაცხადებული არ არის, მაგრამ ლოგიკურად გამომდინარეობს ტექსტიდან, ქვეტექსტად ვერ ჩაითვლება).

ქვეტექსტი სხვაა და შინაგანი აზრი, იმპლიციტური შინაარსი, სიგნიფიკატი — სხვა.

ქვეტექსტი ტექსტით არის შენიღბული (ტექსტი ქვეტექსტის ნიღაბია). შესაძლოა მკითხველმა (მსმენელმა) ქვეტექსტი ვერ „ნაიკითხოს“, მაგრამ ტექსტი მისთვის გასაგები იქნება.

ცალკე უნდა გამოიყოს ქვეტექსტის ის სახეობა, რომელსაც ტ. სილმანი „შინაგან თემას“ უწოდებს. იგი ლექსიკურ ან ფრაზეოლოგიურ გამეორებებს ეფუძნება და იგივეა, რაც ლაიტმოტივი.

ქვეტექსტის ჩვენი დეფინიცია, მისი ფუნქციისა და ფუნქციონირების გათვალისწინებით, ასეთია:

ქვეტექსტი არის აზრი, რომელიც ლოგიკურად არ გამომდინარეობს ტექსტიდან, მაგრამ მაინც აღმოცენდება რეციპიენტის ცნობიერებაში ავტორის მიერ შედარების, ალუზიის, ზმის (сдвиг), სიტყვის პოლისემიის, ციტატ(ებ)ის (ინტერტექსტის)... მიზანმიმართულად გამოყენების შედეგად (საუბარში, თეატრალურ და კინოხელოვნებაში ქვეტექსტის წარმოქმნა შესაძლებელია ინტონაციის, ჟესტისა და მიმიკის მეშვეობითაც. არსებობს უნებლიე ქვეტექსტებიც, რომლებიც ზოგჯერ არაცნობიერ სურვილებს ამჟღავნებენ). ქვეტექსტს მიმართავენ მაშინ, როცა სათქმელის აშკარად გაცხადება სახიფათო ან არადელიკატურია, ხოლო ლაიტმოტივურ გამეორებებზე დაფუძნებული ქვეტექსტი („შინაგანი თემა“) მოვლენებს (ეპიზოდებს) შორის იდუმალ კავშირზე მინიშნებას ემსახურება.

ა. კამჩატნოვი მართებულად შენიშნავს, რომ ქვეტექსტის გასაგებად ექსტრალინგვისტური სიტუაციის ცოდნაა აუცილებელი, მაგრამ მის მიერ მხატვრული ლიტერატურიდან დამონმებულ

მაგალითებში ამ ექსტრალინგვისტური სიტუაციის ცოდნის (ანუ, როგორც ის უნოდებს, ეზოთერული ცოდნის) გარეშე არამარტო ქვეტექსტის (თუ ამგვარი რამ საერთოდ არსებობს იმ ნიმუშებში), არამედ ტექსტის გაგებაც შეუძლებელია. სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ასეთი რამ მას არ მოსდის, როდესაც ქვეტექსტის ნიმუში სასაუბრო მეტყველებიდან მოჰყავს:

„როცა ცოლი ეუბნება ქმარს: „მივდივართ ხვალ კინოში?“, ის კი უპასუხებს: „რა თქმა უნდა, მე უკვე შევიძინე ბილეთები“, მაშინ მესამე პირნი, ამ დიალოგის შემსწრენი, უკეთეს შემთხვევაში ინტონაციით თუ მიხედვიან, რომ ამ რეპლიკებში რაღაც ქვეტექსტია, რაღაც საიდუმლო აზრია, და მხოლოდ ისინი, რომლებმაც იციან ცოლისა და ქმრის ურთიერთობა (იციან, მაგალითად, რომ ისინი ნაჩხუბებულნი არიან), მიხვდებიან ამ საიდუმლო, ეზოთერულ აზრს: ცოლის სიტყვებში დაინახავენ შერიგებისკენ მოწოდებას, ხოლო ქმრის პასუხში — ზავის დადებისთვის მზადყოფნას“.

მაგრამ, ვინც ეს არ იცის, არც იმას მოეჩვენება უცნაურად და გაუგებრად ცოლ-ქმრის გასაუბრება, ანუ ქვეტექსტი არა, მაგრამ ტექსტი მისთვის სავსებით გასაგები იქნება. ხოლო ა. კამჩატნოვის მიერ მხატვრული ლიტერატურიდან მოხმოილ მაგალითებში ექსტრალინგვისტური ინფორმაციის გარეშე მკითხველისთვის ქვეტექსტი კი არა — ტექსტია გაუგებარი.

მკვლევარი იმონშებს სტროფს ა. პუშკინის „ევგენი ონეგინი“, სადაც იმაზეა ლაპარაკი, რომ ლენსკი თავის ლექსებს ისეთივე გზნებით კითხულობს, როგორი გზნებითაც ამას ნასვამი დელვიგი აკეთებს ნადიმობისას. მისი კომენტარი:

„ლენსკის შედარება ნასვამ დელვიგთან, რომელიც ლექსებს ლირიკული გზნებით კითხულობს, რომანის პირველი მკითხველებისთვის ერთობ მოულოდნელი და გაუგებარი იყო. დელვიგს განონასწორებულ, მშვიდ, სიტყვაძუნ ადამიანად იცნობდნენ. მხოლოდ მეგობართა ყველაზე ინტიმურმა წრემ იცოდა, რომ მეგობრულ ნადიმებზე დელვიგს იმპროვიზებული ლექსების ნაკითხვა უყვარდა. როგორც „ევგენი ონეგინის“ კომენტატორი ი. ლოტმანი წერს, „მხოლოდ ძალიან ვინრო წრეს, რომელსაც ენახა და ახსოვდა დელვიგი-ლიცეისტი, დელვიგი-იმპროვიზატორი, ესმოდა ტექსტი მთლიანად“ (ყურადღება მივაქციოთ: ი. ლოტმანი ლაპარაკობს ტექსტის და არა ქვეტექსტის გაგებაზე. — ლ. ბ.). ზუსტად ასევე, — განაგრძობს ა. კამჩატნოვი, — მიმართვა „ზიზი, ჩემი სულის კრისტალო...“ („ევგენი ონეგინი“, 5, XXXII) შეიძლება გასაგები ყოფილიყო მხოლოდ მათთვის, ვინც იცოდა, რომ „ზიზი ევპრაკსია ნიკოლოზის ასულ ვულფის ბავშვობის საშინაო სახელი იყო“.

ადვილი მისახვედრია, რომ აქ ქვეტექსტი ტექსტთან არის გაიგივებული, რაც სერიოზული ლაფსუსია.



უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ ექსტრალინგვისტური სიტუაციების ცოდნა არამარტო ქვეტექსტის, არამედ ზოგჯერ ტექსტის გასაგებადაც აუცილებელია.

და რაც მთავარია: ა. კამჩატნოვის მიერ მხატვრული ლიტერატურიდან მოხმობილ მაგალითებში ქვეტექსტის ფუნქცია არ ჩანს. გაუგებარია, რას ჰმატებს ნანარმოებს ლენსკის ხასიათის ერთი შტრიხის შედარება დელვიგის ჩვეულებასთან, რომელიც მხოლოდ ადამიანთა ვიწრო წრისთვის არის ცნობილი. მკითხველისთვის ქვეტექსტით მიწოდებული აზრის აშკარად გამოთქმა ან სახიფათო უნდა იყოს, ან არადელიკატური, ან ქვეტექსტის გამოყენებას მხატვრული ფუნქცია უნდა ჰქონდეს. ა. კამჩატნოვის მაგალითებში არც ერთი გვაქვს, არც მეორე და არც მესამე.

იგივე ითქმის „ზიზის“ გამოც.

ახლა ვნახოთ როგორ იქმნება ქვეტექსტი იმ ხერხთა გამოყენებით, რომლებიც ზემოთ ჩამოვთვალეთ.

### **შედარება.**

დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი მოგვითხრობს, რომ მეფე გამუდმებით ლაშქარს იყო, სწრაფად იცვლიდა ადგილსამყოფელს, ამიტომ მასთან შეხვედრა უჭირდათ „მოჩივართ, დაჭირვებულთ და მიმძღავრებულთ“, ანუ მათ, ვინც მისგან სამართალს ელოდა. როცა გაიგებდნენ, ამა და ამ ადგილას უნდა გაიაროსო, მისგან მეფობრივი განკითხვისა და შეწვევის მომლოდინენი მისი ყურადღების მისაქცევად „აღვიდის ბორცუსა რასმე, გზისა მახლობელსა, ანუ კლდესა, გინა თუ ხესა, ვითარცა ზაქე“ (ქართლის ცხოვრება: 354).

ეს ის ზაქეა, რომელზედაც სახარებაშია საუბარი (ლ. 19, 1-10), ტანმორჩილი უფროსი მეზვერეთა, რომელიც ხეზე ავიდა, რათა უკეთ დაენახა ქრისტე.

როცა დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის თხზულებას კითხულობთ, ატყობთ, რომ ეს კაცი დავითს აღმერთებს, მას მეფე ქართველთა განმაახლებლად, მხსნელად, მესიად მიაჩნია, აქილევსი და ალექსანდრე მაკედონელი მასთან ვერ მოვლენო, წერს. გრძნობთ, ერთი სული აქვს, ქრისტე ღმერთს შეადაროს ხელმწიფე, მაგრამ ამას არ აკეთებს — მოკვდავის, თანაც საერო პირის, თუნდაც იგი დავით აღმაშენებელი იყოს, მაცხოვრისთვის შედარება მკრეხელობა იქნებოდა. მაგრამ იმას ვინ დაუშლის, დავითის სანახავად ხეზე ასული ხალხი ქრისტეს სანახავად ხეზე ასულ ზაქეს შეადაროს? ქვეტექსტი ნათელია: თუ დავითის სანახავად ხეზე ასული ხალხი ზაქეს ჰგავს, მაშინ დავითი იმას ჰგავს, ვის სანახავადაც ზაქე ხეზე ავიდა! ქვეტექსტის საშუალებით სასურველი აზრი ისე მიეწოდა მკითხველს, რომ ეტიკეტი არ დარღვეულა. სხვა ფუნქცია ამ შედარებას არა აქვს.

მემატთანე აქ ოსტატურად იყენებს შედარების იმ თავისებურებას, რომლის გამოც მართებულად ამბობენ, ყველა შედარება მოიკოჭლებსო. საქმე ის არის, რომ საგნის, მოვლენისა თუ

ფაქტის შედარება სხვა საგანთან, მოვლენასთან თუ ფაქტთან ერთი (ან ორიოდ) მსგავსი ნიშნის მიხედვით ხდება, სხვა ნიშნები მათ განსხვავებული აქვთ. მაგრამ განსხვავებული ნიშან-თვისებები შედარებისას ხომ არ ქრება! ეს ინვეს ზოგჯერ ქვეტექსტის ან დამატებითი არასასურველი აზრის გაჩენას მკითხველის ცნობიერებაში. ტარიელი ასეთ შედარებას იყენებს ხატაელებთან თავისი ბრძოლის ამბის თხრობისას: „შიგან ასრე გავერიე, გნოლის ჯოგსა ვითა ქორი“ (რუსთაველი 1986: 140). ამით ის შთამბეჭდავ წარმოდგენას გვიქმნის იმის შესახებ, თუ რა დღეში ჩააგდო მონინალმდეგენი. მაგრამ, მეორე მხრივ, გნოლი უწყინარი არსებაა, ხოლო ხატაელები პოემაში აგრესიულობით გამოირჩევიან. ამრიგად, შედარების მართებულად აღსაქმელად შედარების საგნის იმ თვისებებისაგან აბსტრაჰირებაა საჭირო, რომლებიც მოცემულ ვითარებაში არარელევანტური არიან, რასაც რეციპიენტი ყოველთვის ვერ ან უნევს ანგარიშს.

### ალუზია.

ალუზია, ანუ მინიშნება, გადაკრული სიტყვა (რუსულად *намек*) ყველაზე ხშირად გამოიყენება ქვეტექსტის წარმოსაქმნელად. ამისი მრავალი ნიმუშის დამონშება შეიძლება ლიტერატურიდან, მაგრამ ერთს დავჯერდებით, ერთ ეპიზოდს გავიხსენებთ ნოდარ დუმბაძის რომანიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“.

ვითარება ასეთია: ილარიონს, რომელიც ცალთვალა ილიკოს ბრუციანს ეძახდა, თვითონაც დაუზიანდა მხედველობა, სამკურნალოდ ქალაქს გაემგზავრა და იქიდან ხელოვნურთვალჩასმული დაბრუნდა შინ. ილიკო თავს ისე იჭერს, ვითომ არ იცის ეს ამბავი. ილარიონის ოჯახში სახელდახელო სუფრა გაიშალა.

„— შენი ჭირიმე, ილიკო, შენი, ხომ იცი, როგორ მიყვარხარ! — მოხვია ხელი ილარიონმა ილიკოს.

— ვიცი, ჩემო ილარიონ, თვალში რომ ჩაგივარდე, ხელს არ ამოისობ! — გაუღიმა ილიკომ. თვალის ხსენებაზე ილარიონმა ყურები ცქციტა, მაგრამ ილიკო იჯდა მამა აბრამის ბატკანივით უცოდველი და სიმღერას განაგრძობდა:

....  
ჭყინტი ყველის ჭამა მიყვარს,  
თვალის ჩაპაჭუნებაო...  
....

ილარიონმა ისევ ცქციტა ყურები, მაგრამ ილიკო ციდან ჩამოვარდნილივით იჯდა, ილარიონისკენ არც კი იხედებოდა და ლილინს განაგრძობდა:

ამას რას ხედავს ჩემი თვალები...

ილარიონი საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ ილიკომ არაფერი იცოდა მისი თვალის შესახებ და ისე გათამამდა, რომ ილიკოს მთელი ღამე ბრუციანს ეძახდა. ილიკოს არც წყინდა, არც არაფერი. იგი სიმღერის გუნებაზე იყო და მღეროდა კიდევაც:

არ გამისკდე მარნისჭურო,  
ჩხავრის ღვინით ასავსებო,  
ცოლად რეიზა არ მომყვები,  
ციცავ, თვალებ დასაფსებო...“  
(დუმბაძე 1982: 122).

ასე უქმნის ილიკო მეზობელს დისკომფორტს (მის ნერვებზე თამაშობს) ალუზიის გამოყენებით წარმოქმნილი ქვეტექსტის მეშვეობით — საგანგებოდ ისეთ გამოთქმებსა და სიმღერებს ირჩევს, რომლებშიც სიტყვა „თვალი“ ფიგურირებს (იგი შეგნებულად არღვევს იმ მორალურ მოთხოვნას, რომლის დაცვისკენაც მოგვინოდეებს ანდაზა: „ჩამოხრჩობილის ოჯახში თოკზე არ ლაპარაკობენ“).

### **ზ მ ა .**

ზმა არის „სიტყვების ან მათი ნაწილების საგანგებო მიჯრით წარმოქმნილი სხვა სიტყვა, რომელიც გამოხატავს ავტორის შეფარულ აზრს, ჩანაფიქრს“ (ქსე 1979: 522).

რაფიელ ერისთავის მონუმბით, „...უნინდელ დროში ზმობას... დიდი პატივი ედვა და კარგი მოზმეები, შებაასებულნი საზოგადოებაში, მოსწრებულად გამოაპარებდნენ ერთი მეორეს ზმას და ამით გამოინვევდნენ მსმენელთ სიცილს და კიჟინს. მაშინ გამარჯვებული დიდად ამაყობდა ენაძქევრობით, მოსწრებული ზმების თქმით“ (ერისთავი 1887: 19).

უნიკალურია სამმაგი ზმით შესრულებული ორტაეპედი, რომელიც როსტომ რაჭის ერისთავმა გაუგზავნა თავის პოლიტიკურ მონინაალმდეგეს იმერეთის მეფეს სოლომონ პირველს:

„შენსა მოველ და შევამკობ შენსა ტანადობასა,  
შენი უდასტურობა კი არღვევს ბატონ-ყმობასა“,  
(წერეთელი 1958: 422).

ზმურად იკითხება: „შენ სამოველ“, „შენ სატანა“, „შენ იუდა“.

აქ ზმათა ბატარეის მეშვეობით ავტორი ქმნის ქვეტექსტს, რომელიც მისი მონინაალმდეგის მკვეთრად უარყოფით დახასიათებას წარმოადგენს. ეს ქვეტექსტი შედარებით მსუბუქი საყვედურის გამომხატველი ტექსტით არის შენიღბული: მე შენთან კეთილი გულით მოვედი (შენს შესამკობად მოვედი), შენი უნდობლობა კი ბატონყმური ურთიერთობის დამარღვეველიაო.

იოსებ გრიშაშვილის „ძველი თბილისის ლიტერატურულ ბოჰემაში“ ვკითხულობთ: „ქარაგმულად და ზმა-სიტყვაობით გამოთქმულ შაირებს აკაკი წერეთელიც სწყალობდა. რუსეთ-იაპონიის ომის დროს ჩვენი პოეტის სიმპატიები იაპონიის მხარეზე იყო. და, აი, აკაკიმ დასწერა ლექსი („გურული ნანინა“), სადაც დედა თავის ბავშვს დამღერის და ყოველ ხანას ასე ათავებს: „ოი, ამას ვენაცვალე!“ (აქ იგულისხმება იაპონელი მარშალი ოიამა). ამ ლექსში ზმა საუცხოოდ არის გამოჩარხული“ (გრიშაშვილი 1963: 265).

### **სიტყვის პოლისემია.**

სუფრის წვერი, რომელმაც ერთხელ უბედური შემთხვევის შედეგად საკუთარი ავტომანქანით კაცი გაიტანა, დღეგრძელობისას ასე შეამკეს: „...შენ რომ მეგობრობა იცი, შენ რომ მხარში ამოდგომა იცი, შენ რომ კაცის გატანა იცი...“ (ემზარ კვიციანიშვილის ნაამბობი).

„გაიტანს“ ზმნის მე-5 და მე-6 მნიშვნელობები ლექსიკონში ასეა განმარტებული: „5. გადატ. უშველის, მხარში ამოუდგება, გაჭირვებაში არ უღალატებს. არ გიღალატებს, ყოველთვის ვავიტანს. 6. ქვეშ მოიყოლებს, ზედ გადაუვლის, მოკლავს (ცოცხალ არსებას). ავტომობილმა ძაღლი გაიტანა“ (ქეგლ 1986: 100).

### **ციტირება (ინტერტექსტუალობა).**

იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ შეიძლება ციტირების მეშვეობით ქვეტექსტის შექმნა, მოვიყვანთ მსჯელობას თეიმურაზ დოიაშვილის ერთი წერილიდან:

„ვნახოთ მარჯვე ციტირების ნიმუში ჯანსუღ ჩარკვიანის ლექსიდან „გალობის ზარი“, რომელიც ნიკოლოზ ბარათაშვილისადმი მიძღვნილ ციკლშია შესული. ამ ლექსში ერთგან ვკითხულობთ: „მეცით ნიჭსა შარაგზა ფართო, თაყვანისცემა უნდა ღირსებას“. ცხადია, მკითხველი მაშინვე ხვდება, რომ ეს გრიგოლ ორბელიანის ქრესტომათიული სტრიქონებია უმნიშვნელოდ შეცვლილი (გრ. ორბელიანთან არის: „მეცით ნიჭსა გზა ფართო, თაყვანის-ცემა ღირსებას“). როცა იმასაც გავიხსენებთ, რომ გრ. ორბელიანი უნიჭიერესი, მაგრამ ყოველმხრივ უკიდურესად შეჭირვებული პოეტის ლამის ყოველისმემძლე ბიძა გახლდათ, მაშინ მისი ზემოთ მოყვანილი გამონათქვამის ციტირების ფუნქცია ნათელი გახდება — ნათელი გახდება, როგორ დასცილებია ერთმანეთს სიტყვა და საქმე. ჯ. ჩარკვიანთან ამ უალრესად სწორი და სერიოზული აზრის შემცველი სტრიქონების გამოჩენა ირონიულ ქვეტექსტს ქმნის...“ (დოიაშვილი 2001: 226).

### **შინაგანი თემა.**

„შინაგანი თემა“ (ტ. სილმანის ტერმინია) ქვეტექსტს უნდა მივაკუთვნოთ. იგი იმით განსხვავდება „ჩვეულებრივი“ ქვეტექსტისაგან, რომ მის „ნასაკითხად“ ექსტრალინგვისტური

სიტუაციის ცოდნა, ტექსტიდან „გასვლა“ საჭირო არ არის. „შინაგანი თემა“ იგივეა, რაც ლაიტმოტივი — სიტყვების ან ფრაზების პერიოდული გამეორება, რომლის მიზანი მოვლენებს (ეპიზოდებს) შორის იდუმალ კავშირზე მინიშნებაა (ლაიტმოტივი მხატვრულ ლიტერატურაში გამოიყენება აგრეთვე პერსონაჟის დამახასიათებელი ამა თუ იმ თვისების ხაზგასასმელად).

გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვენბანში“ ერთ-ერთი შინაგანი თემა ალბერტის მიმართ გამოყენებულ ეპითეტს უკავშირდება. ალბერტი, რომელზედაც დანიშნულია ლოტე, ნანარმოებში გვიან შემოდის. მას მამა გარდაცვლია და საოჯახო საქმეების მოსაგვარებლად გამგზავრებულია. ვიდრე ვერთერი ალბერტს პირადად გაიცნობდა, მანამდე ამ ჭაბუკის შესახებ მას ცნობები მიაწოდა ლოტეს ბიძაშვილმა გოგონამ, რომელმაც ლოტეს საქმრო ასე დაახასიათა: „ერთი ყოჩალი კაცი“.

ცოტა ხნის შემდეგ ამავე გამოთქმას იყენებს ალბერტის დასახასიათებლად ლოტეც ახლადგაცნობილ ვერთერთან ცეკვისას.

ვნახოთ რას წერს ამის გამო ტ. სილმანი:

„ამ მოკლე ფრაზაში („ერთი ყოჩალი კაცი“. — ლ. ბ.) ყველაფერს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ სათქმელი აშკარად კი არ არის მონოდებული, არამედ სტრიქონებს შორის უნდა წავიკითხოთ.

უპირველეს ყოვლისა მნიშვნელოვანია ის, რომ ლოტე თავის დანიშვნის ამბავზე არცთუ ისე დიდი ხალისით ლაპარაკობს, რაც შეიძლება სხვადასხვა მიზეზით იყოს გამოწვეული. შემდეგ, მნიშვნელოვანია, თუ რას ამბობს იგი. ისევ გაისმა სიტყვა „ყოჩალი“ — იგივე სიტყვა, რაც ალბერტის დასახასიათებლად გამოიყენა ლოტეს ბიძაშვილმა. ამ სიტყვით გულთბილად და დადებითად არის დასახასიათებელი პიროვნება, მაგრამ ეს ეპითეტი ნამდვილად არ მეტყველებს გულმხურვალე სიყვარულსა და შინაგან სულიერ ნათესაობაზე, თუმცა მონონებასა და სიმპათიას გვაგრძნობინებს: ეს სიტყვა გამოიყენა პირველმადე ნაცნობმა ალბერტის მიმართ და ამ სიტყვას იყენებს ლოტეც, მისი საცოლუე. ამ სიტყვითვე დაახასიათა ვერთერმა ლოტეს მამაც (17 მაისის წერილში). და თუმცა ჩვენ ჯერ რომანის სათანადო ადგილები არ ნაგვიკითხავს, მაგრამ უკვე შეგვექმნა მყარი შთაბეჭდილება: ალბერტი საშუალო ადამიანია, რომელიც სულიერად მამასთან უფრო მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს, ვიდრე მის ქალიშვილთან. ეს არის პირველი, მაგრამ არა უმთავრესი შთაბეჭდილება. შემდეგი შთაბეჭდილება ის არის, რომ ეს ადამიანი (ალბერტი) რომანის მთავარ გმირთან სრულ კონტრასტს ქმნის, რადგანაც ვერთერი ყველაფერი შეიძლება იყოს, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში „ერთი ყოჩალი კაცი“. და ამის გამო, უკვე თხრობის განვითარების ამ საფეხურზეც შეიძლება ვიგრძნოთ ნაპრალის არსებობა ალბერტსა და ლოტეს შორის — ნაპრალისა, რომელმაც იქნებ სრული განხეთქილება არ გამოიწვიოს, მაგრამ იმისთვის კი

საკმაოდ ღრმავა, რომ ხელი შეუწყოს ლოტეს ძლიერ გადახრას ვერთერისაკენ.

ყოველივე ეს არის სიუჟეტის შინაგანი ხლართი, გამომწვეული იმ უწყინარი შენიშვნით, რომ ალბერტი „ერთი ყოჩალი კაცია“ (სილმანი 1969: 41-42).

„შინაგან თემას“ კიდევ ის განასხვავებს „ჩვეულებრივი“ ქვეტექსტისაგან, რომ მას „წმინდა“ მხატვრული მიზნით მიმართავენ — მოვლენებს შორის იდუმალ კავშირზე მისანიშნებლად — და არა იმის გამო, რომ სათქმელის აშკარად გაცხადება სახიფათო ან არადელიკატურია.

#### დამონებანი:

**გრიშაშვილი 1963:** გრიშაშვილი ი. თხზულებათა კრებული ხუთ ტომად, ტ. III. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

**დოიაშვილი 2001:** დოიაშვილი თ., ბრეგაძე ლ. პოლემიკას რა უნდა. თბ.: გამომცემლობა „ლომისი“, 2001.

**დუმბაძე 1982:** დუმბაძე ნ. რჩეული ნაწერები სამ ტომად, ტ. I. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1982.

**ერისთავი 1887:** ერისთავი რ. ზმა. ჟურნ. „თეატრი“, 1887, № 6-7.

**კამჩატნოვი 1988:** Камчатнов А. М. Подтекст: термин и понятие. „Филологические науки“, №3, 1988. ვიყენებთ ინტერნეტვერსიას: <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=113>.

**რუსთაველი 1986:** რუსთაველი შ. ვეფხისტყაოსანი. მესამე სასკოლო გამოცემა. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი, კომენტარი და ბოლოსიტყვა დაურთო ნ. ნათაძემ. თბ.: გამომცემლობა „განათლება“, 1986.

**სილმანი 1969:** Silman T. I. Stilanalysen. Пособие по стилистическому анализу немецкой художественной литературы (на немецком языке). Ленинград: издательство «Просвещение», 1969.

**ქეგლ 1986:** ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. ერთტომეული. თბ.: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის მთავარი სამეცნიერო რედაქცია, 1986.

**ქსე 1979:** ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 4. თბ.: 1979.

**წერეთელი 1958:** წერეთელი ა. თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად. ტ. VIII. თბ.: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1958.

**О.А. БУРУКИНА**

*Россия, Москва.*

## **Коннотативные переводческие приемы как средство решения культурно обусловленных проблем**

Понимание специфики существования и развития любого народа невозможно без изучения его культуры во всей совокупности ее проявлений. Культура – многогранное универсальное явление, которое можно изучать с самых разных точек зрения. Так, традиционно культура рассматривалась как совокупность артефактов, понимаемых, по М. Коулу, как материально-идеальные фундаментальные единицы, в которых материальный план объективирует план идеального (Коул 1997).

Однако такое понимание культуры в свете последних достижений науки представляется нам слишком узким. Мы согласны с мнением современных авторов, понимающих культуру как коммуникативный универсум, сохраняющий свою самождественность, как совокупность коммуникативных форм, отношений и моделей различного ранга (Клюканов 1998).

Окружающую нас действительность можно рассматривать (и на протяжении всей своей истории исследователи так ее и рассматривали) как совокупность знаков и семиотических систем. По определению В.П. Зинченко, культура может рассматриваться как функциональный орган индивида и одновременно «идеальная форма», воплощенная в системе медиаторов, основными из которых являются слово, знак, миф и символ (Зинченко ... 1998).

По мнению В.А. Пищальниковой, в результате семиотического освоения окружающего природного и социального мира формируется коллективная память этноса (Пищальникова 2007:33).

Таким образом, культура может пониматься как совокупность семиотических систем во всем разнообразии их форм и отношений между ними. Но, поскольку культура объединяет в себе разные семиотические системы, большинство из которых не совпадает с языковыми системами, взаимодействие культуры и языка, как отмечает В.А. Пищальникова, зачастую осложняется невозможностью адекватно перекодировать содержание культуры в знаки языка. И, если «деятельностная и предметная формы культуры, как правило, могут быть интерпретированы носителями разных культур адекватно, то ментальные составляющие культуры принципиально не могут быть перекодированы однозначно» (Пищальникова, 2007:33).

Воспринимаемая человеком окружающая действительность, в том числе и составляющие национальных культур, проходит ментальную обработку и кодируется на концептуальном уровне. Поэтому можно

утверждать, что каждое явление культуры, выраженное вербально, имеет и ментальное – в том числе концептуальное – выражение. Причем в силу ограниченности языковых средств выражения языковые и ментальные системы, как правило, не совпадают, т.е. за каждым вербальным выражением явления культуры или окружающей действительности стоят многие элементы, которые человеческий язык не может или редко может выразить словами, группируемыми в соответствии с правилами их сочетаемости.

И все же существуют тексты, в которых вербальные средства максимально использованы для выражения трудно кодируемых словами явлений национальной культуры, в частности, национальных особенностей восприятия окружающего мира. Это тексты художественной литературы.

Художественная литература, с точки зрения отношений семиотических систем, – медиум, которому присущи неожиданные находки – результат творческих прозрений талантливых литераторов – нетривиально вербализованные образы, способные донести информацию, зафиксированную в сознании человека иными, невербальными, знаками.

С точки зрения социально-этнических отношений, художественная литература – окно, позволяющее заглянуть в инокультурную сокровищницу, ведь художественное произведение дает возможность читателям ознакомиться с культурными особенностями либо иного социального класса, иной социальной группы, либо, в случае произведений, написанных на иностранных языках, с культурными ценностями другого народа. При этом неизбежно возникают проблемы, обусловленные несовпадением национальных, субнациональных (в рамках разных социальных групп) и, как результат, языковых картин мира, т.е. культурно обусловленные проблемы, поскольку каждая достаточно полно сформированная социальная группа культивирует собственное мировидение, выделяя собственные культурные ценности.

С точки зрения теории коммуникации, художественная литература, по нашему мнению, выполняет следующие функции (как в случаях внутриэтнической, так и межэтнической коммуникации): 1) представление национального языка; 2) представление национального характера и национального менталитета; 3) представление национальных обычаев и традиций; 4) сообщение информации представителям других наций; 5) способствование сближению наций; 6) предоставление нациям возможностей понять друг друга; 7) создание и закрепление штампов, способствующих осознанию национальной идентичности и национальных стереотипов.

Проблемы, обусловленные нетождественностью культур и их концептуальной и вербальной фиксации в этническом сознании, особенно явно проступают при столкновении менталитетов разных этносов, разделенных к тому же и национальными языками, т.е. в случаях



усугубления нетождественности культур нетождественностью языковых картин мира. В этих случаях, для того чтобы с художественным произведением могли ознакомиться представители других этносов, не владеющие языком оригинала, издателям приходится прибегать к услугам переводчиков, в лучшем случае профессиональных переводчиков художественной литературы.

Вопросы профессионализма и профессиональной подготовки художественных переводчиков мы оставим за рамками данной статьи, поскольку они требуют отдельного обсуждения за пределами заявленной темы. Наша статья адресована лингвистам и переводчикам, занимающимся художественным переводом постоянно на профессиональной основе, а также переводчикам, стремящимся овладеть высоким искусством художественного перевода.

Художественный перевод – один из видов межкультурной коммуникации, сложная, многоплановая деятельность, имеющая творческий характер, подразумевающая необходимость преодоления целого ряда противоречий – так называемых «парадоксов перевода». При этом функцией художественного произведения является в первую очередь эстетическое воздействие, а целью – создание художественного образа. Это отличает художественный стиль от остальных видов речевой коммуникации, характеризующихся преобладанием информативного содержания.

Художественный текст пронизан интенциями автора, его отношением к описываемым событиям, персонажам и современной ему действительности. Это выражение его жизненной позиции, его философии, той главной идеи, которую он старается донести до читателя.

Литературное произведение, переведенное на другой язык, воспринимается его носителями как полноценный заменитель оригинального произведения, как полностью тождественная ему копия. Но, как известно, для достижения совершенного результата необходимо мастерство и совершенный инструментарий, который включает в себя переводческие приемы.

Для переводчика художественной литературы весьма актуально знание не только синтаксических, лексико-синтаксических и лексических переводческих приемов, но и стилистических, и коннотативных (Бурукина 2007а:75). Коннотативные переводческие приемы отличает то, что, в отличие от большинства переводческих приемов, в основе коннотативных приемов лежит коннотация.

Коннотация – уникальное, многосоставное, интегральное явление, существующее и функционирующее, по нашему мнению, в двух ипостасях: в индивидуальном человеческом сознании и в общественном сознании каждого этноса.

В лингвистике, на протяжении всей истории развития этой науки, осознавался многосторонний характер коннотации, но при этом

продолжительное время интенсивно разрабатывалось только одно ее проявление – дополнительные оттенки смысла, придаваемые словам с помощью префиксов и суффиксов: *зайчик, веточка, сапожищи, архиважный, антигерой*.

Существующие теории коннотации не показывают главного – структурообразующего компонента речевого высказывания. Десятилетние исследования коннотативной сферы человеческого познания дали нам большое количество результатов, не укладывающихся в общепринятую научную терминологическую систему, в традиционные рамки понимания.

Мы считаем целесообразным размежевать понятие коннотации, выделив понятие коннотативного поля (Бурукина 1998). Коннотация понимается нами как гносеологическая универсалия, т.е. концептуализованное эмоциональное отражение объектов действительности (предметов, явлений и пр.), иначе говоря, это эмоционально-ассоциативная составляющая познавательной деятельности человека, распространяющаяся на все способы отражения действительности, и методологические, и философские, и религиозные, и научные, и художественные, происходящее с помощью вербальных единиц и чувственных образов.

Основная позиция излагаемой концепции заключается в том, что каждое слово, присваиваемое человеком в процессе развития его личности, воспринимается им первоначально через призму коннотации как гносеологической универсалии. А затем начинается обработка этого слова в сознании данного человека, в процессе которой слово обрастает личностными составляющими, образующими коннотативное поле этого слова. Источником развития коннотативного поля является эмоция, сопровождающая первое предъявление и обуславливающая отношение данной конкретной личности как к референту (предмету или явлению, обозначаемому словом), так и к самому слову, его форме, письменной или устной (Бурукина 2007б: 592).

Мы понимаем коннотативное поле слова как совокупность элементов, обуславливающих индивидуальное понимание слова человеком. Коннотативное поле присуще каждому слову, ассимилированному человеком в его лексиконе. Таким образом, коннотативное поле слова – это совокупность эмоций, импликаций, ассоциаций, ассоциативных и коннотативных представлений, чувств, возникающих в сознании индивида при восприятии (зрительном, слуховом, тактильном - у слепых)) им слова и объединенных коннотативными связями на основе единого общего коннотативного ядра, имеющего определенный коннотативный заряд (Бурукина 2005).

Особенно хорошо развитыми – «развернутыми» – становятся коннотативные поля имен существительных в силу особенностей их функционирования: функции номинации явлений окружающей действительности, идентифицирующая, а также указательная и

заместительная функции широкозначных существительных; частотность их употребления и особенностей сочетаемости с другими частями речи.

Коннотативное поле задает не только стратегии понимания, но и стратегии перевода. Переводчик должен следовать коннотативному аспекту. Слабовыраженная эмоциональность задает нейтральную стратегию интерпретации и перевода.

При переводе научных текстов каждый термин значим и не может игнорироваться. Но при переводе текстов «ненаучных» стилей без коннотативных приемов трудно обойтись.

Коннотативные переводческие приемы применяются в силу необходимости для изменения или во избежание нежелательных ассоциаций (как отрицательных, так и положительных), обязательно возникающих у носителей языка перевода при использовании в тексте перевода словарного эквивалента оригинальной лексической единицы. Коннотативные переводческие приемы включают в себя коннотативную замену, коннотативное добавление, коннотативное опущение и гендерный слайд.

Рассмотрим коннотативные приемы подробнее.

**Коннотативная замена** – это переводческий прием, основанный на выборе переводчиком и использовании в тексте перевода ситуативного эквивалента, не являющегося словарным соответствием определенной лексической единицы оригинала, в силу прагматических причин, а именно несовпадения (вплоть до полярности) коннотативных полей лексической единицы оригинала и единицы перевода.

Даже аналогичные реалии, являющиеся частью национальных культур, имеют свои особенности, и слова разных языков, их обозначающие, имеют разные по объему и составляющим коннотативные поля.

Так, например, русское слово *блины* имеет традиционный английский эквивалент *pancakes*. Но *pancakes* достаточно сильно отличаются от отечественных блинов внешним видом, способом приготовления и вкусом. Так, *pancakes* – это толстые блины-вафли, содержащие большое количество соды, выпекаемые в специальной блиннице и подаваемые на завтрак с кленовым сиропом. В то же время русские *блины*, разделяющиеся на тонкие пресные *блинчики*, в которые заворачивают фарш, и более толстые, из пресного или кислого теста *блины*, подаваемые с маслом, сметаной, вареньем или икрой. Причем русские блины неразрывно связаны с уходящими в глубь веков традициями празднования масленицы и поминовения усопших. Т.е. коннотативные поля слов *блин* и *pancake* не совпадают в большинстве их компонентов. Поэтому с точки зрения коннотативных аспектов, использовать *блин* и *pancake* как эквиваленты при переводе некорректно. Уместнее при переводе русского слова *блины* использовать

транслитерацию *blini(s)* с пояснениями, а при переводе английского слова *pancakes* – описательный эквивалент *толстые блины-вафли*.

Аналогичен пример с русскими *пельменями*. Английский (заимствованный из итальянского) эквивалент *ravioli* имеет коннотативное поле, не тождественное коннотативному полю слова *пельмени*. Поэтому при переводе на английский язык слова *пельмени* более подходящим представляется транслитерация *pelmeni(s)*.

При переводе художественных произведений особенно важно учитывать коннотативные поля слов, а именно их компоненты, актуализуемые в контексте конкретного художественного произведения, применяя коннотативные переводческие приемы, в том числе прием коннотативной замены. Так, в англоязычных художественных произведениях в «страшных местах в лесу» часто растут *sycamores / сикаморы*, или *платаны*. Очевидно, что коннотативные поля русских словарных эквивалентов не тождественны коннотативному полю слова *sycamore*. При переводе на русский язык имеет смысл, используя прием коннотативной замены, употребить вместо слова *сикамор* и уж тем более *платан* коннотативный эквивалент *ель / ели*, можно и с эпитетами *мохнатые, угрюмые, таинственные ели*.

Устойчивые компоненты входят в коннотативные поля многих слов, в частности коннотативное представление о *трусости* входит в сознание британцев, американцев, канадцев и русских соответственно в коннотативные поля слов *chicken / заяц*, о родине в коннотативные поля слов *береза / maple*, о большом размере в коннотативные поля слов *whale / слон* (as big as a whale → большой, как слон), о любви, физическом и душевном единении в коннотативные поля слов *рябина* и *дуб / elm and ivy*; о весне и возрождении в коннотативные поля слов *подснежники / crocuses, daffodils*.

Продолжая ряд примеров слов, имеющих нетождественные коннотативные поля в российской и англо-американской культурах, отметим, что, в отличие от коннотативного поля слова *дыня* в сознании носителей русского языка, коннотативное поле английского слова *melon* в сознании британцев и американцев включает в себя коннотативные представления о круглой форме и о способности легко раскалываться («лопаться»). Именно поэтому слово *melon* стало основой идиомы *crack like a melon*, используемой для описания разбитой головы:

“Apparently he was in some fight with a more modern pedicab driver, who stabbed him in the eye with a chopstick, forcing him off the street and into a fruit stand where his cart wheeled over his *head, cracking it open like a melon*” (Kraneland).

Аналогичный пример находим в сценарии кинофильма “Embalm-ing” Бена Биарда: “Her newest case involves Yoshiki Shindo, a young high school student, who kills himself by jumping off a building, his head *cracked open like a melon*” (Beard 1999).

Еще один пример: “I hope and prey more then anything that The Sentry dies a horrible death during Dark Reign. I’d love to see Thor *crack his head open like a melon*” (Forums).

Аналогичен пример из стихотворения Айрин Хэйз (Hays, Irene. “Officer Down”):

“She held him as he died by the roadside,  
his head *cracked open like a melon*,  
the scent of fresh blood  
and honeysuckle intermingled” (Hays).

и два примера из Интернет-чатов: “...so when that bike hits that six year old at top speed, his *head can crack open like a melon* – makes sense” (yelp.);

“He slipped, missed the 12’ pool below him and *cracked his head like a melon* on the concrete. He died on the spot” (Kentucky Sports Radio).

Хотя идиома *crack (open) like a melon* представляет собой синтаксическое единство, авторы вносят в него дополнительные элементы, как Ф.М. Спиллэйн (Spillane, Frank Morrison) в романе “The Twisted Thing” (1966) – прилагательное *ripe / спелый*:

“His chair went over backward and his *head cracked* against the concrete floor of the room *like a ripe melon*” (Spillane 1966); или заменяют глагол *crack* на *burst*:

“I cringed in horror expecting to see the old man’s *head burst like a melon*, but it just twisted straight as the two plates slammed in, and stayed wedged firmly there between them” (Funk);

или *split*, как Уретрис (Urethris) в рассказе “The Family Pool”:

“There was a sickening pop and mom’s *head split open like a ripe melon*. Brain tissue spilled out onto the carpet and the dog continued on his feast.” (Urethris).

Как видно из данных примеров, в сознании носителей русского языка коннотативные представления о круглой форме и о способности легко раскалываться («лопаться») входят в коннотативное поле слова *арбуз*, например в романе Д. Соловьева «Склон»:

«Убьет», – радовался я... но тут его *голова треснула, как арбуз*, после автоматной очереди...» (Соловьев).

Аналогичный пример находим в повести В. Речкалова «Чечня»:

«- Застрелился. Ни с хрена дров. Сидел в кубрике абсолютно трезвый, спокойный. Достал пистолет и выстрелил себе в висок. *Голова треснула, как арбуз*» (Речкалов).

Некоторые авторы вводят в данную идиому иную основу, в том числе с определением, например, *тыква – перезревшая тыква*, как А. Чернобровкин в повести «Толмач»:

«Если бы в полную врезал, твоя пустая *голова треснула бы, как перезрелая тыква*, – возразил толмач» (Чернобровкин);

или *яйцо – куриное яйцо*, как А. Диченко в романе «Первообразная Хаоса»:

«Ноги одной из Лазурноглазых внезапно оторвались, потом и руки, потом разрезали ее тело, потом *голова треснула, как куриное яйцо*» (Диченко).

В романе Новикова-Прибой А.С. «Цусима» (Книга первая «Поход». Часть первая «Под Андреевским флагом», Гл.9) находим пример, в котором разбитая голова сравнивается с *орехом*:

«Или хотите, чтобы у каждого из вас *голова треснула, как орех под молотком*? Я сам машинист и один справлюсь на катере» (Новиков-Прибой).

Однако коннотативное представление о легко раскалывающейся скорлупе, входящее в коннотативное поле слова *орех*, одновременно содержит устойчивую ассоциацию с насильственным механическим воздействием молотком или другим тяжелым тупым предметом.

Таким образом, как видно из приведенных выше примеров для перевода английской идиомы *crack (open) like a melon* на русский язык невозможно использовать словарный эквивалент слова *melon – дыня* из-за нетождественности их коннотативных полей. При переводе гораздо уместнее воспользоваться приемом коннотативной замены и употребить русскую идиому на основе слова *арбуз – расколоться / треснуть, как арбуз*.

Следующим переводческим приемом, основанном на учете коннотативных аспектов при переводе, является коннотативное добавление.

**Коннотативное добавление** – это переводческое преобразование, основанное на введении в текст перевода дополнительно одного-двух слов, отсутствующих в тексте оригинала, для более четкого, точного и недвусмысленного выражения мысли автора оригинала в силу прагматических причин, а именно несовпадения коннотативных полей лексической единицы оригинала и ее словарного эквивалента.

*Ромашка / chamomile (chamomile)* – растение, широко распространенное в средней полосе России, в Великобритании и аналогичных климатических поясах США. Однако, в соответствии с культурой и традициями, как частью культуры, только в сознании носителей русского языка слово ромашка вызывает особые ассоциации и коннотативные представления: ассоциации с любовью, летом, русской девушкой, русским полем, коннотативное представление чистоте и невинности, о гадании на лепестках ромашки «Любит – не любит» и т.п. Для носителей же английского языка *chamomile* – это лекарственное растение, обладающее антисептическими свойствами, и, хотя в последнее

время американские предприниматели стали выращивать ромашки для букетов, в том числе свадебных, эти ромашки отличаются от русских внешним видом (цветом – сиреневые, формой лепестков и т.д.).

Поэтому, чтобы у носителя английского языка возникли в сознании адекватные ассоциации с букетом белых «диких» ромашек, аналогичные тем, что возникают в сознании носителя русского языка, на наш взгляд, при переводе на английский язык уместно использовать прием коннотативного добавления:

*с букетом ромашек – with a bunch of summer, lovely camomiles.*

Приемом, противоположным коннотативному добавлению, является коннотативное опущение.

**Коннотативное опущение** – это коннотативное переводческое преобразование, основанное на игнорировании при переводе слова или словосочетания, присутствующего в тексте оригинала, в силу прагматических причин, а именно несовпадения (вплоть до полярности) коннотативных полей лексической единицы оригинала и ее словарного эквивалента во избежание нежелательных ассоциаций (положительных или отрицательных), самопроизвольно возникающих в сознании носителей языка перевода при прочтении или акустическом восприятии этой единицы) с целью выправления коннотативного поля высказывания в переводе в соответствии с коннотативным полем оригинальной фразы.

Так, компоненты коннотативных полей словосочетания *сивец луговой* и его английского эквивалента *devil's bit* отличаются кардинальным образом, и при переводе на русский язык (например, в художественном тексте или рекламе), на наш взгляд, уместно использовать прием коннотативного опущения, не упомянув в ряду перечисляемых рекламируемых растений для вашего сада или при описании цветущего луга словосочетание *devil's bit*.

Полярные коннотативные поля имеют русский синоним названия растения *чернушка дамасская* и его английский эквивалент: «*девица в зелени*» и *devil-in-a-bush*, а также русское название *ястребинка золотистая* и английское название того же растения – *devil's paintbrush*.

Аналогичен пример с английским словом *lady-fern*, имеющим русский эквивалент *кочедыжник женский*. Представьте себе описание свадебного букета: *розы, ландыши, кочедыжник*. Мы полагаем, слово *кочедыжник* при переводе описания букета на русский язык уместно игнорировать, применив прием коннотативного опущения, либо, применив прием коннотативной замены на основе генерализации, заменить в описании *кочедыжник* на *папоротник*.

Английское словосочетание *Canadian buffalo-berry*, обозначающее распространенный в северной части США и Канаде кустарник с горькими ягодами, имеет устойчивый русский эквивалент *лох канадский* (*Elaeagnus canadensis*).

“Further, grizzly bear switch resource preferences as the spring, summer, and autumn seasons progress. Upon den emergence in spring, grizzly bear typically search for roots of horsetail, grasses, and sedges, switching to Canadian buffalo-berries and blueberries during summer when they enter a period of hyperphagia in preparation for the coming winter” (GPS World).

Если перевести выделенный фрагмент дословно, получится не совсем соответствующий стилю и фактологии оригинала сюжет: «...медведи гризли обычно отыскивают корни хвоща, полевых трав и осоки, а летом переключаются на чернику и канадский лох» (*звучит почти как канадских лохов – О.Б.*).

В данном случае уместнее использовать прием коннотативного опущения или коннотативной замены и перевести «на чернику и другие ягоды».

Продолжая тему устойчивых сравнительных конструкций, основанных на элементах коннотативных полей слов, рассмотрим сравнительные конструкции на основе английского слова *clever* / *сообразительный, хитрый*. (Напомним, что в курсе английского языка русскоязычных школах и даже вузах слово *clever* по неизвестной нам причине чаще всего переводится прилагательным *умный*.) В американских средствах массовой информации мы обнаружили следующие сравнения: *clever like a fox* / *хитер, находчив, как лиса*, *clever like a monkey* / *хитер, как обезьяна*, *clever like a swan* / *хитер, как лебедь*:

“Clever like a Fox: Is Murdoch planning a takeover of all local TV and newspapers?” (The Future of News);

“Burnside Writer’s Blog: Vladimir Putin is clever like a fox” (Burnside Writer’s Blog);

“Darren Price – Clever Like A Monkey” (Price);

“Clever Like a Swan: Super cute baby mice free to good home” (StumbleUpon – Burn’s Blogs).

Перевести на русский язык предложение “Vladimir Putin is clever like a fox” без применения приема гендерного слайда («Владимир Путин хитрый/хитер, как лиса») не представляется возможным, поскольку *лиса* в русском общественном сознании ассоциируется с хитростью, граничащей с коварством и непорядочностью. Применив культурно обусловленный прием гендерного слайда, получим перевод «Владимир Путин хитер, как лис», вариант, вызывающий в сознании носителей русского языка ассоциации с находчивостью, мудростью, восточной смекалкой.

**Гендерный слайд** – это переводческий прием, основанный на учете в тексте перевода гендерного фактора, обуславливающего коннотативное поле высказывания в оригинале и переводе. Это коннотативное переводческое преобразование, выражающееся, в частности в микроизменении словарного эквивалента по категории рода в силу языковых и культурных особенностей языка перевода, а также подборе



эквивалента в языке перевода с учетом социокультурных особенностей восприятия объекта им выражаемого.

Но данный коннотативный прием – гендерный слайд, – впрочем, как и другие коннотативные переводческие приемы, не всегда используется переводчиками художественной литературы, что вызывает не запланированные автором произведения «гендерные сдвиги». Особенно часто страдают в этом смысле герои-животные и растения. Так, при переводе «Сказок» О. Уайльда концепции мужской дружбы, провозглашенной автором в сказках для взрослых “The Happy Prince” / «Счастливым принц» и “The True Friend” / «Верный друг», и женской жертвенности, воспетой О. Уайльдом в сказке “The Nightingale and the Rose”, были нарушены переводчиками, превратившими смелого и отважного Swallow в Ласточку, мудрого Linnet в Коноплянку, самоотверженную Nightingale в Соловья.

Не меньше пострадал и персонаж сказки “The Remarkable Rocket” – старый одинокий ворчун с завышенным самомнением, превратившийся по воле переводчика в неумную старую деву.

Замыслы другого великого писателя – Р. Киплинга – также были нарушены переводчиками его великих произведений, не пожелавших с ними посчитаться. Так, сильный и ловкий черный ягуар Bagheera из Книги джунглей и Книги Джунглей-2 превратился в изящную пантеру Багиру, при этом мужская дружба Балу, Багиры и Маугли перестала существовать, а мужская дружба и героическое сопротивление (“great war” / великая война) трех мужчин: мангуста Рикки-Тикки-Тави, ткачика Дарзи и старого холостяка-мускусной крысы Чучундры, – распалась из-за того, что убежденного холостяка Чучундру переводчик превратил в боящуюся собственной тени плаксивую крысу Чучундру.

Таким образом, игнорирование социокультурной принадлежности литературных персонажей, равно как и гендерно обусловленных коннотативных представлений и других ядерных компонентов коннотативных полей слов-названий растений или животных в устойчивых или авторских сравнениях чревато серьезными ошибками в переводе.

Основываясь на изложенном выше, мы можем сделать следующие выводы:

1. Культура – интегральное многоаспектное явление, выражающееся в разнообразных коммуникативных формах, моделях и связях между ними.

2. Коннотация – явление человеческой психики, обусловленное ее постоянно протекающей когнитивной деятельностью, находящее языковое выражение в оценочных суффиксах и других языковых явлениях, и в психолингвистическом явлении коннотативного поля.

3. Коннотативное поле слова является культурно детерминированным явлением, включающим в себя в сознании носителя

языка определенный набор компонентов. Развитие тех или иных элементов коннотативного поля слова, изменение их места в иерархии составляющих коннотативного поля приводит к изменению семантического содержания слова.

4. Коннотативные поля слов, обозначающих одни и те же явления действительности, включают в себя компоненты, различные по качеству и количеству, по-разному закрепленные в единицах разных языков и актуализуемые в контекстах произведений художественной литературы.

5. Произведение художественной литературы – носитель уникальной субнациональной и личностной информации, позволяющий иноязычным читателям почерпнуть сведения о другом этносе, а точнее определенной субнациональной группе, являющейся его частью, об ином, культурно обусловленном восприятии мира.

6. Переводя художественное произведение, переводчик обязан переводить в первую очередь мысли и чувства, выраженные автором оригинала при помощи лексических единиц и синтаксических конструкций.

7. Художественный переводчик обязан основываться на том, что каждое слово художественного произведения использовано автором не случайно, а подобрано с тем, чтобы наилучшим образом выразить его интенции и передать чувства и эмоции автора, а вместе с тем и его отношение к описываемым событиям и персонажам.

8. Художественный переводчик должен помнить о том, что автор художественного произведения выбирает слова и варианты их сочетаний, основываясь на ядерных, осознаваемых многими представителями его нации и особенно субнациональной группы, к которой он принадлежит, компонентах коннотативных полей слов и словосочетаний, а также периферийных компонентах, осознаваемых лишь отдельными носителями языка, в частности самим автором произведения.

9. Игнорирование переводчиками актуализованных в контексте произведения компонентов коннотативных полей слов приводит к нарушению замысла автора произведения, лишая читателей перевода возможности узнать произведение таким, каким его задумал автор, а не донес до читателей перевода посредник-переводчик.

10. Для более точного перевода произведения художественной литературы на основе учета актуализуемых в контексте произведения компонентов коннотативных полей слов уместно использовать коннотативные переводческие приемы, а именно коннотативную замену, коннотативное добавление, коннотативное опущение и гендерный слайд.

### Литература

**Бурукина 1998:** Бурукина О.А. Проблема культурно детерминированной коннотации в переводе. Дисс. ... к. филол. н. М.: МГЛУ, 1998.

- Бурукина 2005:** Бурукина О.А. Коннотативное поле слова. М.: Писатель, 2005.
- Бурукина 2007а:** Бурукина О.А. Классификация переводческих приемов: новый взгляд на старые истины // Университетское переводоведение. Материалы VIII юбилейной международной научной конференции по переводоведению «Федоровские чтения» 19-21 октября 2006 г. СПб: Филологический ф-т СПбГУ, 2007.
- Бурукина 2007б:** Бурукина О.А. Коннотация и коннотативное поле. // Филология и культура: Материалы VI Междунар. науч. конф. 17-19 октября 2007 года / Отв. ред. Н.Н. Болдырев. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2007.
- Диченко:** Диченко А. Первообразная Хаоса. [online]: [http://dichenko.nm.ru/pervoobraznaja\\_haosa.htm](http://dichenko.nm.ru/pervoobraznaja_haosa.htm).
- Зинченко ... 1998:** Зинченко В.П., Гордеева Н.Д. Функциональная структура действия. М: МГУ, 1998.
- Клюканов 1998:** Клюканов И.Э. Динамика межкультурного общения: системно-семиотическое исследование. Тверь: ТвГУ, 1998.
- Коул 1997:** Коул М. Культурно-историческая психология: Наука будущего. М.: Когито-Центр, Изд-во «Институт психологии РАН», 1997.
- Новиков-Прибой:** А.С. Новиков-Прибой. Цусима. [online]: [all-best.ru/library/texts/ist/nov1/20.shtml](http://all-best.ru/library/texts/ist/nov1/20.shtml)
- Пищальникова 2007:** Пищальникова В.А. История и теория психолингвистики: Курс лекций. Ч.2. Этнопсихолингвистика. М.: МГЛУ, 2007.
- Речкалов:** В. Речкалов. Чечня. [online]: [www.memo.ru/hr/hotpoints/N-Caucas/ch99/200412/41210iz.htm](http://www.memo.ru/hr/hotpoints/N-Caucas/ch99/200412/41210iz.htm)
- Соловьев:** Д. Соловьев. Склон. [online]: [artofwar.ru/s/solowxew\\_d/text\\_0010.shtml](http://artofwar.ru/s/solowxew_d/text_0010.shtml).
- Чернобровкин:** А. Чернобровкин. Толмач. [online]: [www.archivsf.narod.ru/1958/a\\_chernobrovkin/story\\_12.htm](http://www.archivsf.narod.ru/1958/a_chernobrovkin/story_12.htm)
- Beard 1999:** Ben Beard. Embalming, 1999. [online]: [http://www.filmmonthly.com/asian/em\\_embalming.html](http://www.filmmonthly.com/asian/em_embalming.html)
- Burnside Writer's Blog:** Burnside Writer's Collective: Vladimir Putin is clever like a fox [online]: [burnsidewriterscollective.blogspot.com/2008/08/vladimir-putin-is-clever-like-fox.html](http://burnsidewriterscollective.blogspot.com/2008/08/vladimir-putin-is-clever-like-fox.html)
- Forums:** forums. Comicbookresources. [online]: <http://forums.comicbookresources.com/showthread.php?t=252019>
- Funk:** Simon Funk. After Life [online]: [http://sifter.org/~simon/AfterLife/chapter\\_13.html](http://sifter.org/~simon/AfterLife/chapter_13.html)
- GPS World** [online]: <http://www.gpsworld.com/gpsworld/article/articleDetail.jsp?id=146689&sk=&date=&pageID=3>
- Hays:** Hays, Irene. Officer Down. [online]: <http://www.bbbooks.com/87f06.html>
- Kentucky Sports Radio** [online]: <http://new.kentuckysportsradio.com/?p=5951>
- Kraneland:** Good Design Principles [online]: <http://www.kraneland.com/2008/04/google-design-principles.html>
- Price:** Darren Price [online]: [www.cleverlikeamonkey.com/darren.htm](http://www.cleverlikeamonkey.com/darren.htm)
- Spillane 1966:** Spillane, Frank Morrison. The Twisted Thing. [online]: [http://en.wikiquote.org/wiki/Mickey\\_Spillane](http://en.wikiquote.org/wiki/Mickey_Spillane);
- StumbleUpon:** Burn's Blogs [online]: [www.stumbleupon.com/url/burnsblogs...com/.../super-cute-baby-mice-free-to-good-home.html](http://www.stumbleupon.com/url/burnsblogs...com/.../super-cute-baby-mice-free-to-good-home.html)
- The Future of News** [online]: <http://thefutureofnews.com/2007/05/16/clever-like-a-fox-is-murdoch-planning-a-takeover-of-all-local-tv-and-newspaper-news>
- Urethris:** Urethris. The Family Pool. [online]: <http://www.skepticfiles.org/tanj/tanj012.htm>.
- yelp...:** [online]: <http://www.yelp.com/biz/goodyear-skate-park-goodyear>

## **ნიცშეს რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში**

1949წელს გრიგოლ რობაქიძე წერს სტატიას „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“, რომელსაც შემდეგი სიტყვებით იწყებს: „მსმენია თანამემამულეთაგან: თქვენი შემოქმედება უცხოეთიდან შემოტანილიაო. თითქო ლიტერატურა საქესპორტო საქონელი იყვეს! ასეთი მიდგომა კულტურის კვლევისას სასაცილოდ თავდება. ქართველთა მინდია გველის ხორცს იგემებს – ხდება მისანი. გერმანელთა ზიგფრიდ ვეშაპის სისხლში ბანაობს – მისნად იქცევა. [...] რომელ ჭკუათმყოფელს მოუვა თავში კითხვა, ქართველებმა „შემოიტანეს“ მითიური ხეტიალი გერმანიითგან, თუ გერმანელებმა „გაიტანეს“ იგი საქართველოდან?“ (რობაქიძე 1996ა: 77).

აღნიშნულ ნაშრომში სხვა პარალელებსაც წარმოგვიდგენს გ. რობაქიძე სანიმუშოდ და მიუთითებს, რომ „ადამიანთა „არსი“ ერთია ყველგან და ყოველთვის, ხოლო სახე მათი ნაირნაირი“ (რობაქიძე 1996ბ: 78). ამავდროულად იგი საკუთარი მხატვრული მეთოდის შესახებ წერს და ცდილობს თავად წარმოაჩინოს თვითმყოფადობა თავისი ნაწარმოებებისა: „ლონდა“, „გველის პერანგი“, „ლამარა“, „კავკასიური ნოველები“, „მეგი“, „ჩაკლული სული“, „ქალღმერთის ძახილი“, „მცველნი გრაალისა“. მას მხედველობაში აქვს როგორც ამ ნაწარმოებთა გარეგნული მხატვრული ფორმა, ასევე კომპოზიციურ-სტილური თავისებურებები.

როცა ნიცშეს რეცეფციაზე ვლაპარაკობ გ. რობაქიძის შემოქმედებაში, უსათუოდ გამოვრიცხავ მიმბაძველობას. ნიცშე ისევეა შემოქმედებითი იმპულსების მიმცემია მისთვის, როგორც გოეთე ნიცშესათვის, რადგან იგი ამ უკანასკნელისათვის „ზეკაცი“ და „ზეგერმანელია“. ამ მოსაზრების გასამყარებლად, ერთის მხრივ, თვით გ. რობაქიძის ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებები გვხმარება, ხოლო მეორეს მხრივ, მისი შემოქმედების საფუძვლიანი შესწავლა-გამოკვლევა ნათელს ჰყოფს ნიცშეს მოძღვრებისა და მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მნიშვნელობას ქართველი მწერლისათვის.

ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში „ჩემი ცხოვრება“ გ. რობაქიძე იხსენებს ლაიფციგში სწავლის წლებს (1902-1906). გერმანული კულტურა და ლიტერატურა მისთვის ამ პერიოდში კიდევ უფრო ახლობელი ხდება. იგი მას ეხმარება ჭეშმარიტების ძიებასა და საგანთა არსის ახსნაში, ისტორიზმის პრინციპის გაცნობიერებასა და მარადიული დაბრუნების იდეის გაგებაში. „ვსწავლობდი ფილოსოფიასა და ლიტერატურას. გოეთე ჩემთვის გამოცხადება იყო. გერმანიამდეც ვიცნობდი, მის „ერლკიონიგ“-ს, რომელზედაც საქართველოში მუდამ

ვოცნებობდი. მესახებოდა უმშვენიერეს ბელადად – ჩემი საკუთარი გამოცდილებიდან“ (რობაქიძე 1994გ: 226). სვირელი ბიჭუნა მამასთან ერთად ცხენით ჯირითისას გოეთეს „ტყის მეფეზე“ ფიქრობდა და ამ უმშვენიერესი ლექსის შემქმნელს, მისდა უნებურად, „ზეკაცად“ წარმოიდგენდა.

ფრიდრიხ ნიცშეს ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი გ. რობაქიძის ინტერესიც ლაიფციგის უნივერსიტეტში სწავლისას ღრმავდება. „ზარატუსტრაში“ განსხეულებულ ზეკაცის იდეას იგი განსაკუთრებით დამაჯერებლად არ მიიჩნევს, ხოლო დიონისურის შესახებ აღფრთოვანებული პათეთიკით აღნიშნავს: „დიონისურმა ფენომენმა („ტრაგედიის დაბადება“) დამატყვევა – და კიდევ უფრო მეტად – მარადიული დაბრუნების იდეამ...“ (რობაქიძე 1994დ: 226).

შემოქმედებითი მოღვაწეობის სხვადასხვა პერიოდში ნიცშეს რეცეფციის საკითხი გ. რობაქიძის მხატვრულ პრაქტიკაში ღრმავდება და არსებით მნიშვნელობას იძენს. იგი მისთვის მრავალგზის ციტირებული ავტორიტეტია. ნიცშესეული ცნებები დიონისურისა და აპოლონურის შესახებ, „მარადიული დაბრუნება“, „ხსნის პრობლემა“ და „ზეკაცის იდეა“, ესთეთიკური, კოსმოლოგიური და პოლიტიკური მნიშვნელობით, გ. რობაქიძის ქართული, აზიური და წინააზიური მითოლოგიური პერსონაჟებით დასურათხატებული შემოქმედების ღრმად ფილოსოფიური სულიკვეთების განმსაზღვრელია. ამ მოსაზრების ნათელსაყოფად საკმარისია გავიხსენოთ გრიგოლ რობაქიძეს ნაშრომი „ჩემი ცხოვრება“. მარადიული დაბრუნების იდეის არსის ძიებისას, როგორც თავად აღნიშნავს, მას ვერც დოსტოვესკი დაეხმარა, „რომელთანაც ეს იდეა ნაკლებ როლს არ თამაშობს, მაგრამ არც მასთან იყო ნათელი. ისევ და ისევ ვუბრუნდები გოეთეს, მის სიტყვებში მეგულებოდა ამ იდეის ახსნა. ბოლოს და ბოლოს, აღმოსავლეთი მოვიდა შველად“ (რობაქიძე 1994ე: 227).

1916წელს გ. რობაქიძე სპარსეთში გაემგზავრა როგორც სამხედრო მოხელე. თავად მწერალი მიიჩნევს, რომ ეს მისი ცხოვრების შემობრუნების წერტილი იყო. მესოპოტამიაში მან თითქოს საუკუნეთა სვლაში დაკარგული სამშობლო იპოვა. ზოროასტრის ქვეყანაში მას ნიცშეს „ზარატუსტრა“ ჰქონდა თან, ხოლო ფირდოუსის, ჰაფეზისა და ომარ ხაიამის ქვეყანაში – გოეთეს „დივანი“. მესამე წიგნი, რომელმაც მისი ბედი, როგორც მწერლისა, საბოლოოდ გადაწყვიტა, იყო ბაბილონური ეპოსის, „გილგამეშის“ ნაწყვეტები. ნიცშეს, გოეთეს, გილგამეშისა და ირანულმა პოეტურმა სამყარომ მისცა გ. რობაქიძეს მძლავრი იმპულსები დაენერა მისტერია „ლონდა“. მისი აზრით, თავისუფალი რითმით დაწერილი ეს დრამა საზოგადოებისათვის უფრო მისაღები და საინტერესო იქნებოდა, ვიდრე პროზაული ან ძველი ანტიკური ტრაგედიის სტრუქტურული პრინციპებით შექმნილი ნაწარმოები. მისი ორიგინალური „ორკესტრული ფორმის“ გამო რომენ როლანი წერდა: „Ich finde, dass sich diese Kunst mehr der unserer großen Musiker als der unserer Dichter nähert“ (ციტ.: კარმანი 1963ა: 650). ასეთივე მხატ-

ვრული მანერით დაწერა მან მისტერია „ლამარა“, რომელშიც, ისევე როგორც „გველის პერანგში“, მარადიული დაბრუნების იდეას არსებითი მნიშვნელობა აქვს.

როგორც ცნობილია, მარადიული დაბრუნების მოძღვრება ამტიკიცებს იმ აზრს, რომ ქვეყნად არაფერი იცვლება და ყველაფერი განუწყვეტელივით მეორდება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ყოველ მომენტში რაღაც ახალი აღმოცენდება. ამდენად ყოველი მომენტი ახალია. („Die Lehre der ewigen Wiederkunft behauptet, dass alles schon einmal gewesen ist, aber in jedem Moment trotzdem Neues entsteht, dass jeder Moment neu und unverbraucht ist“ (სკირლი 2000ა: 222). მათი ხელახალი აღმოცენება კი ეპოქის შესაბამისად ხდება, ისინი ახლებურად წარმოგვიდგება და ინტერპრეტირდება. ნიცშეს მოძღვრება ამ აღიარებულ შეხედულებას ემყარება და მას სურს უჩვენოს სინთეზი ანტიკურ ჰერაკლიტულ-პითაგორასეულ მოძღვრებასა და თანადროულობას შორის, ცდილობს ანტიკურობისა და თანადროულობის დაკავშირებას. ნიცშეს აზრით, მარადიული დაბრუნება წინააღმდეგობრივადაა განწყობილი სოციალიზმის, ლიბერალიზმის, თანასწორობის, დემოკრატიისა და ყოველივე იმისადმი, რასაც იგი „თანამედროვე იდეებს“ უწოდებს. მარადიული დაბრუნება ერთსა და იმავესადმი და „ზეკაცის ნება“ უმთავრესი წინაპირობებია „ხსნის“ მეტაფიზიკური არსის სწორად გააზრებისათვის. ნიცშესეული „ხსნის პროცესის“ ცენტრში დგას ზარატუსტრა, რომლის მიზანი თვითხსნა და სხვათა ხსნაა. მიზნის მიღწევის გზაზე კი, ერთმანეთს კვეთს იმანენტური და ტრანსცენდენტური სწრაფვა. ნიცშესეული ეს გზა ხანგრძლივია, სათავეს „ტრაგედიის დაბადებიდან იღებს და ზატარუსტრაში“ აღესრულება. როგორც მიგუეულ სკირლი არნიშნავს, „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ არის კატასტროფული და კათარზისული მარადიული დაბრუნების დრამა, რომელშიც გადამწყვეტია პათოსი და არა დრამა (სკირლი 2000ბ: 225). მასში ხორცშესხმულია მარადიული დაბრუნების სამივე ასპექტი – ეთიკური, კოსმოლოგიური და პოლიტიკური. მარადიული დაბრუნების ფსიქოლოგიური სახე იქცევა ეთიკურ ნორმად, რადგან იდეა შესაძლოა მოძღვრებად იქცეს. ამ აზრით ჩნდება სხვა პერსპექტივაც – მარადიული დაბრუნება კოსმოლოგიურ მნიშვნელობას იძენს. ნიცშეს აზრით, „Die Welt der Kräfte erleidet keine Verminderung: denn sonst wäre sie in der unendlichen Zeit schwach geworden und zu Grunde gegangen: Die Welt der Kräfte erleidet keinen Stillstand: denn sonst wäre er erreicht worden, und die Uhr des Daseins stünde still. Die Welt der Kräfte kommt also nie in ein Gleichgewicht, sie hat nie einen Augenblick der Ruhe, ihre Kraft und ihre Bewegung sind gleich groß für jede Zeit. Welchen Zustand diese Welt auch nur erreichen kann, sie muß ihn erreicht haben und nicht einmal, sondern unzählige Male“ (ნიცშე 1980ა: 498). („სამყაროს ძალები ვერ იტანს დაყოვნებას, რადგან იგი უსასრულო დროში დასუსტდება და განადგურდება. სამყაროს ძალები ვერ ითმენენ უძრაობას. ცხოვრების საათი ერთი წამითაც ვერ შეჩერდება. სამყაროს მამოძ-

რავებალი ძალები არასოდეს განონასწორდებიან, არც ერთი წამით არ მოისვენებენ, მათი ძალა და მოძრაობა თანაბრად დიდია ყოველ დროში. რომელი მდგომარეობისათვისაც არ მიუღწევია სამყაროს, სწორდ მას უნდა მიაღწიოს მან და არა ერთხელ.“ [დედანის ქართული თარგმანი ჩემია. ნ. გ.]. ასევე ადამიანის ცხოვრებაც, რომელიც თითქოს ქვიშის საათის მსგავსად მოძრაობს. მას სწორედ იმისთვის გადმოაბრუნებენ, რომ ისევ აივსოს. ამავედროულად ადამიანი ჩართულია სამყაროს წრებრუნვაში, რადგან მისი განუყოფელი ნაწილია. ეს წრე კი, რომლის მარცვალის ადამიანია, გამუდმებით ბრწყინავს. („Dieser Ring, in dem Du ein Korn bist, glänzt immer wieder“ (ნიცშე 1980ბ: 498).

მესამე და ძალზე მნიშვნელოვანი ასპექტი მარადიული დაბრუნებისა არის მისი პოლიტიკური მნიშვნელობა, მარადიული დაბრუნების პოლიტიკა („Wiederkunftspolitik“). ნაშრომში „ძალაუფლების ნება“ („Wille zur Macht“) ნიცშე მიუთითებს, რომ მარადიული დაბრუნების მოძღვრება ელიტისათვის არის განკუთვნილი, იგი გამოსადეგია დიდი პოლიტიკისათვის, ახალი მდგომარეობისათვის მდგომარეობათა შემოთ (ნიცშე 1980გ: 195), მოკრძალებულ შეხედულებებსა და იდეებზე გამრჯვებული რასისა (ნიცშე 1980დ: 250) და „ახალი განმანათლებლობისათვის“, რომალმაც გაბატონებულ ძალებს ახალი გზა უნდა უჩვენოს (ნიცშე 1980ე: 295).

როგორც უკვე აღვნიშნე, გროგოლ რობაქიძისათვის მიუღებელია ნიცშესეული ზეკაცისა და მარადიული დაბრუნების იდეები. იგი საკითხს შემდეგნაირად სვამს: „თუ კი მე ჩემს თავს მარადიულად ვუბრუნდები, როგორ შეიძლება ზეკაცი გავხდე?“ (რობაქიძე 1994გ: 227). ამ შეკითხვას უსვამს გრიგოლ რობაქიძე საკუთარ თავს და დიდხანს ეძებს პასუხს. და იგი იპოვა სპარსეთში. „ჰამადანში, მიდიელთა ეკბატანაში მთვარიან ღამეს ერთ ქვის ლომზე მეძინა, უეცრად აზრი დამეუფლა, ყველაფერი, რაც ხდება, გვეჩვენება, თითქოს ერთხელ უკვე მოხდა. ისევ მარადიული დაბრუნების იდეა, რომელიც სულ ყოველთვის მანამებდა, ახლა სხვანაირად იყო ნააზრევი: არა ერთეულის დაბრუნება თავისკენ, არამედ ერთეულში მარადიულის დაბრუნება თავის თავისკენ. შემდგომში ამ შეცნობამ ხორცშესხმა ჰპოვა ჩემ რომან „გველის პერანგში“. ამ რომანში ვცდილობდი აღმოსავლეთის მსოფლმეგრძნება და სამყაროს ჭვრეტა პლასტიკურად განმეხოციელებინა“ (რობაქიძე 1994ზ: 228).

1933 წელს გერმანიაში, „ლიტერატურულ სამყაროში“ („Die literarische Welt“), დაიბეჭდა გროგოლ რობაქიძის „ჩემი ცხოვრება“ („Mein Lebenslauf“), რომელშიც მწერალი კვლავ ხაზგასმით აღნიშნავს, თუ რატომ იყო მისთვის მარადიული დაბრუნების იდეა ასე მნიშვნელოვანი: „Nicht die ewige Wiederkehr des Einzelnen zu sich selbst, wie bei Nietzsche, son der ndie Wiederkehr des ewigen zu sich selbst im Einzelnen—so

scheint mir es“ (რობაქიძე 1933თ: 5). ქართველი მწერალი მკითხველს მიუთითებს, რომ ამ შემთხვევაში საქმე არ ეხება „ყოველგვარ ფასეულობათა გადაფასებას,“ და რომ „მარადიული დაბრუნების იდეამ“ განსაკუთრებული ფერადოვნება შეიძინა მის „გველის პერანგში“. „Ich versuchte hier, dem Weltgefühl und der Weltanschauung des Ostens plastischen Ausdruck zu geben. Meine deutschen Leser kennen dieses Werk“ (რობაქიძე 1933თ: 5). იგი სხვაგვარადაა აგებული. მას არა აქვს ისეთი სტრუქტურა, როგორსაც მიჩვეულია ევროპელი მკითხველი. რომანში უმთავრესია პერსონაჟთა შინაგანი დინამიკა, როგორც სულიერი ლანდშაფტის წარმოჩენის საშუალება. „მე ძალზე მაშინებდა ეს ფორმა, მაგრამ არ შემეძლო სხვა ამერჩია, რადგან მასალა თავად მკარნახობდა მას. მე ბედნიერი ვარ, რომ „გველის პერანგი“ გერმანიის ლიტერატურულმა წრეებმა მაღალ დონეზე შეაფასა“ (რობაქიძე 1933თ: 5). [დედანის ქართული თარგმანი ჩემია. ნ. გ.].

გ. რობაქიძე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ იგი ორიგინალური ფორმის ძიებისას „გველის პერანგისათვის“ ითვალისწინებს გოეთესა და ნიცშეს შემოქმედებით მემკვიდრეობას, იმ ესთეტიკურ პრინციპებს ნაწარმოების გარეგანი და შინაგანი ფორმის შესახებ, რომელთაც გერმანელი ავტორები თავიანთ თეორიულ შრომებში აყალიბებენ და მხატვრულ პრაქტიკაში განასხეულებენ. ნიცშეს მსგავსად არღვევს რობაქიძე სინტაქსის წესებს, ტვირთავს პროზას პოეზიით, ხოლო ფორმა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ესმის როგორც ინდივიდის სტილი, და ასევე სტილი როგორც ხელოვნების კონკრეტული სკოლისა ან ეპოქისა. ორივე შემოქმედთან მითოსი და მხატვრული სახე ძალზე ახლოა ერთმანეთთან და „გმირის“ ცნებაც მსგავსად მოიაზრება. ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ გ. რობაქიძე ნიცშეს მიერ თანადროულობის შესაბამისად ინტერპრეტირებულ ანტიკურ ცნებებსა და მხატვრულ სახეებს ქართულ ნიადაგზე ნერგავს, ქართულ ისტორიას, თანადროულობასა და კულტურას შეუსაბამებს. თუ ნიცშეს „ტრაგიდიის დაბადების“ არსი იმაში მდგომარეობს, რომ მე-19 საუკუნის მიწურულს ადამიანი დიონისურისაგან დაცლილ, ცალმხრივად განვითარებულ კულტურაში ცხოვრობს, გ. რობაქიძე აზრით, ქართველი ერის სულში მჟღანდება „ის დიდი ჰუმანიტარული, ფსიქიკური წყობის ერთობა“, რომელიც ქართველმა ერმა, თავისი საუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე არა ერთხელ გამოამჟღავნა“ (რობაქიძე 1996კ: 39). და რომლსაც თანადროულობაშიც ინარჩუნებს. ნიცშე დიონისური მსოფლშეგნების ნიშნებს ბახის, ბეთჰოვენის, ვაგნერისა და გოეთეს შემოქმედებაში ხედავს, ხოლო გ. რობაქიძე „მინიერ-დიონისურს“ ქართულ ფოლკლორსა და ცეკვაში, აკაკისთან და ვაჟასთან პოულობს. ფრიდრიხ ნიცშეს სიყვარული გ. რობაქიძეს სიცოცხლის ბოლომდე არ განელებია. მე-20 საუკუნის 40-იან წლებში მან შექმნა „Friedrich Nietzsche esoterisch“ და „Hymne an Orpheus“. ქ-ნი ზომბარტისადმი გაგზავნილ წერილში გ. რობაქიძე წერს: „წინ მიდევს ჩემი ახალი წიგნი „ფრიდრიხ ნიცშე ეზოთერული“. მას შემდეგ რაც წიგნის პირველი მე-



სამედი ნაიკითხა, ბრუნო გოეცი მწერდა: „Alles Andere, was bisher über Nietzsche geschrieben worden ist, verblasst daneben zur blossen „Nietzsche-Literatur“ (ხოტივარი-იუნგერი 2003ა: 140). მალევე ქართველმა მწერალმა ბ. გოეცს 1949 წლის თებერვალში შექმნილი „ჰიმნები ორფეოსისადმი“ გაუგზავნა, რაზეც მისი აღფრთოვანებული საპასუხო წერილი მიიღო: „Die Hymne an Orpheus ist das Schönste, was Du bisher geschrieben hast und gehört zu den unvergänglichen Schöpfungen der Weltichtung, [...] Herrlich und verzaubernd sind auch die immer wiederkehrenden ungeheuerlichen archaischen Urworte“ (ხოტივარი-იუნგერი 2003ბ: 140). („ჰიმნები ორფეოსისადმი“ უმშვენიერესია იმ ნაწარმოებთა შორის, რაც აქამდე შეგიქმნია და განეკუთვნება მსოფლიო ლიტერატურის უკვდავ ქმნილებებს, [] დიდებული და მომაჯადოებელია ასევე არქაულ სიტყვათა უზარმაზარი სამყარო“. [დედანიის ქართული თარგმანი ჩემია. ნ. გ.]. გრიგოლ რობაქიძე ქართულ ლიტერატურაში (ისევე როგორც ნიცშე გერმანულ ლიტერატურაში) თავისი ესთეტიკური პრინციპებითა და მხატვრული პრაქტიკით ახალი სტილის შემოქმედად გვევლინება, რომლის ენას განსაკუთებული შესაძლებლობები აქვს.

ნიცშესეული „მაღალი სტილი“ დიონისური სიმთვრალისაგან წარმოსდგება, მაგრამ შემდეგ იხვეწება და აპოლონურ სიმშვიდეში დასრულდება. მისი აზრით, მხატვრულ ნაწარმოებს უნდა ჰქონდეს იმდენად ამაღლებული სტილი და ფორმა, რომ იგი ერთნაირად კარგად უნდა აღიქმებოდეს როგორც თვალით, ასევე ხმამაღლა კითხვისას. ამისათვის იგი ლირიკაში მისაღებ ფორმად დითირამბს, ხოლო პროზაში სენტენციასა და აფორიზმს მიიჩნევს. ვფიქრობ ნიცშეს ეს შეხედულებები სამაგალითო იყო გ. რობაქიძისათვის, რის ნათელ დადასტურებას მისი „ჰიმნები ორფეოსისადმი“ წარმოადგენს. თუ შევადარებთ ამ ნაწარმოებს ნიცშეს „ზარატუსტრას სიმღერებს“ იგივე „დიონისოს დითირამბებს“, ნათელი გახდება, თუ როგორია სამყაროსადმი ქართველი და გერმანელი მწერლის დამოკიდებულება; დავრწმუნდებით იმაში, რომ ადამიანთა „არსი“ მართლაც „ერთია ყველგან და ყოველთვის, ხოლო სახე მათი ნაირნაირი.“ ასევე დავინახავთ იმ ინდივიდუალურ თავისებურებებს, რასაც ეროვნული ხასიათი და ის კულტურული არეალი განსაზღვრავს, რომელშიც ნიცშე და გ. რობაქიძე ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ.

„ზარატუსტრას“ „მაღალი სტილის“ თავისებურებას განსაზღვრავს თხრობით პერსპექტივათა ცვალებადობა ნაწარმოებში და დროის, როგორც ყოფიერების არსებითი ნიშნის, პრობლემა. დროის მედიუმს „ზარატუსტრას სიმღერებში“ სიტყვა წარმოადგენს. ადამიანები შთანთქმულნი არიან დროში – ის განსაზღვრავს კაცობრიობის ეგზისტენციას. ჩვენ ვცხოვრობთ დროში, როგორც სიზმარში, – მიიჩნევს ნიცშე, – ვერ ვამჩნევთ მას, ისევე როგორც ვერ ვამჩნევთ ჰაერს, რომელსაც ჩვენ ვსუნთქავთ, დრო მოძრაობს და იკარგება წარსულში, მიაქვს ყოველივე ცოცხალი და გამუდმებით ღრმავდება ადა-

მიანთა სასონარკვეთილება. დრო მხოლოდ მაშინ იხსნება ადამიანებისათვის, როცა ისინი იღვიძებენ. ლამის სიჩუმეში ისინი მხოლოდ დროის უხმო სრბოლას, მის სუნთქვას გრძნობენ. ყოველივე გარდასული არის ტანჯვის, სამყაროს მარადიული ვნების სიმბოლო, რომელშიც ყოველივე შთაინთქმება და სიკვდილის მსხვერპლად იქცევა. ტანჯვას, სიხარულსა და სამყაროს დრო ამთლიანებს. ამ დროს ადამიანი არის მოკვდავი, იგი უკვდავია მხოლოდ დროში. მხოლოდ ადამიანს, როგორც დროის მედიუმს, შეუძლია მარადიული დაბრუნება ერთსა და იმავესადმი. მხოლოდ კაცობრიობის საშუალებით იხსნება ყოველი სულიერის საიდუმლო. ამ სულისკვეთებით არის გამსჭვალული „ზარატუსტრას სიმღერები“ და საერთოდ ნიცშეს პოეზია და პროზა, რომელთა კეთილზმოვანება ქმნის სიტყვათა მაგიურ სამყაროს. ყოველი ლექსი იბადება მუსიკის სულიდან და მარადიულის ადექვატური ფორმა აქვს.

„დიონისოს დითირამბებისათვის“ დამახასიათებელია რითმზე უარის თქმა, სიმბოლოთა განუწყვეტელი ვარირება (ცეცხლი, მინა, ცა, ზღვა, ქარი), ეპითეტები, ფერადი სიმბოლიკისა და ნატურფილოსოფიური ლექსისათვის დამახასიათებელი თემების მოჭარბებული გამოყენება (მარადიულობა, აუცილებლობა, უსასრულობა, სასონარკვეთა და ა. შ.). ნიცშე თითქოს თამაშობს რითმებით, ახდენს სხვადასხვა სტილის იმიტირებას, რითაც „მოთამაშე პოეტის“ შთაბეჭდილებას ტოვებს. დითირამბების „ზარატუსტრაში“ ჩართვით ნიცშე გვიჩვენებს ზარატუსტრას მხატვრულ სახის სპეციფიკურ ნიშნებს, იძლევა გასაღებს სხვადასხვა პოეტოლოგიური კატეგორიის ახსნისათვის. მაგალითად, „ზარატუსტრას“ ერთ-ერთი ბოლო დითირამბი – „სიმთვრალის სიმღერა“ – არის თანადროული ეპოქის განცდის უმაღლესი წერტილი, „დროის ექსტაზი“, თუკი „ექსტაზს“ გავიგებთ, როგორც გამოსვლას საკუთარი თავიდან.

„Oh Mensch! Gieb Acht!  
 Was spricht die tiefe Mit ternacht?  
 „Ich schlief, ich schlief –,  
 „Aus tiefe m Traum bin ich erwacht: –  
 „Die Welt ist tief,  
 „Und tief als der Tag gedacht.  
 „Tiefer als ihr weh –,  
 „Lust – tiefer als Herzelied:  
 „Weh spricht: Vergeh!  
 „Doch alle Lust will Ewigkeit –,  
 „– will tiefe, tiefe Ewigkeit!“

(ნიცშე 1980გ: 404)

(„ჰე ადმიანო! ყური უგდე!  
 რას ამბობს ღრმა შუა ღამე?  
 „მე მეძინა –,

„ღრმა სიზმრისგან გამომეღვიძა: –  
 „ქვეყანა ღრმაა;  
 „ღრმაა თქვენი მწუხარება –  
 „სიხარული – უფრო ღრმაა, ვიდრე გულის მწუხარება:  
 „მწუხარება იტყვის წარვედ: წარვედ!  
 „ხოლო ყოველ სიხარულს მარადისობა ჰსურს –  
 „– ჰსურს ღრმა, ღრმა მარადისობა!“  
 (ნიცშე 1993ზ: 241)

ღრო ამ შემთხვევაში გაგებულება როგორც ზოგადი კატეგორია – კონკრეტული ღრო გამქრალია, რჩება მხოლოდ ყოფის ელემენტარული სიმბოლოები. ტრაგიზმის ამგვარი განცდა ზარატუსტრას აპოფათიკურ დისკურსში ფორმულირდება.

ზარატუსტრა წარმოგვიდგება როგორც „ტრაგიკული ფილოსოფოსი“, რომლის მეშვეობით აყალიბებს ნიცშე „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ ძირითად ესთეთიკურ პოსტულატებს, რისთვისაც იგი იყენებს დითირამბს, აფორიზმს ანუ სენტენციას, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ნიცშე თეორიულ შრომებში სენტენციას ხშირად აფორიზმის სახელით მოიხსენიებს. მისი რეფლექსიები აფორიზმებისა თუ სენტენციების შესახებ კვლავ ფორმის პრობლემას უკავშირდება. 1882წლის ჩანაწერში იგი აღნიშნავს: „Der Glaube in der Form, der Unglaube im Inhalt – das macht den Reiz der Sentenz aus – also eine moralische Paradoxe“ (ნიცშე 1980თ: 68) ნიცშე მიიჩნევს, რომ ცალკე აღებულ სენტენციას არა აქვს იმდენი ეფექტი, რამდენიც მხატვრულ ნაწარმოებში მის გამოყენებას. იგი კრავს, ამთლიანებს ტექსტს, აჯამებს მნიშვნელოვან მოსაზრებებს. „Eine Sentenz ist im Nachteil, wenn sie für sich steht; im Buche dagegen hat sie in der Umgebung ein Sprungbrett, von welchem man sich zu ihr erhebt. Man muß verstehen, unbedeutendere Gedanken um bedeutende herumzustellen, sie damit einzufassen, also den Edelstein mit einem Stoff von geringem Werthe. Folgen Sentenzen hinter einander, so nimmt man unwillkürlich die eine als Folie der anderen, schreibt diese zurück, um eine andere hervorzuheben. d.h. man macht sich ein Surrogat eines Buches“ (ნიცშე 1980ი: 452). აფორიზმი და სენტენცია ნიცშეს დითირამბის მსგავსად მრადიულ ფორმებად მიაჩნია. მათ იგი „ზარატუსტრაში“ ხან პროზაული, ხან კი ლირიკული ფორმით წარმოგვიდგენს. უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, მთელი რომანი აფორიზმების დიდ კრებულება.

მარადიული ფორმებით შექმნილ „ჰიმნებს ორფეოსისადმი“ გ. რობაქიძე უძღვნის თავის გერმანელ მეგობრებს: ჰანს ვონ ველთჰაიმს, ლეოპოლდ ზიგლერს და ბრუნო გოეცს. გ. რობაქიძე უმღერის მარადიულ გრძნობებს, ერთმანეთთან უწყვეტი ჯაჭვით გადაბმულს – ვნებასა და სიხარულს, ტანჯვასა და დაცემას, აღდგომასა და განახლებას... ორფეოსთან ერთად ზეიმობს თითქოს მისი დაბადების დღეს. ისევე როგორც ნიცშეს „ყველა სურვილს მარადისობა სურს“, გ. რობაქიძის არწივს მზემდე მიღწევა სწადაია. მტკივნეულია ორფეოსის გარდაცვალება, ნუხილი უკიდევანო... მაგრამ ოპტიმიზმის საფუძ-

ველს კვლავ არწივი იძლევა, რომელიც მზის შუქზე უძირო ცაში კამარას კრავს.

„Wie Muscheln, luftberaubt,  
zergehend lechzen wir nach dir.  
Schon fängt der Adler deinen Hauch auf  
und flügelt ihn zu uns heran –  
und kündet der Sonnenblick:  
Er kommt, kommt einmal wieder!  
O Offenbarer du des DU im DU!  
Du Gottes Strahl  
dem Blick im Blicke!  
O komm, Orpheus, komm einmal wieder!  
Evoe! Evoe! Evoe!

Iiarraal arraluu

Odillar idallaa!“

(ციტ.: ხოტივარი-იუნგერ 2003ბ: 144)

როგორც რუდოლფ კარმანი აღნიშნავს, „ჰიმნები ორფეოსისადმი“ გ. რობაქიძის ლირიკული შედევრია, იგი ორფეოსს ეძახის, დააფიცებს მას დაბრუნდეს ჩვენს დაძაბუნებულ თანადროულობაში და სიბნელიდან სინათლეში გაგვიყვანოს. იგი მას თხოვს დაიფიცოს უძველესი საკრალური სიტყვებით, რომლებიც ძველშუმერული წარმომავლობისაა და შემორჩენილია ქართულში. აქ სიტყვის პლასტიკური ხელოვნება უმაღლეს მწვერვალს აღწევს ისევე როგორც რობაქიძის ნოველაში „იმამ შამილი“. „Der innere Zeauber dieser Dichtungen in Vers und Prosa schlägt den Zuhörer in Bann, wie die Zauberformel des Magiers eine Schlange erstarren läßt“ (კარმანი 1963ბ: 651) რ. კარმანი მიიჩნევს, რომ რობაქიძე ევროპისათვის გაღვიძებული ორიენტალური ლიტერატურის სიმბოლოა. თავორის შემდეგ იგი პირველია, რომელმაც ევროპაში აღმოსავლური სული შემოიტანა. „რობაქიძემ ჩვენში ქართული მიწა, ქართული სისხლი, სუნთქვა და ფერები მოიტანა. ყველა მისი რომანი, ნოველა და დრამა კავკასიურ და ირანულ ლანდშაფტშია ჩაფლული. რასაც ჩვენ ნიციშეს დიონისურს ვუნოდებთ, ეს ქართველთა სუნთქვა და სისხლი და ცეცხლია; ის ასევე გვიჩვენებს, რომ დიონისური ტრაგიკულს უკავშირდება. მაგრამ მის ნაწარმოებებში იგრძნობა სიცოცხლის ნყარო და სამყაროს მაჯისცემა“ (კარმანი 1963გ: 652). [დედანის ქართული თარგმანი ჩემია. ნ. გ.] ვფიქრობ, გ. რობაქიძის შემოქმედების რ. კარმანისეული შეფასება რეალურია. მისი აზრით, ქართველი მწერლის ხელოვნება მითიური რეალიზმია, რომლის ნაწარმოებებში მითოსი რალობაა და პირიქით, რეალობა — მითოსი. ამავდროულად „ისინი კონკრეტულ სურათს გვეთავაზობენ იმისას, რასაც ჩვენ დასავლურ-აღმოსავლურ სინთეზს ვუნოდებთ,

რაშიც გოეთეს შემდეგ გერმანული სულის ბედი დევს“ (კარმანი 1963დ: 653).

ამრიგად, ნიცშეს მსგავსად მოიაზრებს გ. რობაკიძე მხატვრულ სახეებში კერძო და ინდივიდუალურის წინა პლანზე წამოწევას, ანტიკურობასა და მითოლოგიას, ნაწარმოების მხატვრული ფორმისა და სტილის საკითხებს. ოღონდაც ყოველთვის ხაზგასმით მიუთითებს „ინდივიდუალური კულტურის“ უნივერსალობაზე, რაც განპირობებულია იმით, რომ მასში ეროვნული თვითმყოფადობა არ იკარგება და რომ ქართული კულტურა ქართველი ერის წიაღიდან აგრძელებს „თავის ვითარებას“.

#### დამონებანი:

- კარმანი 1963ა:** Karmann R. „Grigol Robakidse“, Osteuropa: Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens, in der Sektion „Das Porträt“: 13. Jg. 1963.
- კარმანი 1963ბ:** Karmann R. „Grigol Robakidse“, Osteuropa: Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens, in der Sektion „Das Porträt“: 13. Jg. 1963.
- კარმანი 1963გ:** Karmann R. „Grigol Robakidse“, Osteuropa: Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens, in der Sektion „Das Porträt“: 13. Jg. 1963.
- კარმანი 1963დ:** Karmann R. „Grigol Robakidse“, Osteuropa: Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens, in der Sektion „Das Porträt“: 13. Jg. 1963.
- ნიცშე 1980ა:** Nietzsche Fr. „Nachgelassene Fragmente 1880-1882“. In: Nietzsche Fr. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 9, München: 1980.
- ნიცშე 1980ბ:** Nietzsche Fr. „Nachgelassene Fragmente 1880-1882“. In: Nietzsche Fr. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 9, München: 1980.
- ნიცშე 1980გ:** Nietzsche Fr. „Nachgelassene Fragmente 1884-1885“. In: Nietzsche Fr. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 11, München: 1980.
- ნიცშე 1980დ:** Nietzsche Fr. „Nachgelassene Fragmente 1884-1885“. In: Nietzsche Fr. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 11, München: 1980.
- ნიცშე 1980ე:** Nietzsche Fr. „Nachgelassene Fragmente 1884-1885“. In: Nietzsche Fr. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 11, München: 1980.
- ნიცშე 1980ვ:** Nietzsche Fr. Also sprach Zarathustra. In: Nietzsche Fr. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 4, München: 1980.
- ნიცშე 1993ზ:** ნიცშე ფ. ესე იტყოდა ზარატუსტრა, [გერმანულიდან თარგმნა ერეკლე ტატიშვილმა]. თბ.: 1993.
- ნიცშე 1980თ:** „Nachgelassene Fragmente 1882-1884“. In: Nietzsche Fr. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 10, München: 1980.
- ნიცშე 1980ი:** 452 „Nachgelassene Fragmente 1875-1879“. In: Nietzsche Fr. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 8, München: 1980.
- რობაკიძე 1996ა:** რობაკიძე გ. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია. კრებული. თბ.: 1996.

- რობაკიძე 1996ბ:** რობაკიძე გ. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია. კრებული. თბ.: 1996.
- რობაკიძე 1994გ:** რობაკიძე გ. ჩემი ცხოვრება. თბ.: 1994.
- რობაკიძე 1994დ:** რობაკიძე გ. ჩემი ცხოვრება. თბ.: 1994.
- რობაკიძე 1994ე:** რობაკიძე გ. ჩემი ცხოვრება. თბ.: 1994.
- რობაკიძე 1994ვ:** რობაკიძე გ. ჩემი ცხოვრება. თბ.: 1994.
- რობაკიძე 1994ზ:** რობაკიძე გ. ჩემი ცხოვრება. თბ.: 1994.
- რობაკიძე გ. 1933თ:** Robakidse G. „Mein Lebenslauf“ in: Die literarische Welt, 9. Jg. Nr. 25 vom 23.6.1933, 5f.
- რობაკიძე გ. 1933ი:** Robakidse G. „Mein Lebenslauf“ in: Die literarische Welt, 9. Jg. Nr. 25 vom 23.6.1933, 5f.
- რობაკიძე 1996კ:** რობაკიძე გ. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია. კრებული. თბილისი 1996.
- სკირლი 2000ა:** Skirl M. Ewige Wiederkunft. In: Ottmann, Henning, Hg., Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart 2000.
- სკირლი 2000ბ:** Skirl M. Ewige Wiederkunft. In: Ottmann, Henning, Hg., Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart 2000.
- ხოტივარი-იუნგერი 2003ა:** Chotiware-Jünger S. „Unbekannte Briefe Grigol Robakidses“, in: Georgika 26, 2003.
- ხოტივარი-იუნგერი 2003ბ:** Chotiware-Jünger S. „Unbekannte Briefe Grigol Robakidses“, in: Georgika 26, 2003.
- ხოტივარი-იუნგერი 2003გ:** Chotiware-Jünger S. „Unbekannte Briefe Grigol Robakidses“, in: *Georgika* 26, 2003.

## დარეჯან ბარდავაძე

საქართველო, თბილისი

### ქართველი ქალის სახე გოეთეს „აღმოსავლურ- დასავლური დივანის“ კომენტარებში და პიეტრო დელა ვალეს საოცარი სიყვარულის ისტორია ირანში

აღმოსავლურ — დასავლური ლიტერატურული კავშირებისა თუ ლიტერატურული გავლენების თემა არის და იქნება აქტუალური თანამედროვე ლიტმცოდნეობისთვის ინტერკულტურული კომუნიკაციების კვლევის კონტექსტში. ყურანის II სურის 115-ე აია ასე ჟღერს: „უფალს ეკუთვნის აღმოსავლეთიცა და დასავლეთიც და საითაც არ უნდა იბრუნო პირი, იქ უფლის სახე დაგხვდება, რამეთუ უფალი ყოვლისმომცველია და ყოვლისმცოდნე“. ამ აიის ერთგვარი პერიფრაზია გოეთეს „დასავლურ—აღმოსავლური დივანის“ სახელწოდება (ბრაგინსკი 1963 : 10) და ამავე აიის შინაარსიც გოეთეს გადმოტანილი აქვს დივანის I წიგნის — „მულანნი-ნამეს“ ლექსში — „თილისმანები“:

Богом создан был восток  
Запад также создал Бог.

(გოეთე 1988 : 8)

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ როგორც ჩანს, დასავლურ ცივილიზაციას ზოგადად (და დასავლურ ლიტერატურას უფრო კონკრეტულად) ძველთაგანვე სჩვევია თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე აღმოსავლეთის ხელახლა აღმოჩენა და ამ აღმოჩენის, ანუ დასავლეთზე აღმოსავლური გავლენის გამოვლინებათა ბრწყინვალე ნიმუშები ლამის ყოველ ისტორიულ ეპოქაში დაიძებნება. გოეთეს „დასავლურ—აღმოსავლური დივანი“ სწორედ აღმოსავლურ-დასავლური ლიტერატურული სინთეზის ბრწყინვალე ნიმუშთაგანია, რომელიც არ არის „პატრიარქალური ჰაერით გაჯერებული“ აღმოსავლეთისკენ უბრალო ლტოლვა. ფილოლოგიენტალისტებისგან განსხვავებით, იგი აღმოსავლეთის ღრმა ცოდნას ემყარება, მათ შორის აღმოსავლური კლასიკური ლიტერატურისა, რაც ამკარად საგრძნობი და ხელშესახებია მკითხველისთვის.

„ჩემი მიზანია“ — ნერდა გოეთე 1815 წ-ს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ თაობაზე — „სიხარულით დავუკავშირო დასავლეთი აღმოსავლეთს, წარსული აწმყოს, სპარსული გერმანულს და ჩავწვდე მათ ზნე-ჩვეულებებსა და მენტალიტეტს, გავიგო ისინი ერთმანეთის მეშვეობით და ურთიერთკავშირში“ (კესელი 1973: 29) და მართლაც, ამ მიზანს ამართლებს როგორც „დასავლურ-

აღმოსავლური დივანი“, ისე მისი საოცრად საინტერესო და ინფორმაციულად ტევადი კომენტარები, სადაც ნათლად ჩანს არაბულ-სპარსული კლასიკური ლიტერატურის და ზოგადად აღმოსავლური ცივილიზაციისა და კულტურის ღრმა ცოდნა.

აღმოსავლეთმცოდნისთვის და აღმოსავლური ლიტერატურის მკვლევრისთვის გოეთეს „დივანი“ დასავლურ-აღმოსავლური ლიტერატურული კონტაქტებისთვის, კულტურული ურთიერთგავლენისთვის თვალის გასადევნებლად ამოუწურავი საბადოა და ამ „დივანში“ ლიტერატურულ ნასესხობებზე იდეების, მოტივების, მხატვრული სახეების დონეზე ბევრი თქმულა და დანერილა. ჩვენი კონკრეტული ინტერესის სფეროში კი გოეთეს „დასავლურ—აღმოსავლური დივანის“ კომენტარებში შესული ერთი ისტორია მოხვდა, რომელიც მრავალმხრივია საინტერესო.

ეს ისტორია ცნობილი იტალიელი მოგზაურის და მისიონერის პიეტრო დელა ვალეს უცნაურ სასიყვარულო თავგადასავალს ეხება, რომელიც მას ახლო აღმოსავლეთში მოგზაურობისას გადახდა და რომელმაც სრულიად შეცვალა მისი ცხოვრება.

როგორც აღვნიშნე, გოეთეს „დივანის“ კომენტარებში შესული ეს ისტორია მრავალმხრივია საინტერესო:

1) ისტორიული კუთხით;

გოეთესთან პიეტრო დელა ვალეს „აღმოსავლური“ სიყვარულის ობიექტი – მანი ქართველ ქალადაა მოხსენიებული, რაც ისტორიულ სინამდვილეს არ შეესაბამება (სინამდვილეში, ის ქრისტიანი სირიელი იყო). ეს ნაკლებ ინფორმირებულობის შედეგი არ უნდა იყოს, რადგან „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ ამ 20 გვერდიან კომენტარში კარგად ჩანს გოეთეს დიდი ინტერესი პიეტრო დელა ვალეს ცხოვრების მიმართ, მისი ცოდნა პიეტრო დელა ვალეს განსაკუთრებული დამოკიდებულებისა საქართველოს მიმართ (სადაც ის, რაოდენ საკვირველიც არ უნდა იყოს, არც კი ყოფილა) და პიეტროს ნაშრომისა „ინფორმაცია საქართველოს შესახებ“. ამ ყველაფერში უნდა ვეძებოთ გოეთეს მცირეოდენი მხატვრული ტენდენციურობის მიზეზი.

სხვათა შორის, ისტორიული კუთხით გოეთეს „დივანში“ მოტანილ ამ ცნობას ყურადღება მიაქცია ქართველმა აღმოსავლეთმცოდნე ისტორიკოსმა თამაზ ნატროშვილმა, რომელსაც ეკუთვნის მხატვრულ-პუბლიცისტურ სტილში შექმნილი ისტორიული ესე პიეტრო დელა ვალეს ცხოვრებაზე, მის ინტერესზე ქართველთა და საქართველოს მიმართ, პიეტრო დელა ვალეს ნაშრომზე „საქართველოს შესახებ“, რომლის ცნობებიც ბევრ შემთხვევაში ამდიდრებს და ახალი მასალით ავსებს ქართულ წყაროებში დაცულ ისტორიულ ფაქტებს (ნატროშვილი 2004: 110). სწორედ ამ მხატვრულ-ისტორიულ ნარკვევში თამაზ ნატროშვილი ახსენებს გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ კომენტარებში გაპარულ უზუსტობას პიეტრო დელა ვალეს პირველი მეუღლის, მანის,



ქართველად მოხსენიების თაობაზე და დასძენს, რომ შემდგომში, გრიგოლ რობაქიძემ, შესაძლოა, გოეთეს მიხედვით, გაიმეორა ეს შეცდომა და კიდევ უფრო გააზვიადა იგი: სირიელი მაანი ქართველ „მანანად“ მონათლა (ნატროშვილი 2004: 137).

ამრიგად, ისტორიულობის თვალსაზრისით გოეთეს „დივანში“ მოტანილი ეს ფაქტი, ასეა თუ ისე, უკვე მოხვედრილა ისტორიკოსთა ინტერესის ობიექტში და უარყოფილია. არანაკლებ საინტერესოა ეს ისტორია მხატვრული გადამუშავების თვალსაზრისით, კერძოდ:

2) იმ ლიტერატურული ეტიკეტის თვალსაზრისით, რომლის დაცვითაც არის ეს კომენტარები დანერილი და რომელიც ჩვენთვის ბევრად მნიშვნელოვანია, ვიდრე ისტორიული ფონი. აქ რამდენიმე ასპექტის გამოყოფას მივიჩნევთ მიზანშეწონილად:

ა) სიუჟეტური ქარგა და მისი კომპოზიციური ელემენტები;

ამ ისტორიის გადმოცემისას ნათლად ჩანს, რომ გოეთე კარგად იცნობს და იყენებს კლასიკური სპარსული სამიჯნურო ეპოსისთვის ჩვეული სიუჟეტური სქემის მყარ ტოპიკას წმინდა აღმოსავლური სტერეოტიპული მოტივებით, როგორცაა, მაგალითისათვის, უნახავად, ზეპირი აღწერით გამიჯნურება და სატრფოს ძიების გზაზე დიდ დაბრკოლებათა გადალახვა (დამასკოდან აღეპოში მოგზაურობისას ვილაც თანამგზავრი გზაში აღუწერს ახალგაზრდა ქრისტიანი ქალის მაანის მშვენებას, რომელიც ბაღდადში ცხოვრობს და პიეტრო დელა ვალე, გოეთეს სიტყვებითვე, აღმოსავლურად, უზომო სიყვარულით გაუმიჯნურდება ამ ქალს და სასწრაფოდ მიეშურება მისკენ).

კლასიკური სპარსული სამიჯნურო ეპოსის სიუჟეტური ჩარჩოს ძირითადი ნიშნებიდან ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო – სატრფოს უნახავად გამიჯნურება, როგორც ჩანს, ფოლკლორული მოტივია, რომელიც შემდეგ სამიჯნურო-სარაინდო რომანმა შეისისხლხორცა, და ის შემდეგნაირად ხდება:

ა) ასულის სიზმრად ნახვა;

ბ) მისი სურათის ხილვა და სურათით შეყვარება;

გ) ზეპირი აღწერილობით გამიჯნურება;

დ) ქარის მიერ ჩადრის აწევა და შემთხვევით ასულის სახის გამოჩენა.

სხვათა შორის, ამ მოტივის ამგვარ მზა სიტუაციურ ყალიბზე აგების ძალიან კარგი ახსნა აქვს მოცემული ირანელ მკვლევარს მოჰამედ ჯაფარ მაჰჯუბს: იქ, სადაც ქალი ჩადრშია გამოხვეული, სხვაგვარად როგორ უნდა ჩაისახოსო მიჯნურობა (გვახარია 1973: 84).

რაც ყველაზე საინტერესოა, გოეთესეული ამ ისტორიის სიუჟეტური სქემა მხოლოდ აღმოსავლური დეტალებით კი არ არის ინკრუსტირებული, არამედ თავად სიუჟეტის აგებაშიც ბევრი აღმოსავლური ნყაროს ცოდნა ჩანს.

გოეთესთან პიეტრო დელა ვალეს ცხოვრების ისტორიის სიუჟეტურ მოტივს ქმნის მისი უცნაური სიყვარულის ისტორია, რაშიც

თავის მხრივ, ბედისწერის ხელი ურევია. მშობლიურ იტალიაში ასევე სასიყვარულო თავგადასავალში ხელმოცარული პიეტრო დელა ვალე (რომელსაც სატროფო სხვაზე გაუთხოვდა) გადანყევტს წმინდა მიწაზე პილიგრიმად წასვლას. კონსტანტინეპოლიდან ეგვიპტეში მოხვდება. სინას მთაზე ასული წმ. ეკატერინეს საფლავს მოილოცავს, სუეცის არხის გავლით უკვე იერუსალიმში, მაცხოვრის საფლავს მიაღწევს და იქაც უფალს ევედრება ერთს – უიღბლო სიყვარულის ნაღველისგან გაათავისუფლოს (აქ აუცილებლად ჩნდება პარალელი მაჯუნის ისტორიასთან, სადაც მაჯუნი მამას სწორედ მექაში წმინდა ადგილებში მიჰყავს საპილიგრიმოდ უიღბლო სიყვარულისგან განსაკურნად. საერთოდაც, გოეთესთვის მაჯუნისა და ლეილას ისტორია არაბულ-სპარსული წყაროებიდან კარგად ნაცნობი ჩანს. „დივანში“, „იშკ—ნამეს“ კარში ჩამოთვლილ 6 წყვილს შორის ფიგურირებენ ცნობილ უზრიელ შეყვარებულთა წყვილები — მაჯუნი და ლეილა, ჯამილი და ბუსაინა (გოეთე 1988: 29); გოეთე ამყავს მიიწერს საკუთარ თავზე „მაჯუნის“ სახელს, რომელიც „შემლილს“ ნიშნავს და აცხადებს, რომ მასავით უყვარს და მის სიახლოვეს გრძნობს, ასეთ შემთხვევაში ადგილი უკიციხეში ან ბორკილებში როდი ეგულება, — ეს უსამართლო სამართალი იქნებოდა მათ მიმართ, — არამედ სამოთხეში, რომლის იდეასაც დიდი ადგილი უჭირავს დივანში და რომელიც პოეტს სწორედ ასეთი ხალხისთვის ეგულება (გოეთე 1988: 52). მაჯუნისგან განსხვავებით, პიეტრო დელა ვალეს სიყვარული საბედისწერო და ღვთაებრივად განიჭებული არ ყოფილა და ის წმინდა ადგილების მოლოცვით აღწევს სასურველს – განიკურნება უიღბლო ყმანვილური სიყვარულისგან).

ამის შემდეგ სულ მალე პიეტრო დელა ვალე საოცარ თავგადასავალში გაეხვევა — დამასკოდან ალექსანდრიაში მიმავალს გზად ვილაციის აღწერით, სიტყვიერი ხატით უნახავად შეუყვარდება ქალი, რომელიც, ნაამბობის თანახმად, ბალდადში ცხოვრობს და ქართველია. ისიც დაუფიქრებლად მიეშურება ბალდადს ამ ქალის სიყვარულის მოსაპოვებლად. პიეტრო დელა ვალეს დიდი ძალისხმევა სჭირდება ქალის მშობლების დასათანხმებლად, რომლებსაც არ ეთმობათ საყვარელი ქალიშვილი და ეს ქალიშვილი მისი მეუღლე ხდება. ისპანი ჯერ მათი სიყვარულის ნავსაყუდელი, შემდეგ კი ამ სიყვარულის ტრაგიკული დასასრულის დასაწყისი ხდება. ჰორმუზის სრუტის გამო პორტუგალიელებს, ესპანელებს და ინგლისელებს შორის ატეხილ შეიარაღებულ კონფლიქტში ირანიც ერთვება და პიეტრო გადანყევტს ცოლთან – მშვენიერ მანისთან და ნაშვილებ ობოლ ქართველ გოგონასთან – მარიუჩასთან ერთად მშობლიურ იტალიაში დაბრუნდეს. უდაბნოს გზა ამ პირობებში აუტანლად ეჩვენება და ზღვით — ინდოეთის გზით არჩევს გამგზავრებას, თუმცა სპარსეთის ყურემდე მისულებს სამხედრო კონფლიქტის გამო ყველა ხომალდი გაჩერებული დაუხვდებათ და იმ იმედით, რომ ინგლისელებთან

ერთად გაცურავენ, სპარსეთის ყურეში ჩერდებიან და ხელსაყრელ მომენტს ელიან. ცუდი ჰავისა და კვების პირობებში ყველანი ავადდებიან. მედიცინაში დახელოვნებული მაანი პიეტროს შველას და გამომჯობინებას კი შეძლებს, მაგრამ თავად ციბე-ცხელემა დარევს ხელს, მუცელი მოეშლება და 23 წლის ასაკში პიეტროსა და ნამვილები გოგონას – თინათინ დი ციბას ხელში მიაბარებს უფალს სულს.

ამის შემდეგ აღწერილია ჯოჯოხეთური ტანჯვის გზა, რომელიც პიეტრომ განვლო იტალიაში დასაბრუნებლად. ის ცხედრით შირაზში ბრუნდება, რომ ინგლისელთა გემით გაცუროს ინდოეთში, მაგრამ ვერ ახერხებს ამას და კვლავ სპარსეთის ყურისკენ მიემშრება, საიდანაც უდაბნოს გზით მიემგზავრება სამშობლოსკენ. ამ მოგზაურობას სულიერი ტკივილისა და ტანჯვის გარდა ახლავს არაერთი საშინელი დამცირებაც – მას ტომის ბელადები ქონების ნაწილს ატოვებინებენ გზადაგზა, არაბები ძარცვავენ, მაგრამ ყველა განსაცდელის ფასად ის ახერხებს მთავარს – ძვირფასი ცოლის ცხედრის რომში ჩამოსვენებას და საგვარეულო სასაფლაოზე დაკრძალვას. ამ ტანჯვის გზაზე მის გვერდითაა ერთგული თანამგზავრი და მანუგეშებელი 15 წლის თინათინ დი ციბა, მოფერებით მარიუჩა, მისი ქართველი შვილობილი, რომელიც სულ მალე მისი მეუღლე ხდება და მრავალრიცხოვან შთამომავლობასაც, 14 შვილს, შესძენს მრავალ ჭირვარამგადანახად ქართველთა მოყვარე პიეტრო დელა ვალეს.

ამრიგად, გოეთესეული ისტორიის სიუჟეტური ქარგა ძალიან საინტერესოდ ვითარდება — პიეტროს მესამე და უკანასკნელი სიყვარული მაშინ იწყება, როცა თავად პიეტროსაც კი არ წარმოუდგენია ეს. ის თავის მეუღლესთან, მშვენიერ მაანისთან ბედნიერია და ვერც კი წარმოიდგენს, რომ გავა დრო და მაანის ნაპვილები და აღზრდილი 10-იოდე წლის გოგონა მარიუჩა მისი უკანასკნელი დიდი სიყვარული შეიქნება. ანუ პიეტრო დელა ვალეს ხელი უნდა მოეცაროს პირველ სიყვარულში, რომ ის, — საპილიგრიმოდ წასული, — მაანის სიყვარულმა შეიპყროს და სწორედ მაანისთან შეხვედრის გარეშე ის ვერ შეხვედებოდა თავის უკანასკნელ დიდ სიყვარულს – თინათინ დი ციბას.

გოეთესეული ისტორიის მორალი ცალსახაა – ცხოვრებას თავისი კანონზომიერება აქვს, რომლის წინასწარ განჭვრეტაც ადამიანის ძალებს აღემატება. ამ კანონზომიერებაში გარკვეულწილად ფატალისტური მომენტიც დევს – რაც მოსახდენია, ის მაინც მოხდება და ადამიანის ყოველი ძალისხმევა მხოლოდ ამ წინასწარგანჩინებული ალსრულებას ემსახურება.

ეს სიუჟეტური სქემა ძალიან დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს აღმოსავლური დიდაქტიკური ჟანრის კრებულის „ქილილა და დამანას“ და „ათას ერთი ლამის“ დიდაქტიკური ხასიათის სათავგადასავლო ზღაპრებთან. გოეთე, რომელიც კარგად იცნობს „ათას ერთ ლამეს“ თარგმანებში (და არა მხოლოდ „ათას ერთ ლამეს“), აშკარად ამ სიუჟეტის ტყვეობაშია.

როგორც უკვე ზემოთაც აღვნიშნე, გოეთესთან პიეტრო დელა ვალეს ცხოვრების შესახებ კომენტარს 20 გვერდი ეთმობა (ეს ყველაზე მოცულობითი კომენტარია მთელ დივანში), ცალკე ახლავს კიდევ 1 გვერდიანი მობოდიშება მკითხველთან ამ ისტორიის ასეთი დეტალიზებისთვის, მაგრამ როგორც თავად გოეთე აღნიშნავს, ნებისმიერ ადამიანს სჩვევია, იმ გზას მიანიჭოს უპირასტესობა, რომლითაც თვითონ მიაღწია ჭეშმარიტებას და მიმდევრებსაც ის სწორედ ამ გზას უჩვენებს და ამ გზაზე აზიარებს მათ თავის საიდუმლოს. გოეთე აღფრთოვანებულია პიეტრო დელა ვალეით, თავის თავს სწორედ მის მიმდევრად მიიჩნევს აღმოსავლეთის თვითმყოფადობის საიდუმლოს წვდომის გზაზე და თვლის, რომ პიეტრო დელა ვალეს ცხოვრების ისტორიის ამ დეტალური გადმოცემით საკუთარ „დივანს“ განსაკუთრებული საფუძველი და ნიადაგი შეუმზადა (გოეთე 1988: 307).

ბ) ქართველი ქალის სახის მხატვრული გამოსახვისას გოეთეს მიერ პროტოტიპად მითოლოგიური გმირის — კოლხი მედეას გამოყენება.

ჩანს, გოეთე კარგად იცნობს არგონავტიკის მითს და ქართველი ქალის აღწერაში მხატვრული ინტერპრეტაციით იყენებს ამ მითის მთავარი პერსონაჟის სახეს, მის მთავარ მახასიათებლებს.

გოეთეს კომენტარის თანახმად, პიეტრო დელა ვალეს რჩეული ქალი — ქართველად ნოდებული მანია ბუნების საოცარ ცოდნას ამჟღავნებს, იცის მცენარეთა ფესვების, სამკურნალო ბალახეულობის, ყვავილთა ზეთისა და სხვ. მედიცინაში გამოყენება. ასევე მისი მახასიათებელი შტრიხებიდან გოეთე გამოყოფს ცილამაზეს, მტკიცე, გაუტყებელ ხასიათსა და ცხენოსნობის უბადლო ცოდნას, რაშიც კაცებს არ უდებს ტოლს. ის ნაზი და ქალურია, ამასთანავე ვაჟურად ზის ცხენზე და ხედნავს მას. ქმართან ერთად დადის და მოგზაურობს. ის მცოდნე, განათლებული ქალია, კარგი მოსაუბრე და მეტად საინტერესო პერსონა.

ვფიქრობ, პიეტრო დელა ვალეს გოეთესეული ისტორიის ზემოაღნიშნული ასპექტები უდავოდ იმსახურებს ყურადღებას.

დასკვნის სახით კი უნდა ითქვას, რომ გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ კომენტარებში შესული ეს ისტორია თავისი სიუჟეტური სქემის განვითარებით, მისი კომპოზიციური ელემენტებით და მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებით, ისტორიული ფაქტების მხატვრულ-კონცეპტუალური ინტერპრეტირებით უდავოდ დასტურია იმისა, რომ თავისთავად ეს ტექსტი კანონზომიერად წარმოადგენს მხატვრულ ნარატივს და იგი პოეტური ტექსტისთვის დართულ უბრალო ინფორმაციულ კომენტარზე ბევრად მეტია. გოეთეს მიერ ამ მხატვრული ნარატივის თავისი „დივანის“ კომენტარებში ჩართვის ფაქტი კი მოწმობს იმ ჭეშმარიტებას, რომ გენიოსთა ხვედრია, მოულოდნელობებით გაგვაოცონ და სხვადასხვა ეპოქაში იმპულსი მისცენ მათ ნააზრევის

ახლებურ, სხვა თვალთ წაკითხვას. აქ პიეტრო დელა ვალეზე კომენტარის ბოლოს მობოდიშებაში გოეთესეული მრავალმნიშვნელოვანი მინიშნებაც არ არის ყურადღების მიღმა დასატოვებელი:

Хочешь Слов узнать секреты,  
В их краях ищи ответа, -  
Хочешь ли понять поэта,  
Так иди в его край света.

(გოეთე 1988 : 308)

აქ უნდა დავეთანხმოთ აღმოსავლეთმცოდნე ბრაგინსკის, რომელმაც გოეთეს „დასავლურ—აღმოსავლურ დივანს“ პოეტის ურთულესი ნაწარმოები უწოდა, რომლის გამოცანაც, მიუხედავად მისადმი მიძღვნილი არაერთი კომენტარის, სტატიისა თუ გამოკვლევის, თვით მონოგრაფიული გამოცემებისაც კი, მაინც არ არის ბოლომდე ამოხსნილი (კესსელი 1973: 5).

#### დამონებანი:

- ბრაგინსკი 1963:** Брагинский И. Западно-восточный синтез в Диване Гете и классическая поэзия на фарси. XXVI Международный конгресс востоковедов. Доклады делегации СССР. М.: 1963.
- გვახარია 1973:** გვახარია ალ. სპარსული ხალხური პროზის ისტორიიდან (დასთანები). თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1973.
- გოეთე 1988:** Гете И. В. Западно-восточный диван. М.: 1988.
- კესსელი 1973:** Кессель Л. М. Гете и Западно-восточный диван. М.: 1973.
- ნატროშვილი 1988:** ნატროშვილი თ. იტალიელი მოგზაური და საქართველო. წელი ერთი და ათასი (მხატვრულ-ისტორიული ნარკვევები). თბ. : გამომცემლობა „მერანი“, 1988.
- ნატროშვილი 2004:** ნატროშვილი თ. მოყვასი შორეული რომიდან. თბ. : 2004.

## გიორგი ბაჩეჩილაძე

საქართველო, თბილისი

# გალაკტიონის „როცა აქტეონი, ძე არისტეას“ ს(ტ)ცენოგრაფია „მამისმკვლელის“ (მამულის მკვლელის) ისტორიულ კონტექსტში

*ცოცხალის წყლით ნასხურები აღსდგა  
ძველი საქართველო, და ამის ჩაკვლა შეუძლია მხოლოდ მისი შვილების  
სულმოკლეობას.  
ზურაბ ავალიშვილი,  
საქართველოს დამოუკიდებლობა,  
პარიზი, 1924*

### წინასწარი შენიშვნები

საკითხი, რომლის შესახებაც მკითხველს მინდა აზრი გავუზიარო, ეხება ქართულ კრიტიკაში, ისტორიოგრაფიაში, კულტურაში, სოციალურ ფსიქოლოგიაში ყურადღების მიღმა მიუტყვევებლად დარჩენილ გალაკტიონის შედევრს — „როცა აქტეონი, ძე არისტეას“ (1918 წ.).

მიუტყვევებლადო, ვამბობ, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს არის გალაკტიონის ესთეტიკური თვითკმარობით გამორჩეული ერთ-ერთი ლექსი, არამედ იმიტომ, რომ ეს არის საქართველოს ისტორიაში ლალატის საბედისწერო პრეცედენტების ინვარიანტულობისა და მისი ალგორითმების გამომხატველი წინასწარმეტყველური ლექსი. ეს პრობლემა დღესაც ისეთი შიშველი ნერვივით ფეთქავს ჩვენს წინაშე, როგორც ფეთქავდა იმ დროს, როცა ზურაბ ავალიშვილი თავისი ქვეყნის „შვილთა სულმოკლეობაზე“ ლაპარაკობდა და მაშინაც, როცა XVI საუკუნის ანონიმმა ქართველმა პოეტმა შექმნა ორი უკვდავი სტრიქონი:

ყორლანაშვილს ქარაფიდან  
ხელი ჰკრეს და გადაფრინდა.

ეს იყო ლალატის გამონვევაზე ერის პასუხის ლაკონური ფორმა. მთელმა საქართველომ იცოდა, რომ ეს ორი სტრიქონი მიეძღვნა კოჯრის ქარაფიდან ყორლანაშვილის გადამგდებ საჩინო ბარათაშვილს. არადა, საჩინო ბარათაშვილი სახელდებით არ არის ამ ლექსში მოხსენებული. არ არის იმიტომ, რომ ეს არის მომხდარის მიმართ ერის კოლექტიური პასუხისმგებლობის, საჩინოს მიმართ ერის კოლექტი-

ური სოლიდარობისა და ერის კოლექტიური ინტელექტის მანიფესტაცია. მაგრამ ეს უკვე სხვა თემაა.

საქმე ეხება ქართულ კულტურაში ათასწლეულების მანძილზე კოლონიალური მდგომარეობით გამოწვეული რყევების მენტალურ პარადიგმებს. ეს პარადიგმები თავს იჩენს ეროვნული იდენტობის პრობლემაში. სამწუხაროდ, ამ კუთხიდან ქართული კულტურა ჯერ არ გააზრებულა, არ გააზრებულა არც გეოგრაფიული (ბუნებრივი), არც სოციალური გარემოცვით გაპირობებული გამოწვევების კონტექსტში; არ გააზრებულა არც ამ გამოწვევებზე ჩვენი არაადექვატური პასუხების კონტექსტში. ასეთ მდგომარეობაში მყოფ ხალხებს არნოდ ტონიზი მიაკუთვნებდა „შეყოვნებული ცივილიზაციების“ ტიპს (ტონიზი 1990: 182). ქართული კულტურა, ხანმოკლე ანტრაქტების გამოკლებით, მიეკუთვნება სწორედ „შეყოვნებული ცივილიზაციების“ ტიპს.

რადგანაც ისტორიის ფილოსოფიაში ამ პარადიგმის აღმოჩენის პრიორიტეტი არნოდ ტონიზის სახელს უკავშირდება, მოდით, მივცეთ სიტყვა ბრიტანელ ისტორიკოსს: „ყველა შეყოვნებულმა ცივილიზაციამ ფიასკო მათ წინაშე აღმართული დაბრკოლებების ტოურედე ფორცე (ნახტომი)-ით გადალაზვის დროს განიცადა. ვიდრე ისინი ცოცხლობენ — უძრაობა არის მათი უცვლელი მდგომარეობა. ისინი ამ არასახარბიელო მდგომარეობაში იმიტომ აღმოჩნდნენ, რომ სიტუაციის შესაცვლელი მათი ყოველი ცდა ნიშნავდა დალუპვას. ბოლოს და ბოლოს, ისინი ილუპებიან ან იმიტომ, რომ წინსვლა გაბედეს, ან იმიტომ, რომ უხერხულ პოზაში გაქვავდნენ“ (ტონიზი 1990: 182).

აი, სააზროვნო სიტუაცია, რომელიც გამოწვევის სახით დგას ქართული ცნობიერების წინაშე.

მაგრამ არის ეს სიტუაცია ჩიხი? არაო, პასუხობს ა. ტონიზი: “გამოწვევები გვიბიძგებენ ზრდისაკენ. გამოწვევებზე პასუხებით საზოგადოება წყვეტს მათ წინაშე არსებულ ამოცანებს, რომელთა საშუალებითაც საზოგადოებას მდგომარეობის გართულებული სტრუქტურის კვალობაზე, თავისი თავი გადაჰყავს უფრო მაღალ და უფრო სრულყოფილ მდგომარეობაში. გამოწვევების არარსებობა ნიშნავს ზრდისა და განვითარების სტიმულების არარსებობას” (ტონიზი 1990: 182).

ჩვენ არ ვიცით გალაკტიონი ან მისი დროის ქართული საზოგადოება იცნობდა თუ არა ტონიზის კონცეფციას. საბჭოთა პერიოდში ტონიზის შრომები აკრძალულ ლიტერატურად იყო მიჩნეული.

სამაგიეროდ, ვიცით გალაკტიონის პოზიცია დასმული პირობების მიმართ:

მაგრამ დაცემული არვის ვენახები,  
თუმცა მრავალია გულში დაგუბული,  
ოგორც ბალახები, როგორც ვენახები,  
დაუსრულებელი სეტყვით დალუპული.  
შენ ნუ დაეცემი, შენ ნუ შეშინდები,

გულის უდაბნოსთან ბრძოლას ეგ არ იგებს.  
ყველა ამაოა, ჯერ არ შებინდდება,  
მხოლოდ გამარჯვება ბედთან შეგვარიგებს.  
(„მთელი ღრიან ცელი ყველა პოეტების“)

რადგანაც ამ თემაზე სხვა დროს გვექნება საუბარი, აქ არ არის დრო და ადგილი ვრცელი ექსკურსისათვის კოლონიალური პარადიგმის შესახებ ქართულ კულტურაში. ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ ამ პარადიგმის ექო მოისმის თითქმის ხუთი ათასი წლის წინ შექმნილ „ამირანის“ მითში, შუა საუკუნეების ქართულ აგიოგრაფიაში, ფრთებს შლის XVI-XVIII საუკუნეების ქართულ ბაროკოში, ახალი მნიშვნელობებით ივსება ქართულ რომანტიზმში, გამონვევაზე პასუხის სტიმულად იქცევა 'თერგდალეულებთან' და თუ რამდენად თავზარდამცემ რეალობად წარმოჩნდება XX საუკუნის ოციან წლებში, მკითხველი ამას იგრძნობს კალე ფეოდოსიშვილის ლექსში „ქალაქის ბაღში“, რომელიც ჟურნალ „მერცხალში“ დაიბეჭდა (1926, № 4).

მე გადავწყვიტე მთლიანი გულით  
ახალი ქვეყნის დავრჩე ერთგული!  
არ გაგიკვირდეს, ნუ მეტყვი ჯალათს,  
მე მამას მოვკლავ, დავახრჩობ დედას,  
რევოლუციამ თუკი მიბრძანა.

კალე ფეოდოსიშვილს ჩვენ იოლად ვერ დავივიწყებთ. მის სტრიქონებთან კიდევ მოგვიხდება დაბრუნება, როდესაც შევეხებით „სამგლე და საძაღლე მწერალთა სასახლის“ შესახებ გალაკტიონის ლექსს და XX საუკუნის 70-იან წლებში პირველად საბჭოთა ლიტერატურაში ჩინგიზ აიტმატოვის მიერ შექმნილ სახეს მანქურთისა, რომელსაც დაკარგული აქვს ეროვნული იდენტობის განცდა. მისი ფასეულობათა სკალა თავდაყირაა დაყენებული: მტერი მოყვარედ მიჩნია, დედ-მამა — მტრად, სიკეთე — ბოროტებად, ბოროტება — სიკეთედ. XX საუკუნის 70-იანი წლების ყაზახი მანქურთი და 30-იანი წლების ქართველი მანქურთი ფეოდოსიშვილი რუსეთის იმპერიისგან დამახინჯებული მუტანტები იყვნენ.

რატომღაც არავინ მიაქცია ყურადღება, რომ ფეოდოსიშვილის სტრიქონები პირდაპირი პერიფრაზია სერგეი ნეჩაევის „რევოლუციონერის კატეხიზმოსი“, რომელიც ჭეშმარიტების საფუძვლად იქცა არა მხოლოდ დოსტოევსკის „ეშმაკების“ პერსონაჟებისთვის, არა მხოლოდ სტალინ-ორჯონიკიძის და სოცდემოკრატი ქართველი რევოლუციონერებისთვის, არამედ თავისუფლების ალტერნატივად დემოკრატიის, სამშობლოს ალტერნატივად აბსტრაქტული ჭეშმარიტების გამომცხადებელთათვის, ხელისუფლების დაუფლების ინსტრუმენტად დამპყრობელი ქვეყნის სამხედრო ძალის გამომყენებელთათვის.



ამჯერად, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა იმ წყაროზე მითითება, რომელსაც პროლეტარი ქართველი პოეტი დაწაფებია, არამედ გალაკტიონის 1918 წლის ლექსში წარმოსახული წინასწარმეტყველური კონტექსტი, რომელიც უკვე 1926 წელს ახდენილ ტექსტად იქცა.

ამ მომენტზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ გალაკტიონის ლექსის სახით მკითხველის წინაშეა მხოლოდ სეგმენტი უფრო მობილური პარადიგმისა, რომლის ათვლის წერტილად შეიძლება ჩაითვალოს “ამირანის” მითი, ხოლო აქტუალობის საზომად — ის პოლიტიკური და კულტუროლოგიური ძვრები, რომლის მოწმე და თანაზიარნი ვართ დღესაც: ზოგნი, როგორც ისტორიის ცნობიერი, ზოგნი, როგორც არაცნობიერი აქტიორები.

აქ შეიძლებოდა წერტილის დასმა გალაკტიონის შესახებ და გამოგაკეთებული წინასწარ შენიშვნებზე, რომ არ არსებობდეს ერთი „მაგრამ“..

საქმე ეხება იმ კონტექსტს, რომელშიც გალაკტიონის ლექსი დაინერა 1918 წელს. ეს არის საქართველოს სამწლიანი პოლიტიკური დამოუკიდებლობის წელი, წელი უდიდესი მოლოდინებისა, რომელიც დასრულდა მოლოდინის ჰორიზონტის მსხვრევით.

გალაკტიონის ლექსი არის არა მხოლოდ გადაძახილი ათასწლეულების მიღმა, არამედ იმ მიზეზების მისწერი წინათგონობა, რომლებმაც გამოიწვიეს ქართველების მოლოდინის ჰორიზონტის მსხვრევა.

ეს კონტექსტი მკითხველმა რომ უფრო თვალსაჩინოდ წარმოიდგინოს, შევახსენებ, რომ კოლონიალური მენტალობის პარადიგმაზე, რომლის შესახებაც ზემოთ გვექონდა საუბარი, 1919 წელს გამოქვეყნდა გრ. რობაქიძის ასეთივე ნათელხილვით გამსჭვალული სონეტი „საქართველო“:

მე მიყვარს შენი გამოხედვა ძველი მესხური,  
მზის სინათლეში შოთას სიტყვით რომ მოესხურა.  
მაგრამ ხედავდე: სააკაძე ლანდივით მოდის,  
უცხო შორეთის სიყვარულით პირგამეხილი,—  
და უცდის გმირი: გამთელდება ნეტავ თუ ოდეს  
შენს უნდო მკერდში მისი ხმალი გადატეხილი.

როგორც 1921 წლის 25 თებერვალს გაირკვა, რობაქიძის „უცხო შორეთის სიყვარულით პირგამეხილი“ სააკაძის ლანდიდან ეროვნული იდენტობადაკარგული სტალინი ამოტივტივდა. 1921 წლის 25 თებერვალს ამ თემაზე უკვე პოსტ ფაქტუმ დაინერა გრიშაშვილის მე-11 არმიისადმი მიძღვნილი საპროტესტო ლექსი. მაგრამ ეს იყო არა პროფეტული, არამედ პოეტის უშუალო რეაქცია რუსეთის მედუზა გორგონას მსგავს თავზარდამცემ რეალობაზე. ასე რომ, გალაკტიონის „როცა აქტიონისა“ და რობაქიძის „საქართველოში“ სტალინისა და ბოლშევიკების დეკოდირება ხორციელდება ჯერ როგორც გალაკ-

ტიონისა და რობაქიძის აპოკალიფსური ხილვის სიმბოლოებისა, ხოლო 1921 წლის შემდეგ — როგორც ჩვენი ისტორიის ეროვნული იდენტობადაკარგული რეალური პერსონაჟებისა.

აი, საგანი, რომლითაც გალაკტიონის ლექსით ედება სათავე დისკურსს ქართული კულტუროლოგიის საბედისწერო თემაზე.

მაგრამ ნუ გავუსწრებთ მოვლენებს წინ, და რაკი ათასჯერ გაგონილს ერთხელ ნანახი სჯობია, მოდით, ერთობლივად წავიკითხოთ გალაკტიონის ლექსი, რომლის შესახებაც მოიარებით ვილაპარაკეთ აქამდე.

ჩემი მიზანია მკითხველისთვის ამ ლექსის იმ კონტექსტებით დაბრუნება, რომლებზეც ყურადღების გასამახვილებლად შეიქმნა ის.

### **მითის პარადიგმები რეალობის კონტექსტში და გალაკტიონის ტექსტის სტრატეგია**

*„ტექსტი სინამდვილე კი არა, მისი რეკონსტრუქციის მასალაა. ამიტომ დოკუმენტის სემიოტიკური ანალიზი ყოველთვის უნდა უსწრებდეს მის ისტორიულ ანალიზს. როდესაც ტექსტის მიხედვით ხორციელდება სინამდვილის რეკონსტრუქცია, მკვლევარს შეუძლია დოკუმენტში ისიც ამოიკითხოს, რაც მისი შემქმნელის თვალსაზრისით არ იყო „ფაქტი“ და ექვემდებარებოდა დავიწყებას, მაგრამ სულ სხვაგვარად უნდა შეფასდეს ისტორიკოსის მუშა, რადგანაც ისტორიკოსის საკუთარი კულტურული კოდი წარმოჩნდება, როგორც ხდომილება, რომელსაც აქვს მნიშვნელობა“.*

**ი. ლოტმანი.**

მაშ, ასე: „როცა აქტეონი, ძეა არისტეას“ დანერილია საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების წელს (1918). თარიღისა და ლექსში გამოცხადებული წინასწარმეტყველების გამო არც თუ უხიფათო გარემოებათა თავიდან ასაცილებლად თარიღი გადაკეთებულია — 1916 წლად.

თუ რატომ არ იყო უხიფათო სათქმელის შეუნიღბავად გამოხატვა, ამის შესახებ თვალსაზრისს მკითხველი თავად გაეცნობა მითის სიუჟეტიდან, რომელსაც გალაკტიონის ლექსი ეყრდნობა. მხედველობაშია არა მხოლოდ სიკეთისა და კეთილგანზრახვის დასჯადობა, არამედ ტაბუირებული ცოდნის გამო დასჯის მითოლოგიური მოტივი.

ამ თვალსაზრისით აქტეონისა და არტემიდეს მითოლოგიური სიუჟეტი, მიუხედავად განსხვავებული კოლიზიებისა, ამირანის, პრომეთეოსის, ჰერკულესის, სახარების, ან ჭეშმარიტების წვდომისთვის

დასჯილი ოიდიპოსის შესახებ მითების იდენტიურია. კეთილგანზრახვისა და ჭეშმარიტების წვდომისთვის დასჯის მოტივი იდენტიურია ყველა მითში.

აი, ინფორმაციის მინიმუმი, რომელიც თავად ლექსის გაცნობამდე სჭირდება გალაკტიონის ლექსის მკითხველს.

როცა აქტეონი, ძეა არისტეას,  
ლაღად მიდიოდა ტყეში სანადიროდ,  
უცებ დაინახა თეთრი არტემიდა,  
თავის ნიმფთა შორის იგი ბანაობდა  
ძველი პართენონის მსუბუქ ნაკადებში.

შედგა აქტეონი, თვალნი დაებინდნენ,  
იგი მოჯადოვდა უცხო სანახავით,  
მაგრამ ის დასაჯა იმავ ღვთაებამა:  
იქცა აქტეონი ირმად მშვენიერად,  
ძალღებს აქტეონი მსხვერპლად შეენირა,  
იგი დაეფლითათ ძალღებს იმისსავეს.

ვიცან, გალაკტიონ, შენში აქტეონი —  
შენ გსჯის ყოველივე, როგორც სიყვარული.  
შენგნით დანვრთნილები ყეფენ მოუსვენრად  
ისევ შენთვისავე — ავი ძალღებია.

რაკი გალაკტიონის ტექსტის სტრატეგია, ერთი მხრივ, მითის, მეორე მხრივ, ჩვენი ისტორიული რეალობის გადაკვეთის კონტექსტში იკითხება, ორიოდ სიტყვა გალაკტიონის მიერ მოხმობილი მითის სიუჟეტის შესახებ.

აქტეონი და არტემიდე ბერძნულ-რომაული მითოლოგიის დამოუკიდებელი და თანამედროვე ტერმინოლოგიით, განსხვავებული სტატუსის მქონე პერსონაჟებია.

აქტეონის დედა მეფის შთამომავალია, მამა — არისტეა, აპოლონისა და კირენის შვილიშვილი. არტემიდე კი თავად ზევსისა და ლეთას ქალიშვილია და აპოლონის ტყუპისცალი. არტემიდე ნადირობის ქალმერთია. აქტეონი — ნადირობის ტრფიალს რომ იტყვიან, სწორედ ის არის. ამ ხელობაში მისი დამაოსტატებელი იყო კენტავრი ქირონი — პრომეთეოსის თანამოაზრე.

რადგანაც აქტეონის მამა არისტეა აპოლონისა და კირენის შვილიშვილია, ხოლო აპოლონი არტემიდეს ტყუპისცალი ძმა, იგულისხმება, რომ აქტეონსა და არტემიდეს ნათესაური კავშირი აქვთ, რომლის დარღვევა დასჯად ინცესტს უკავშირდება.

დავიმახსოვროთ მითის ეს პარადიგმა და თვალი გავადევნოთ სიუჟეტს.

ქალმერთი არტემიდე ნადირობს მთებსა და ტყეებში. ის მშვილდ-ისრებით არის შეიარაღებული, ახლავს მონადირე ნიმფების ამაღა და მონადირე ძალღების ხროვა.

მითის კლასიკური ვერსიით, არტემიდე უბინოების ქომაგი და ამ წესიდან გზასაცდენილთა უღმობელი სისასტიკით დამსჯელია. მრავალია არტემიდეს მსხვერპლი. აქტეონი ერთ-ერთი მათგანია.

როდესაც აქტეონი თავის მიერ განვრთნილი ძაღლებით ნადირობდა, ის მოულოდნელად გადაეყარა ნიმფებთან ერთად მობანავე შიშველ არტემიდეს. აქტეონი არტემიდეს სილამაზემ გააოგნა. აქტეონის ვნება არტემიდემ მისი ქალწულების საიდუმლოების პროფანაციად მიიჩნია და დასჯის მიზნით აქტეონი ირმად აქცია. აქტეონის ძაღლებმა ირმად ქცეული თავიანთი პატრონი ვერ იცნეს და ის ნაკუნ-ნაკუნად დაგლიჯეს.

ძაღლი მითოლოგიაში სიხარბის სიმბოლოცაა და ერთგულებისაც. ქართულ ენობრივ ცნობიერებაში შემორჩენილია კრიზისული დროის აღმნიშვნელი ღრმად მითოლოგიზირებული მეტაფორა; „ძაღლი პატრონს ვერ ცნობს“. დავიმახსოვროთ მითოლოგიური „ვერ ცნობის“ ეს პარადიგმაც, რომელსაც საკვანძო მნიშვნელობა ენიჭება გალაკტიონის ლექსში.

ყველა მითი ფუნქციონალურად იდენტურია. მითის ფუნქცია ამონურულია იმ მომენტიდან, როდესაც მკითხველში იწყება შესატყვისობის აღმოჩენა მითში ასახულ ხდომილებასა და ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებთან, კულტურასთან, ისტორიასთან, თვითშეგრძნებასთან. ეს შესატყვისობა მითმცოდნეობაში იზომორფიზმის ცნებით აღინიშნება. ასე რომ, გალაკტიონის ლექსში ჩასმული მითოლოგიური ტექსტი წარმოადგენს ტექსტს ტექსტში, რომლებიც პარალელური სარკეებივით კი არ ირეკლავენ ერთმანეთს, არამედ ემსახურებიან ორივე ტექსტის თვალთ შეუმჩნეველი წახნაგების წარმოჩენის მიზანს. ამიტომ აქტეონისა და არტემიდეს მითში ასახული სიუჟეტი გალაკტიონის მინიატურულ ტექსტში იძენს უზარმაზარი აისბერგის მნიშვნელობას, რომლის მხოლოდ მცირე სეგმენტი ჩანს წყლის ზედაპირზე, მთავარი მნიშვნელობებით დანალმული მასა დაფარულია თვალთამაზერისთვის.

ასე რომ, ჩვენს წინაშე მრავალმნიშვნელოვანი ტექსტი, რომლის სათავეებში ჩალაგებული ნაღმები აღბეჭდილია ყოველ წუთს აფეთქების მოლოდინის განცდით. ეს არის სააზროვნო სიტუაცია, რომელიც მკითხველს შესაძლებლობას ანიჭებს ტექსტსა და ტექსტსმილმა არსებული რეალობის შედარების საფუძველზე საკუთარი ვერსიებით გაიზაროს ტექსტში ჩაქსოვილი მნიშვნელობები.

როგორც ყოველი მითი, ისე აქტეონისა და არტემიდეს შესახებ მითი შეიცავს ამგვარი ინტერპრეტაციების სხვადასხვა ვერსიის წამოყენების სტიმულს. საქმე ისაა, რომ ყოველი ტექსტი არ არის დამუხტული ამგვარი პოტენციალით. რუსთაველის სტრიქონის – „კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის“ პერიფრაზირება რომ მოვახდინოთ, „ტექსტი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს ტექსტით ტექსტამდის“.

ტექსტების ამგვარი სხვაობის გასაღებს სემიოლოგია ხედავს „ტექსტის ადრესატისა და ადრესანტის პრობლემაში“.

ი. ლოტმანის აზრით, „კულტურული კომუნიკაციის პროცესში საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება „მთქმელის გრამატიკისა“ და „მსმენელის გრამატიკის“ პრობლემას. ცალკეული ტექსტები შეიძლება შეიქმნას როგორც „მთქმელის პოზიციაზე“, ისე „მსმენელის პოზიციაზე“ ორიენტაციით. ამავე დროს მსგავსი მიმართულებით შეიძლება ხასიათდებოდეს გარკვეული კულტურები მთლიანად. მთქმელზე ორიენტირებული კულტურისათვის უმაღლესი ღირებულების სფეროდ დასახულია დახშული, ძნელად მისაწვდომი ტექსტები, პროფეტიული და ქურუმების ტექსტები, გლოსალალიები. პოეზიის სპეციფიკური სახეობები მასში საგანგებო ადგილს იკავებენ. ავტორის ორიენტაცია „მთქმელზე“ ან „მსმენელზე“ იმაში ვლინდება, რომ პირველ შემთხვევაში აუდიტორია მოდელირებულია ტექსტის შემქმნელის თარგზე (მკითხველი მიისწრაფის მიუახლოვდეს პოეტის იდეალს), მეორე შემთხვევაში ტექსტის გზავნილი იგება აუდიტორიის შესატყვისად (პოეტი მიისწრაფის მიუახლოვდეს მკითხველის იდეალს) (ლოტმანი 2000: 510).

ამ სხვაობის გასაცნობიერებლად ქართველ მკითხველს შეუძლია გაიხსენოს სხვაობა ილიას „პოეტსა“ და აკაკის „პოეტს“ შორის. ილიას „პოეტი“ ითხოვს მკითხველის მოდელირებას ტექსტის შემქმნელის თარგზე, აკაკის „პოეტი“ — პოეტის მოდელირებას მკითხველის თარგზე.

გალაკტიონის „როცა აქტეონი, ძეძ არისტეას“ პროფეტიული ლექსია და გამსჭვალულია არა პოეტის მკითხველამდე დასვლის, არამედ პოეტის წინასწარმეტყველების სიმალემდე მკითხველის აყვანის სულისკვეთებით.

რა არის ამ მითის აზრი, რამაც გალაკტიონს უბიძგა, ექცია იგი ქართული ცნობიერების განსჯის საგნად?

ეს აზრი ძალიან ძველიცაა, მარტივიც და პარადოქსულიც.

თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, სიკეთე, სათნოება, სიყვარული, კეთილგანზრახვა, მართლმადიდებლობა და მსგავსი სათნოებანი — დასჯადია. დასჯადია ცოდნაც, მაგალითად, ოიდიპოსის განზრახვა, თვალი გაუსწოროს სიმართლეს, რომელიც მთავრდება თვითდასჯის მიზნით ოიდიპოსის მიერ თვალების დათხრით. ისჯებიან: ამირანი, პრომეთეოსი, ჰერკულესი... ქრისტე!

გვაქვს ხალხური ლექსი:

ხეკორძულას წყალი მისვამს,  
მცხეთა ისე ამიგია,  
დამიჭირეს, მკლავი მომჭრეს,  
რატომ კარგი ავიგია?

ეს მოტივი წითელ ზოლად გასდევს კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენას“.

რადგანაც გალაკტიონის ლექსში აქტეონისა და არტემიდეს მითის კოდები მხოლოდ კეთილგანზრახვისათვის დასჯის პარადიგმამდე არ დაიყვანება. საჭიროა ამ კოდების დეკოდირება.

## **„ძალის პატრონს ვერ ცნობს“, ანუ მითი ლექსში და ლექსის მითი**

*და ვით ქრისტემ გალი-  
ლეა აირჩია,  
მე თბილისის ავირჩიე  
ბებერი...*

*გალაკტიონი*

უნდა ვაღიარო, რომ მე მხოლოდ გადავავლე თვალი სხვადასხვა ენებს, ყველგან რომ უკლებლივ არის კრიზისული დროის აღმნიშვნელი ფორმები, მაგრამ ქართულის გარდა არსად არ შემხვედრია პირდაპირ „აქტეონის“ მითიდან ნაწარმოები მეტაფორა: „ძალის პატრონს ვერ ცნობს“.

შევანუხე ძველი ბერძნული ენის რამდენიმე ნაცნობი ექსპერტი, რომლებმაც მითხრეს, რომ მიუხედავად „აქტეონის“ მითის ელინური წარმოშობისა, ასეთ მეტაფორას ბერძნულში არ შეხვედრიან.

არც გამკვირვებია, რადგანაც, როგორც ორტიგა-ი-გასეტმა შენიშნა: „მე — ეს ვარ მე და ჩემი მდგომარეობანი“. ასეა ენობრივი ინდივიდუალობებიც. ისინი არიან ენები საკუთარი მდგომარეობა-გამოცდილებების კონტექსტში.

„აქტეონის“ მითის ვერსიებში ქართულმა თვალმა საკუთარი ეროვნული მდგომარეობის შესატყვისი მნიშვნელობა ამოიკითხა. კერძოდ, კრიზისულია დრო, როდესაც ადამიანები და საგნები კარგავენ იდენტობას, არ ჰგვანან თავის თავს და ემსგავსებიან იმას, რაც მლის მათ იდენტობას.

ენობრივი ცნობიერების დონეზე, ეს არის სიტუაცია, როდესაც მეტაფორა ცოდნის მნიშვნელობას იძენს.

ცოდნად გადაქცეულ მეტაფორას პოეტიკაში ენოდება კატაქრეზა. მხედველობაშია აღმნიშვნელისა და აღნიშნულის ენაში ჩამოყალიბებული სემიოზისიდან სიტყვის, როგორც აღმნიშვნელის, განსხვავებული მნიშვნელობით მოხმობა.

მაგალითად, „წითელი მელანი“, რომელშიც მელნის სემიოლოგიურ სიშავეში ჩანაცვლებულია წითელი ფერი.

ასეა პოეტიკაში. მაგრამ პოეტიკაში არაფერი არ ირეკლება რეალობის ან ცხოვრების სარკეში ჩახედვის გარეშე. კორექტივები სემიოზისში შეაქვს რეალობას.

ლენინი „რუსზე უფრო რუსებს უწოდებდა სტალინს, ძერჟინსკის და ორჯონიკიძეს“. ამათგან ორნი ქართველები იყვნენ, მესამე – პოლონელი.

ახლა გავიხსენოთ გალაკტიონის ორი კონცეპტი: „წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული“ და „ჩვენ, რა თქმა უნდა, არ ვართ რუსები“. ჩვენს წინაშეა ორი კონტრავერზა. ორივე კონტრავერზა განეკუთვნება ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის და ისტორიოსოფიის კატეგორიას. ლენინის რეპლიკა წარმოადგენს აღმოჩენას რუსულ ენობრივ ცნობიერებაში. ამგვარი სააზროვნო სიტუაციის შესახებ უმბერტო ეკო შენიშნავს: „ენა სავსეა ისეთი მეტაფორული წინასწარმეტყველებებით, რომელთა შემეცნებითი, ჰერმენევტიკული ღირებულება, ანუ ახალი მეტონიმიური ჯაჭვის გახსნის შესაძლებლობა, მხოლოდ დროთა განმავლობაში იხსნება და რომელთა ბედს ისეთი ისტორიული გარემოებანი განაპირობებენ, რისი წინასწარ განსაზღვრა სემიოტიკას არ ხელეწიფება... თუკი მეტაფორა შედგა, ის ახალი ცოდნის გარანტია, ვინაიდან ახალ სემიოტიკურ განსჯას აძლევს დასაბამს და, საბოლოო ჯამში, გამოიღებს ისეთ შედეგს, რომელიც ფაქტობრივი განსჯის შედეგისგან არ განსხვავდება“ (ეკო 148). ამაშია ლენინის აღმოჩენის არსი. ლენინმა აღმოაჩინა იდენტობადაკარგული ქართველი, რომელიც იქცა „რუსზე უფრო რუსად“.

დავუბრუნდეთ გალაკტიონს. გალაკტიონის შემთხვევაში საქმე გვაქვს საპირისპირო კონცეპტთან: ბრძოლა ეროვნული იდენტობისათვის.

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის „როცა აქტეონი“, ისევე როგორც რობაქიძის სონეტი „საქართველოს“, ქართულ პოეზიაში ამკვიდრებენ ახალ მითოლოგიურ პარადიგმას.

საკადე და სტალინი ამ პარადიგმაში გამოდიან აქტეონის (იგივე გალაკტიონის, იგივე საქართველოს) დამგლეჯი ძაღლების როლში.

შეუძლია ვინმემ ამტიკოს, რომ „უცხო შორეთის სიყვარულით პირგამეხილმა“ სააკადემ ან საქართველოში მე-11 არმიის შემომყვანმა სტალინმა და ქართველმა ბოლშევიკებმა სამშობლო, მამა, მამული ვერ იცნეს, როგორც ვერ იცნეს აქტეონისგან განურთნილმა ძაღლებმა ირმად გადაქცეული აქტეონი?

რა თქმა უნდა, არა! იცნეს, იცოდნენ, ახსოვდათ, რადგან გაიზარდნენ მის კალთაში, მაგრამ დაგლიჯეს. დაგლიჯეს რის საფასურად? რა თქმა უნდა, საკუთარი ერის ფასეულობათა სისტემაში დამპყრობი ქვეყნის ფასეულობათა ჩანაცვლების საფასურად.

მითი სწორედ ამიტომ იხმობს ამ როლისთვის ძაღლს, რომელიც ენობრივი ცნობიერების სისტემის ლოგიკით უნდა იყოს პატრონის მცნობი და ერთგულების სიმბოლო.

მაგრამ სხვა არის „უნდა იყოს“ და სხვა — როგორ არის.

ამ სხვაობაზე მაკიაველიმ შენიშნა: „ადამიანები და საზოგადოება, რომელიც ცხოვრებას აღიქვამს არა ისეთს, როგორიც არის, არამედ როგორიც უნდა იყოს, იღუპებიან“.

დისკურსისთვის გალაკტიონის ლექსში მოხმობილი კოდებიდან საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება ძალლებისგან პატრონის ვერ ცნობის მოტივს. მითს აქვს თავისი დიდაქტიზმი. მითში ძალლი ზოგჯერ ერთგულების სიმბოლოა. ერთადერთი ცოცხალი არსება, რომელმაც ბოლომდე უერთგულა ამირანს, არის ყურმა. რაც შეეხება ადამიანს, ერთგულება არის ადამიანის არა ატრიბუტული, მუდმივი, მარკირებული, არამედ პრეცედენტიული ნიშანი. ამიტომ ძალლი ზოგჯერ სანდოა, ადამიანი — არა!

სახარების მიხედვით, ეს კონტექსტი ყველაზე შთამბეჭდავად მაცხოვრისა და პეტრე მოციქულის ურთიერთობაშია გამოხატული. პეტრემ ერთგულება შეჰფიცა მაცხოვარს, მაცხოვარმა უპასუხა: „ამინ, გეტყვ შენ, რამეთუ ამას ლამესა, ვიდრე ქათმისა კმობადმდე, სამგზის უარ-მყო მე“ (მათე 26,34). ამ სიტყვებს პეტრე მამლის მესამე ყვილის შემდეგ, მაცხოვრის მესამედ უარყოფის დროს გაიხსენებს. ეს მოტივი მეორდება ურნშუნო თომას შემთხვევამიც. და კიდევ, მიუხედავად ტრიუმფალური შეხვედრისა, იერუსალიმშიც ვერ იცნეს სახედარზე ამხედრებული მაცხოვარი: „და ვითარცა მიეახლა, იხილა ქალაქი იგი და ტიროდა მას ზედა. და იტყოდა, ვითარმედ: უკუეთუმცა გეცნა შენ დღესა ამას მშჯდობად შენდა! ხოლო ან დაეფარა თუალთაგან შენთა. რამეთუ მოვლენან დღენი შენ ზედა და მოგადგან შენ მტერთა შენთა ლაშქარი და გარემოგადგენ შენ და შეგკრიბონ შენ ყოვლით კერძო. და დაგარღვონ შენ, და შვილნი შენნი შენ შორის დაეცნენ, და არა დაშთეს ქვაჲ ქვასა ზედა შენ შორის ამისთჳს, რამეთუ არა გულისკმა-ყავ ჟამი მოხედვისა შენისაჲ“ (ლუკა 13, 41-42).

ხალხი, რომელიც ვერ ცნობს საკუთარ მამას და მამულს, ისჯება.

გალაკტიონის ვერდიქტი — ეს არ არის ქართული მენტალობის ახალი ნიშანი. ეს ნიშანი, დიდი ხანია, გასდევს ქართული ცნობიერების ისტორიას. ამ ნიშნის ათვლის წერტილად ქართულ კულტურაში შეიძლება მიჩნეულ იქნას ამირანის მითი., ხოლო ამ თემაზე დისკურსის დამწყებ ავტორად — იოანე საბანისძე.

ქართული ცნობიერების ისტორიაში ეს არის მენტალობის უზარმაზარი აისბერგივით მოტივტივე პრობლემა. ეს თემა, როგორც ზემოთ ითქვა, დაკავშირებულია ქართული კულტურის კოლონიალური და პოსტკოლონიალური ფაზების პრობლემასთან.

მაგრამ ამის შესახებ სხვა დროს.. დაგუბრუნდეთ ისევ გალაკტიონს.

ძაღლები, რომლებმაც აქტეონი დაგლიჯეს, აქტეონისგან იყვნენ გაზრდილ-განვრთნილები. რაკი აქტეონი იყო მათი პატრონი, ხოლო პატრონი არის მამობის სუბსტიტუტი (შესატყვისი), იკვეთება იდენტობა შვილებსა და ძაღლებს შორის. ძაღლები გამოდიან შვილების როლში, რომლებიც კლავენ, გლეჯენ და ჭამენ მამას.

ეს არის გალაკტიონის ლექსის „პირველსცენა“, რომელშიც ავტორის მითი ემსახურება ადამიანსა და სამყაროს შორის იდენტობის



წარმოჩენის მიზანს. მითის ლოგიკით, სადაც ირღვევა სუბორდინაცია პატრონსა და საპატრონოს შორის, იქმნება სიტუაცია, სადაც ძალის პატრონს ვერ ცნობს.

მითს აქტიონისა და არტიმედეს შესახებ გალაკტიონი ისტორიული ალგორითმის მნიშვნელობას ანიჭებს. ალგორითმის ფორმულაში შეიძლება სააზროვნო სიტუაციის ნებისმიერი პარადიგმის ჩასმა.

ასე რომ, გალაკტიონის რეპლიკა — „ვიცან, გალაკტიონ, შენში აქტიონი“ — იკითხება როგორც სწორედ ალგორითმის ფორმულა, რომელშიც გალაკტიონთან ერთად ჩანაცვლებულია გალაკტიონის მამული — საქართველო!

ამიტომ სიტყვა „ვიცან“ ლექსში ასრულებს სააზროვნო სიტუაციის საკვანძო ცნება-კოდის მნიშვნელობას. ლექსის კონტრაპუნქტში ეს კოდი იშლება თემებად, რომლებშიც აკრეფილია და განზოგადობული საქართველოში მომხდარის და მოსახდენის წინასწარმეტყველება, დაწყებული აქტიონის მაინცადამაინც საკუთარი ძალებისგან დაგლეჯის თემით და გათავებული „მამისმკვლელის“ მეტაფორით.

ეს რომ ასეა, კარგად ჩანს „როცა აქტიონამდე“ დაწერილ ლექსში („მამული“) გაცხადებული ჩივილიდან:

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა  
არ გავიარე, რაა მამული?  
წინაპართაგან წავიდა ყველა,  
სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიალული.  
გაშალა ველი ნელმა ნიაგმა  
და მელანდება მე მის წიაღში  
მოხუცი მამა. მოხუცი მამა  
სასხლავით ხელში დადის ვენახში.  
აქ თითო ლერწი და თითო ყლორტი  
მასზე ოცნებას დაემგვანება.  
ისევ აყვავდა მდელო და კორდი...  
დავდივარ, ვწუხვარ და მენანება.

ეს მოტივი, როგორც კონტრაპუნქტი, თან გასდევს გალაკტიონის მთელ შემოქმედებას. ამჯერად მხოლოდ ორ მაგალითს გავიხსენებ:

ველარ ვცნობილობ მშობლიურ ტყეებს,  
ზამთარს ბილიკი დაუტანია,  
დიდი ხანია? — მივმართავ ტყეებს,  
და ტყე გუგუნებს: დიდი ხანია!

სხვათა შორის, ამ ლექსში შეკითხვის: “დიდი ხანია?”-ს ათვლის წერტილი უკავშირდება სულ ცოტა ხუთი ათასი წლის წინანდელ ამირანის მითს. რაც შეეხება თანამედროვეობას, გალაკტიონის აზრით —

რაა მასზედ გულსაკლავი, მეტეხო და დიღმის ველო, მიდიოდე და ფიქრობდე: ეს არ არის საქართველო.

## გალაკტიონის „ძაღვები“ სააზროვნო სიტუაციის გლობალურ კონტექსტში და ბოდლერის „კატები“

გალაკტიონის ლექსი „როცა აქტეონი, ძეძ არისტეას“ ნარმოადგენს გლობალური სააზროვნო სიტუაციის პრეცედენტს, რომელშიც ავტორი, ერთი მხრივ, ჩართულია ისეთ დრამაში, რომელშიც ჩასმულია სხვა დრამის სიუჟეტი, მეორე მხრივ, ავტორი ერთდროულად არის ამ დრამის აქტიორი, მაყურებელი, დამკვირვებელი, მოწმე და მსაჯული.

ეს არის საბედისწერო ხვედრი, რომლის აღსანიშნავადაც ნიკლას ლუმანის «სოციალურ სისტემებში», სცენოგრაფიის ასოციაციით, მოხმობილია «სტენოგრაფიის» ნეოლოგიზმი. «სც/ტენოგრაფიაში» ჩანაცვლებულია შტჰენო — სახელი მედუზა გორგონას დისა, რომლის დანახვაც ისევე აქვავებდა ადამიანს, როგორც მედუზასი. ეს არის პარადოქსული სიტუაცია. „პარადოქსულობა შეუძლებელს ხდის დამკვირვებლის ადგილის გარკვევას. მას შეუძლია დააკვირდეს იმას, რომლის დაკვირვებაც მას არ ძალუძს“ (ლუჰმანი 1990: 132).

ასე ვხვდებით გალაკტიონის ლექსის გლობალური სააზროვნო სიტუაციის კონტექსტში გააზრების გარეშე.

რამი დაჭირდა ნიკლას ლუმანს სც/ტენოგრაფიაში მედუზა გორგონას დის შტენო-ს, როგორც მეტაფორის, ჩანაცვლება? დაჭირდა „უცოდინრობის ფარდის“ (ჯ. როულზი) ახდით მოგვრილი გაქვავების აღსანიშნავად. მხედველობაშია „არცოდნის ფარდის“ ახდით გამონეული ელდა, რომელმაც თვალები დაათხრევენა ოიდიპოსს.

დაახლოებით ასეთია თანამედროვე სააზროვნო სიტუაცია, რომელშიც განხორციელდა ურყევე ჭეშმარიტებად მიჩნეული კონცეპტების ამოპირქვავების პროცესი როგორც თანამედროვე ჰუმანიტარული, ისე ე.წ. ზუსტი მეცნიერებების სისტემაში. ამ პროცესს მოჰყვა ჰუმანიტარული და ზუსტი მეცნიერებების არა ტრადიციული გამიჯვნის, არამედ დაახლოების შედეგი.

დაახლოების სტიმულად იქცა თანამედროვე აზროვნების ორიენტაცია არა კვლევის ობიექტებზე, არამედ ამ ობიექტების განსხვავებულობებზე.

ლექსში „როცა აქტეონი, ძეძ არისტეას“ გალაკტიონის მითოლოგიური როლი გვაგონებს ჰამლეტის როლს, რომელიც მეფის კარზე დგამს სპექტაკლს „მეფე გონზაგოს მკვლელობა“. ეს არის დრამა დრამაში, პიესა პიესაში, სცენა სცენაში, რომლითაც იშლება ზღვარი მაყურებლის გარესამყაროსა და ჰამლეტის შინაგან სამყაროს შორის. რეპლიკა „ვიცან, გალაკტიონ, შენში აქტეონი“ — ისევე ეხება გა-

ლაკტიონს, როგორც მის ქვეყანას, ხალხს, საზოგადოებას. რეპლიკის მიზანია, თვალი აუხილოს მაყურებელს და მისი გარეგანი სამყარო აზიაროს სცენაზე განვითარებულ მოვლენებთან.

ჰამლეტის საიდუმლოების შესატყობად კლავდიუსმა ჰამლეტს განრთვნილი მწვერებივით მიუგზავნა სიყმანვილის მეგობრები, კალე ფეოდოსიშვილის მსგავსი მანქურთები; გილდესტერნი და როზენკრანცი. ასეთებით სავსე იყო ქართველი ერის საიდუმლოების მატარებელი მწერალთა სასახლე. გალაკტიონმა ისე ამოხსნა მათი განზრახვა, როგორც ჰამლეტმა გილდესტერნისა და როზენკრაცის მისია.

„როცა აქტეონი, ძეა არისტეას“ შექმნიდან გაივლის ოცი წელი და გალაკტიონი ახალი შტრიხებით შეავსებს „როცა აქტეონის“ კონტურებს:

სამგლეს და საძალღეს,  
მწერალთა სასახლეს  
ვერასდროს დაღლილი  
ვერ მიეყუდები,-  
არის მიდებული,  
გაბოროტებული  
ეგრეთ ნოდებული  
ბერიას კუდები.  
სწამებენ ობობას  
ლომობას, ორბობას  
ეს კატის კნუტები...  
იძვრიან კუტებიც,  
სულაქოთებული  
ქანაობს კრებული,  
ეგრეთნოდებული  
ბერიას კუდები.

„რომლებმაც ვერცნობის მოტივით პატრონი დაგლიჯეს, ინვეეს ბოდღერის „კატების“ ასოციაციას.

ბოდღერის სონეტის პირველ სტროფში ლაპარაკია არა „აქტეონის მითზე“, რომელშიც პატრონი, მამა, მამული ხდება არაცნობიერი შვილი-ძაღლების მსხვერპლი, არამედ „სახლის სიამაყის“ სიმბოლოდ ქცეულ კატებზე, რომლებიც მათი პატრონებივით არიან „მცივანები და მინაყუდები“.

მაგრამ მეორე სტროფში კატები და მათთან გაიგივებული ადამიანები იძენენ თავზარდამცემი და უზარმაზარი სფინქსების იერს.

მესამე სტროფში „სახლი“ (ბინა), რომლის სიამაყედაც აღიქმებოდნენ კატები, ქრება და მის ადგილას იშლება უდაბნოს სივრცე და მარტოობა.

რადგანაც გალაკტიონის მკითხველისთვის სახლი/უსახლობა, ბინა/უბინაობა, მამული/უმამულობა, სამშობლო/უსამშობლობა, დიდება/მარტოობა, როგორც კონტრავერზები, ცნობილია, საუბარი ამ თემაზე სხვა დროისთვის გადავდოთ. გადავდოთ საუბარი „აქტეო-

ნის“ ძაღლების პარალელზე არა მხოლოდ ბოდლერის „კატებთან“, არამედ თომას ელიოტის „კატებთანაც“, რომელშიც ყველა ადამიანური მანკიერების მატარებელი კატები, ზოგჯერ, მხურვალედ ინანიებენ ჩადენილ ცოდვებს, როგორც აქტიონის დამგლეჯი ძაღლები „აქტიონის“ მითის ვერსიებში.

სხვათა შორის, ქართულ პოეზიაში ამ მოტივის საინტერესო გამოძახილს წარმოადგენს შოთა ნიშნიანიძის „კატების რექვიემი“.

გალაკტიონის «როცა აქტიონში» ჩასმული მითოლოგიური ტექსტისა და გვიანდელი «სამგლეს და საძაღლეს» შედარება გვთავაზობს ანალიზის მეთოდს, რომელიც ინვეს დ. ჰოფშტადერის ნიგნის VI თავში ჩამოყალიბებული კონცეპტის «მნიშვნელობის ადგილმდებარეობის» ასოცოაციას. დ. ჰოფშტადერის აზრით, კითხვა «როდის გავს ერთმანეთს ორი საგანი?» ინვეს ალტერნატიულ კითხვას: «ერთი და იგივე საგანი როდის არ ჰგავს თავის თავს?». მნიშვნელობა თავად ცნობას (ინფორმაციას) გააჩნია, თუ ის დღენიდაგ წარმოიქმნება გონებისა და ცნობის ურთიერთქმედებისას? ასეთ შემთხვევაში არც იმის თქმა შეიძლება, რომ მნიშვნელობა მდებარეობს ერთსადაიმევე ადგილას, არც იმისა, რომ ცნობას აქვს რაღაც უნივერსალური ან ობიექტური მნიშვნელობა, რადგანაც ყოველ დამკვირვებელს ძალუძს საკუთარი გაგების შეტანა მნიშვნელობაში!» (ხოფშტადტერი 2000: 155).

არსებითად, ამაშია პოსტმოდერნისტული ტექსტოლოგიის ანი და ჰოე.

გალაკტიონის „როცა აქტიონი, ძეგ არისტეას“ 1918 წელს დაინერა. ეს არის საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების და ამ დამოუკიდებლობის დაკარგვის წინასწარმეტყველების წელი.

„გაივლის კიდეც ცამეტი წელი“ და თითქოს გალაკტიონის ლექსის ბნკარედი ედო წინ, ბ. პასტერნაკი დანერს:

Но старость — это Рим, который  
Взамен турусов и колес  
Не читки требует с актера,  
А полной гибели всерьез.  
Когда строку диктует чувство,  
Оно на сцену шлет раба,  
И тут кончается искусство  
И дышат почва и судьба.

**„ო, ფიქრებო, მსვლელნო ტაძრად!“.**

გალაკტიონის „როცა აქტიონი“ არის ლექსი, რომელიც XX საუკუნის არა მხოლოდ ქართულ, არამედ ე.წ. საბჭოთა ლიტერატურაში სათავეს უდებს რუსეთის იმპერიაში შემავალ ხალხთა განთავისუფლების პროექტს.

როდესაც კალე ფეოდოსიშვილის ლექსის („ქალაქის ბაღში“) შესახებ ვილაპარაკეთ, მე საგანგებოდ შემოვიჩინახე ამ ლექსიდან ამოტივტივებული ისტორიის არაცნობიერი ავტორის სახე, რომელიც XX საუკუნის საბჭოთა ლიტერატურაში ჩინგიზ აიტმატოვმა მანქურთის სახელით აქცია რუსეთის იმპერიის ზნეობრივი დასასრულის დასაწყისის სიმბოლოდ რომანში „დღე წუთისოფელზე დიდია“.

სხვათა შორის, ამ რომანში არის ქართული ეპიზოდი. მასში საკუთარი ძაღლებისგან აქტეონის დაგლეჯის მსგავსად, აღწერილია ქართული პოლიფონიური მუსიკის ფონზე სპეცსამსახურების ქართველი მუშაკების მიერ ერთმანეთის დაჭმა-დახოცვის სცენა. გალაკტიონის „როცა აქტეონის“ რეპლიკის მსგავსად: „ვიცან, გალაკტიონ, შენში აქტეონი“—აიტმატოვის რომანი არის ინდივიდუალური ინტელექტის კოლექტიურ ინტელექტად გარდაქმნის პრეცედენტი.

კოლონიალურ მდგომარეობაში ჩაყენებული ხალხები ან მანქურთები ხდებიან ან აქტეონის მსგავსად იგლიჯებიან საკუთარი ძაღლების მიერ. ამ ძაღლებს სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა სახელი ჰქვიათ: მანქურთები, ისტორიის არაცნობიერი აქტიორები, მედროვე კონფორმისტები, მოღალატენი, სეპარატისტები ანუ ყველა ისინი, რომელთაც ტარიელ ჭანტურიაშვილმა „ქართველითა ქართველისა დამთღვუნველი“ უწოდა.

კოლონიალური მენტალობა ეროვნული ცნობიერების დანაგვიანებიდან იწყება. ქართული ისტორიოსოფიის პირველი პასუხი ეროვნული ცნობიერების დანაგვიანებაზე იყო „ქართველობის“, როგორც კულტურული არტეფაქტის, გამიჯვნა დამპყრობელთა ეკოლოგიური დომინანსიდან. ეროვნული იდენტობის შეცვლის მუქარაზე (არაბობა, მონღოლობა, ოსმალობა, ყიზილბაშობა, რუსობა) მათ საპირწონედ ჩამოყალიბდა „ქართველობის“ კატეგორია.

ეს ფაქტი ჩვენ მხოლოდ იმის გააზრებაში კი არ გვეხმარება, თუ რატომ მოიხმო გალაკტიონმა აქტეონისა და არტემიდის მითი, არამედ იმის გასააზრებლადაც, რომ ისტორიის ირონიის ძალით, ძაღლებმა, რომლებმაც დაგლიჯეს აქტეონი, ეს აღასრულეს ჭეშმარიტების სახელით.

ჭეშმარიტების სახელით ბევრი რამ მომხდარა. განა ჩვენს ყურთასმენაში დღემდე არ მოისმის ჭეშმარიტების სამშობლოზე მაღლა დაყენების ექო?

რატომღაც არავინ კითხულობს, თუ რა და რომელია ის ჭეშმარიტება, რომლის სამსხვერპლოზეც მავანმა ზვარაკად უნდა მიიტანოს თავისი სამშობლო.

ისტორიის ირონია იმაშია, რომ სახარების ერთადერთი პერსონაჟი, რომელმაც სამჯერ სცადა მაცხოვრის გადარჩენა, იყო პილატი. სწორედ მან დაუსვა მაპროვოცირებელი კითხვა მაცხოვარს: „რამ არს ჭეშმარიტება?“ (იოანე 18,38).

ამ კითხვას ქრისტემ დუმილით უპასუხა. მან ყველაზე უკეთ უწყოდა, რომ ამ ქვეყნად მისი მოვლინების ჭეშმარიტი მისია იყო კა-

ცობრიობასთან ერთად დამპრობლისაგან სამშობლოს ხსნა და არა სამშობლოზე მალლა აბსტრაქტული ჭეშმარიტების დაყენება.

სამაგიეროდ, რა არის ის ჭეშმარიტება, რომელიც სამშობლოზე მალლა დგას, საქართველოში იცოდნენ: სააკაძემ, სტალინმა, ორჯონიკიძემ, სოცდეკებმა და მისთანებმა. საქართველოში ჩვენს დღეებშიც ასე ფიქრობენ ბევრნი!

ჭეშმარიტად შეუცნობელ არიან გზანი უფლისანი.

„ღმერთო, მაუწყე, რომელი გზით ვიარო“ (ფსალმუნი 142,8).

გალაკტიონმა ეს გზაც იცოდა და ისიც, რომ ამ გზაზე მედროვენი არ დადიან. მხოლოდ ამ გზის მისნურ მწვდომელს შეეძლო ეთქვა:

ო, ფიქრებო, მსვლელნო ტაძრად,  
ო, ქცეულნო მტვრად და ნაცრად,  
რად მიჰყვები ასე მკაცრად  
ჩამავალ მზეს, ჩამავალს?

### ეპილოგის მაგიერ

აქტიონისა და არტემიდეს მითის სიუჟეტი მსოფლიო ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების ამოუწურავი თემაა.

როდესაც გალაკტიონი ამ ლექსს წერდა, მას არ შეიძლებოდა ცოდნოდა, რომ არმაზისხევის II საუკუნის სამარხში აღმოჩენილი იქნებოდა გემა, რომელზეც აქტიონის ირმად გადაქცევის სცენაა გამოსახული.

### დამონებანი:

ლოტმანი 2000: Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб, 2000.

ლუჰმანი 1990: Luhman N. Stenographie. Muenchen: 1990.

ტოინბი 1990: Тоинби А. Постигжение истории М.Л. 1990.

## ელენა გომიაშვილი

საქართველო, თბილისი

### ზღაპრების დათარიღების პრობლემა თანამედროვე ფოლკლორისტიკაში

საკითხი ზღაპრის ასაკის განსაზღვრის შესახებ არ არის იოლად და ერთმნიშვნელოვნად გადასაწყვეტი. ამ კითხვაზე განზოგადებული პასუხის გაცემა შეუძლებელია, რადგან ხალხური ზღაპარი უანრობრივად მრავალფეროვანია, სხვადასხვაგვარ სტრუქტურაზეა აგებული და სხვადასხვა დროს არის წარმოქმნილი.

უკანასკნელ ათწლეულში საქართველოში მნიშვნელოვანი ფოლკლორისტული შრომები გამოქვეყნდა, რომლებიც ტრადიციულად შედარებით-ისტორიულ, სტრუქტურალისტურ, გეოგრაფიულ-ისტორიულ მეთოდებს ეყრდნობიან. მიუხედავად იმისა, რომ ფოლკლორისტიკის ქართულმა სკოლამ მე-20 საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოყოლებული ფასდაუდებელი ნაშრომები შექმნა, ქართველი მეცნიერებისთვის მეთოდოლოგიური საკითხები ნაკლებ პოპულარული თემა იყო. ყველასთვის ცხადია, რომ ზღაპარი ფოლკლორის ერთ-ერთი უძველესი წარმომადგენელია, მაგრამ კერძოდ, რომელ ეპოქას უკავშირდება მისი წარმოშობა, ეს საკითხი მხოლოდ სპორადულად გვხვდება ქართველ მეცნიერთა ნაშრომებში.

დასავლეთ ევროპის ფოლკლორისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, განსაკუთრებით მე-20 საუკუნის 70-იანი წლებიდან მუდმივად ისმებოდა კითხვა ზღაპრის წარმოშობის დროის შესახებ. გამოკვლევები მხოლოდ ლიტერატურული და ფოლკლორული წარმომადგენლების ურთიერთგავლენის საკითხებით არ შემოიფარგლებოდა. მეცნიერებს უფრო ზუსტი და არგუმენტირებული პასუხი სურდათ და ამის გამოძახილი იყო 1989 წელს ევროპული ზღაპრის საზოგადოების [Europäische Märchengesellschaft] მიერ გერმანიის ქალაქ ვილჰელმსბადში ჩატარებული სიმპოზიუმი გამომწვევი სახელწოდებით „რამდენი წლისაა ჩვენი ზღაპრები?“

ზღაპართმცოდნეობა ფოლკლორისტიკის კერძო დარგია, რომელიც ინტერდისციპლინურ კონტექსტში განიხილება. ზღაპარს არა მარტო ფოლკლორისტები, ლიტერატურათმცოდნეები და ლინგვისტები იკვლევენ, არამედ ეთნოლოგები, ეთნოსოციოლოგები, რელიგიათმცოდნეები, ხელოვნებათმცოდნეები, კულტუროლოგები, ფსიქოლოგები და სხვები.

ტერმინოლოგიური სირთულე

ფოლკლორის ჟანრთა დათარიღებას ხშირად ტერმინოლოგიური უზუსტობაც ართულებს. ზოგი მეცნიერი „ხალხურსა“ [folk] და „ზეპირს“ [oral] აიგივებს, ზოგი კი ამას გაუმართლებლად მიიჩნევს. როგორც ნესი, „ხალხურ პოეზიას“ [folk poetry] ახასიათებენ როგორც „ხალასს, აუთენტურს“ [authent] და უპირისპირებენ „ხელოვნების დონეზე სრულყოფილ“ შემოქმედებას. მე-16 საუკუნის ფრანგმა მოაზროვნემ მიშელ დე მონტენმა ხალხურ პოეზიაში მაღალი მხატვრული ღირსებები დაინახა. სხვათაშორის, სიტყვები, რომლითაც მონტენი ხოტბას ასხამდა ხალხურ პოეზიას, იოჰან გოტფრიდ ჰერდერმა ეპიგრაფად წაუძღვარა თავის „ხალხურ სიმღერებს“ (კოკიარა 1960: 266).

ინგლისელი უილიამ თომსის მიერ 1846 წელს შექმნილი ტერმინი „Folklore“ წეს-ჩვეულებათა ერთობლიობას აღნიშნავდა, მაგრამ პერსპექტივაში „ხალხის სულად“ [Volksgeist] გადაქცევა ეწერა. „ხალხის სულიდან“ წარმოიშვა „ხალხური პოეზია“ და „ხალხური სიმღერა“, ცნებები, რომლებიც 1775 და 1815 წლებში ი. გ. ჰერდერმა და ძმებმა გრიმებმა შემოიღეს. „პირველყოფილ პოეზიას“ [Naturpoesie] ანონიმურის, ტრადიციულის, „მარტივის“, „აუთენტურის“ მნიშვნელობით იგებდნენ და წიგნიერი კულტურის სანინააღმდეგო პოლუსად მიიჩნევდნენ. ზოგიერთი მას მაღალმხატვრულად აფასებდა, ზოგიც აკინებდა.

ფოლკლორისტიკის ამერიკულ სკოლებში თხრობითი გადმოცემა [narrative] სახელდებულია როგორც „ფოლკლორისტიული“, ხოლო მექანიკურად (წიგნიერი გზით, ტელევიზიის საშუალებით და მისთ.) გავრცელებული გადმოცემა – როგორც „პოპულარული“.

მე-20 საუკუნის დასაწყისამდე სამეცნიერო ენაზე ყოველი არა ევროპული ლიტერატურა „ფოლკლორად“ მოიხსენიებოდა. მე-19 საუკუნეში ფოლკლორისა და „ზეპირი ლიტერატურის“ აღმოჩენამ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც დასვა კითხვები. საკუთარი იდენტობის ძიების გზაზე დამდგარი ფოლკლორისტიკა ფილოსოფიასთან, ლინგვისტიკასთან შეთანხმების მიზეზს ეძებდა.

## სიუჟეტთა საერთაშორისო კატალოგის ნაკლოვანებები

საყოველთაოდ აღიარებული ფაქტია და ამას თვითონ დასავლეთ ევროპელი მეცნიერები თვითკრიტიკულად აღიარებენ, რომ ევროპული ფოლკლორისტიკა და ზღაპარმცოდნეობა ორ საუკუნეზე მეტ ხანს დასავლეთ ევროპაზე კონცენტრირდებოდა, ვიდრე 2004 წელს ჰელსინკის მეცნიერებათა აკადემიის ფოლკლორისტთა კავშირმა ახალი საერთაშორისო კატალოგი არ გამოცა: „საერთაშორისო ზღაპრების ტიპები. კლასიფიკაცია და ბიბლიოგრაფია“ [The Types of International Folktales. A Classification and



Bibliography] (უთერი 2004). სამ ტომად გამოცემულ კატალოგში ზღაპრების ძველი სისტემა (ანტი აარნეს მიერ შედგენილი და სტიტ თომპსონის მიერ გავრცობილი) ხელახლა გადაამუშავა და სრულყო გერმანელმა ფოლკლორისტმა და ზღაპარმცოდნემ, პროფესორმა ჰანს-იორგ უთერმა. ამ გამოცემით ამოივსო ის ლაფსუსები, რაც წინა საძიებლებს (აარნე 1910, აარნე 1928, აარნე-თომპსონი 1961) ახლდა და ამავე დროს არ დაირღვა ტრადიციული პრინციპები სიუჟეტთა ტიპების აღწერისათვის.

კრიტიკა ძველი საძიებლის (აარნე-თომპსონის) მიმართ რამდენიმე მნიშვნელოვან საკითხს მოიცავდა:

1) თხრობითი ჟანრების ტიპოლოგია თითქოსდა წარმოადგენდა ზუსტ საბუნებისმეტყველო სქემას, რაც თხრობითი გადმოცემების ცოცხალ სინამდვილეში არ არსებობს.

2) ჟანრის განსაზღვრება და მოქმედ პირთა ფუნქციები ხშირად არც თემატიკურად და არც სტრუქტურულად არ ემთხვეოდა ერთმანეთს. მაგალითად ტიპს AaTh 850-999: *Novelle/Romantic Tales* (საყოფაცხოვრებო ზღაპარი) საფუძვლად არ ედო არავითარი კონკრეტული ჟანრი.

3) „ფინური სკოლა“ მთლიანად კონცენტრირებული იყო მე-19 საუკუნის ზეპირ გადმოცემებზე, რაც ყურადღებას აღუნებდა ამ გადმოცემების უფრო ძველ ფიქსირებულ ვარიანტებზე და ლიტერატურულ წყაროებს მეორეულ წარმონაქმნად მიიჩნევდა.

4) საძიებელში შესული იყო უმეტესად ევროპული და ევროპელებისთვის ცნობილი დასავლეთ აზიის ქვეყნების ფოლკლორი. გარდა ამისა, ევროპული მასალა არათანაბრად იყო მოხმობილი; ნაწილობრივ არეული იყო კოდები და უამრავი მონაცემი არ იყო ზუსტი, მაგალითად, დანიური ან რუსული. საძიებელს ზოგან აკლდა პორტუგალიური ფოლკლორის ნიმუშები, აღმოსავლეთ და სამხრეთ ევროპის გადმოცემები კი თითქმის არ იყო გათვალისწინებული კატალოგში; მცირე ეთნიკური ჯგუფების ფოლკლორი არ იყო ან საკმარისად არ იყო აღწერილი.

5) ცალკეული ტიპების წარმოჩენა, რომლებსაც ცოტა ვარიანტი მოეპოვებოდა, კლასიფიკაციის სისტემას აბუნდოვანებდა და გამოუსადეგარს ხდიდა.

6) საძიებელს ხშირად აკლდა რელევანტური სამეცნიერო ლიტერატურა.

7) კატალოგში მოხმობილი იყო ტრადიციული კრებულები და თითქმის არ იყო გამოყენებული ახალი გამოცემები.

8) ზღაპართა ტიპები მწირად იყო აღწერილი, ხშირ შემთხვევაში არაზუსტად. აქცენტი მხოლოდ მამრობითი სქესის პერსონაჟების მოქმედებაზე იყო გაკეთებული.

9) სათუო იყო ე.წ. თავისებური [irregular] ტიპების აღწერილობა.

10) ზღაპრების ბევრი ვარიანტი ხშირად საარქივო მასალებიდან მომდინარეობდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მასალები ძნელად ხელმისაწვდომი იყო.

### ევროცენტრიზმის კრიტიკა დასავლეთ ევროპულ მეცნიერებაში

როცა ზღაპარმცოდნეობა არაევროპულ ზღაპრებს იკვლევდა, ყოველთვის ტენდენციური იყო. აღმოსავლური, აფრიკული, ავსტრალიური და ამერიკელ ინდიელთა ზღაპრები ხან ევროპული ზღაპრების ანარეკლად იყო მიჩნეული, ხან მის სახესხვაობად. ამას კვლევის არასწორი შედეგები მოჰქონდა.

80-იან წლების მიწურულს შეედმა ფოლკლორისტმა იან-ოვინდ სვანმა ამგვარი ტენდენცია მკაცრად გააკრიტიკა და აღნიშნა: „დასავლეთში გავრცელებული ჯადოსნური ზღაპრების განსაკუთრებული ფორმა, რომელსაც სამხრეთ აღმოსავლეთ აზიასა და ბანტუს ხალხებში ვპოულობთ, იმის დასტურია, რომ ეს ზღაპრები პარალელურადაა ევროპული ზღაპრებისა და არა განშტოებები, რომლებიც ფანტაზიის პროდუქციის საერთო, ზოგადადამიანური საგანძობიდან მომდინარეობენ“ (სვანი 1990: 39).

იან-ოვინდ სვანი იმ მეცნიერთა წრეს უერთდება, რომლებიც ევროცენტრიზმს მკაცრად აკრიტიკებენ: „ზღაპარმცოდნეობა უნდა გათავისუფლდეს „ევროცენტრიზმისგან“ და განდევნოს იგი, რადგან ეს მას აზარალებს, სხვა კულტურათა ზღაპრები უნდა შეაფასოს თანაბარუფლებიანად და არა როგორც „ნაკლოვანი“ ან „გაუგებარი“ ასლები ევროპული ფოლკლორისა. არ შეიძლება „ჰომოკულტურის“ ბეჭედი ჰქონდეს დასმული ევროპულ ზღაპრებს, როგორც ამას ბევრი ჩვენი კოლეგა აკეთებს. სიტყვასიტყვითი, მთხრობლის ენით გადმოცემული ზღაპრის, მაგალითად ურჩხულთან მეზრძოლის ზღაპრის ინდონეზიური ვერსია რომ შევადაროთ ევროპული ზღაპრის აუთენტურ ჩანაწერსა და არა მე-19 საუკუნეში გამომცემლის მიერ დამუშავებულ ტექსტს, მაშინ არც ისე „პრიმიტიული“ აღმოჩნდება ინდონეზიური ზღაპარი. არ უნდა დაგვაინწყდეს, რომ პრაქტიკულად ყველა ხალხური ზღაპარი, რომელსაც წიგნში ვკითხულობთ, არის კარგად დამუშავებული ვერსიები, რომელიც ელიტის კულტურას მიესადაგება“ (სვანი 1990: 39).

იან-ოვინდ სვანის აზრით, ყველა კულტურაში არსებობს რწმენა ზებუნებრივი და მითოსური არსებების შესახებ და თავისთავად ბუნებრივია, ადამიანს ფანტაზიით შეექმნა ამბავი ზებუნებრივ არსებასთან ურთიერთობაზე. ზღაპრებში ძალიან ხშირია „ტაბუირებული ქორწინების“ მოტივი, რომელზედ დაშენებულია მსოფლიოს ხალხთა ფოლკლორი და მითოლოგია.

ევროცენტრიზმს ყველაზე არგუმენტირებულად ანთროპოლოგიური თეორია უპირისპირდება. საზღაპრო მოტივების წარმოშობა დასაშვებია ერთმანეთისგან სრულიად დამოუკიდებლად სხვადასხვა ადგილას და სხვადასხვა დროს.

**ორი თეორია ზღაპრის ასაკის შესახებ:  
„ზღაპარი გვიანი შუასაუკუნეების შემდეგდროინდელი  
ფენომენია“ თუ „ზღაპარი ანტიკურ ხანაში უკვე არსებობდა“?**

ზღაპრის ასაკზე მეცნიერებს განსხვავებული შეხედულებები აქვთ. მეცნიერთა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ მოტივების სიძველის მიუხედავად ჯადოსნური ზღაპრის როგორც ჟანრის პრეისტორიული დროით დათარიღება შეუძლებელია (რელეკე 1984: 125-137; ფელინგი 1984, 79-92; ვინკერ-ჰიფო 2005: 20-34), მეორე ნაწილი კი ზღაპრის არქაულობას ასაბუთებს (გერტსი 1990: 71-85; ლევინი 1994, 2-6; რეთი 1994: 6-8; სვანი 1990: 36-50; სვანი 1994: 9-10; ქურდოვანიძე 2001; ჩოლოყაშვილი 2003: 446-451; ჩოლოყაშვილი 2004).

მე-20 საუკუნის 70-იან წლებში ხალხურ საყოფაცხოვრებო ზღაპარს ევროპელ მეცნიერთა უმრავლესობა მე-17 საუკუნეს აკუთვნებდა (მოზერი 1977: 410) მაშინ, როცა საბჭოთა ფოლკლორისტიკაში მარქსისტული იდეოლოგიის შესაბამისად ხალხური პროზის ჩასახვას გვაროვნულ წყობილებასთან აკავშირებდნენ (ლლონტი 1963: 33-49).

დასავლეთ ევროპელ მეცნიერთა უმრავლესობა, ვინც ევროპული ზღაპრის ისტორიას წერდა და მე-18 საუკუნეზე ადრინდელი პერიოდიდან იწყებდა, უდიდეს სირთულეებს აწყდებოდა. დღემდე ვარაუდს წარმოადგენს მოსაზრება, რომ ზღაპარი დამწერლობამდე ეპოქაშიც არსებობდა. არც უძველესი დროისა და არც შუასაუკუნეების წყაროებში არ გვხვდება ისეთი ტექსტები, რომლებიც დღევანდელი გაგებით ევროპულ ზღაპარს და ძმებ გრიმების მიერ განსაზღვრულ ჟანრს შეესაბამება.

ევროპაში ზღაპრის წერილობითი დოკუმენტაცია იწყება ჯოვანი ფრანჩესკო სტრაპაროლას „გასართობი ღამეებით“ [Giovani Francesco Straparola: *Le piacevoli notti*, 1550/53], ჯამბატისტა ბაზილეს „ზღაპართა ზღაპრებით“ [Giambattista Basile: *Lo cunto de li cunti*, 1634/36] და შარლ პეროს „ამბებითა და ზღაპრებით მორალითურთ“ [Charles Perrault: *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralitez*, 1697] და მისივე „ფერიათა ზღაპრებით“ [Les Contes de fées, 1837]. ამ კრებულებში სწორედ ისეთი მოთხრობებია თავმოყრილი, რომლებიც რომლებიც ნამდვილად ზღაპრის ჟანრს მიეკუთვნება და მათ ყოველთვის ასახელებენ ხოლმე მკვლევრები პირველი ფიქსირებული ზღაპრების ნიმუშებად ევროპაში (კოკიარა 1960: 54-56; პერო 1837)

იმ თეზის მომხრეები, რომ ევროპული ზღაპარი (დღევანდელი გაგებით) ანტიკური ხანის შემდეგდროინდელია, ორ არგუმენტს ასახელებენ. ესენია:

1) ზღაპრის მხოლოდ ფრაგმენტული ნაწილების ამსახველი საბუთები ანტიკურ ხანაში;

2) დოკუმენტების არარსებობა ზღაპრის თხრობის ტრადიციის შესახებ შუა საუკუნეებში.

ორივე არგუმენტი დასაბუთებულია მანფრედ გრეტციის 1988 წელს გამოცემულ მონოგრაფიაში „ზღაპარი გერმანულ განმანათლებლობაში“ (გრეტცი 1988). მ. გრეტცი ეწინააღმდეგება მცდელობებს, რომელთა მიხედვით ზღაპრის გენეზისი უძველეს ხანაში მოაზრება და ამტკიცებს, რომ არც ევროპულმა და არც აღმოსავლურმა ანტიკურმა ხანამ არცერთი სრულყოფილი ზღაპარი არ შემოინახა: „ეს გარკვეულია, – მკაცრად აღნიშნავს მ. გრეტცი, – მე-18 საუკუნეში არ მოიპოვება -ის (ძმები გრიმების „საბავშვო და საოჯახო ზღაპრები“ [Kinder- und Hausmärchen] – ე. გ.) მსგავსი ზღაპრის არც ჩანაწერი და არც არსად არის ნახსენები. ეს საყოველთაო კანონზომიერებაა. მე-18 საუკუნეში „საკუთრივ ხალხური ზღაპრების“ დიდი რაოდენობაა ფრანგულ ფერიათა ზღაპრებისა და აღმოსავლურ მოთხრობების კრებულებში, რომლებიც შემდგომ გერმანელი მწერლების თარგმანებსა და ადაპტაციებში გადამუშავდნენ. ყველა მოსაზრება და გამოკვლევა იმაზე მეტყველებს, რომ ზღაპარი იმ სახით, როგორსაც მას დღეს ვიცნობთ, არავითარ შემთხვევაში არ არის დროში განუსაზღვრელი ჟანრი [zeitlose Gattung], რომელიც რომელიღაც ადამიანური ფსიქიკური კონტაქტის საფუძველზე „მუდამ“ არსებობდა: გერმანიაში ზღაპარი მხოლოდ მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან ყალიბდება ფრანგული გავლენით. მას შემდეგ ეს ჟანრი მუდმივ ისტორიულ ცვლილებას ექვემდებარება, რადგან სწორედ ფსიქიკასთან, რწმენასა და კულტურულად ჩამოყალიბებულ თხრობის ფორმასთანაც არის მჭიდრო კავშირში და რადგანაც ადამიანის დამოკიდებულება სასწაულთან და რეალობასთან მუდმივად იცვლება“ (გრეტცი 1988: 271-272).

იან-ოვინდ სვანი სკეპტიკურად არის განწყობილი ზღაპრების დათარიღების მცდელობების მიმართ, თუმცა აღიარებს, რომ თვალის არიდება რთული საკითხისათვის არასწორი პოზიციაა. თავისთავად ზღაპრის არა, მაგრამ მისი ქვეყნარების, ტიპთა ჯგუფებისა თუ ტიპების ცალკეულად დათარიღება შესაძლებელია, თუმცა, სვანის აზრით, „თუ კანონზომიერების აღმოჩენაზე მიდგება საქმე, ყოველთვის გამოჩნდება კოლეგა, რომელიც სკეპტიკურად წამოაყენებს განსხვავებულ არგუმენტს“ (სვანი 1990: 42). იმის მიუხედავად, რომ ამ მეცნიერის სადისერტაციო ნაშრომი ამურისა და ფსიქეას ზღაპარს ეხებოდა და მკვლევარი თამამად ათარიღებდა ზღაპრის ამ ტიპს ანტიკური ეპოქით, მოგვიანებით ის მკაცრად მიუდგა დათარიღებისა და განზოგადების ყოველგვარ მცდელობას.

ო. სვანისა და, განსაკუთრებით, მ. გრეტცის მტკიცება, რომ ზღაპარი ახალი ეპოქის პროდუქტია, გადაჭარბებულია, რადგან ზღაპრული მოტივების მსგავსი მოტივების არსებობა ანტიკურ წყაროებში საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია. საზღაპრო მოტივები ანტიკურ ხანაში ბევრგან გვხვდება: ეპოსში, ტრაგედიაში, კომედიებში, ჰეროდოტესთან, ანდაზებში, იგავებში თუ ანექდოტურ მოთხრობებში. ზღაპრის ტრადიციას ანტიკურ ხანაში ბევრი მეცნიერი იკვლევს.

„შეიძლება ამგვარი მოტივებიდან სრულფასოვანი ზღაპრის არსებობა ვერ დადგინდეს, მაგრამ ვერც საწინააღმდეგო დამტკიცება, რომ ზღაპარი ანტიკურ ხანაზე ადრე არ არსებობდა“, – წერს ალმუტ ბარბარა რენგერი (რენგერი 2006: 147). ეს მეცნიერი თავის 2006 წელს გამოქვეყნებულ მონოგრაფიაში „ზღაპარსა და მითოსს შუა. ოდისევსის თავგადასავალი და სხვა ამბები ჰომეროსიდან ვალტერ ბენიამინამდე. ჟანრის თეორეტიკული კვლევა“ ფოლკლორისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართებას ეხება. ამოსავალი წერტილია ის, რომ ანტიკური წერილობითი კულტურა ზეპირი ტრადიციის ფორმებს იყენებდა და ავითარებდა კიდევ.

ა. რენგერს ბევრი ხელმოსაჭიდი არგუმენტი მოჰყავს, რომლებიც ანტიკურ ხანაში ზღაპრის მსგავსი მოთხრობის არსებობაზე მიუთითებენ. მისი აზრით, „ზღაპარი არსებობდა არა როგორც განსაზღვრული ლიტერატურული ჟანრი, არამედ ის თხრობის სპეციფიკური მოდელი იყო, რომელიც ლიტერატურულად მანიფესტირდებოდა“ (რენგერი 2006: 146).

ალმუტ ბარბარა რენგერის არგუმენტები:

1) ცნობილია, რომ ანტიკურ სამყაროში ზეპირსიტყვიერების კულტურა დიდხანს ვითარდებოდა, სანამ დამწერლობის კულტურად ჩამოყალიბდებოდა და მაშინაც კი ზეპირი ტრადიცია მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა. ცნობები მოგზაური მომღერლების, სიმღერისა და ამბების თხრობის შესახებ არა მარტო ოდისევას სტრიქონებშია გადმოცემული. მოგვიანო წყაროებიც იძლევიან ამაზე პასუხს. ზეპირად გადმოცემული სიუჟეტები დასტურდება ლიტერატურაში და რეჩიტატივების ფორმებში. ისინი გამოიხატებიან, იმალებიან, მაგრამ ამბების თხრობის დროს ჩანან. შესაძლოა ამბების შინაარსი დაკარგული იყოს, მაგრამ მათი გამოხატვით მიიღწევა პროდუქციისა და რეცეფციის საფუძვლის მარადიულობა. ისინი ეკუთვნიან მოხუცი ქალების, ძიძებისა და დედების თხრობით რეპერტუარს, რომელთა მემკვიდრეობით „კონსერვაციის საშუალება“ – მეხსიერება უწყვეტად ზეპირად გრძელდებოდა და კულტურულ ცვლილებებსაც ექვემდებარებოდა.

2) მხოლოდ საზღაპრო მოტივებით არ უნდა შემოვიფარგლოთ. ჩვენ უფრო მეტი ვიცით პრაგმატული ურთიერთობების ამბები, რომლებიც რეკონსტრუირდება და თავისი შინაარსითა და სტრუქტურით საზღაპრო მოთხრობას ჰგავს. მათ აქვთ კონტურები, რომლითაც პროპის ზღაპრის სქემასა და ბრემონის ფლექსიბელურ ფუნქციითა კომბინაციას შეესაბამებიან. მათი გადამონშება მელეტინსკის

სუბიექტური და ეთიკურად შეფერადებული ოპოზიციებითაც შეიძლება როგორც ინდიკატორით.

3) შემონახულია მოთხრობები, რომლებსაც უეჭველად საზღაპრო ხასიათი აქვთ, მაგრამ უფრო მოზრდილი ლიტერატურული ფორმით: ეპოსი და რომანი. ნაწარმოების შიგნით, რომლის შემადგენელი ნაწილიც ეს სიუჟეტები არიან, როგორც ზეპირად გადმოცემული, აჩვენებენ, რომ ანტიკურობაში ზეპირი გადმოცემები არსებობდა. ისინი სალაპარაკო ენაზე გადმოცემული და სქემაზე მორგებული ტექსტები იყო, რომლებიც ზღაპრის თხრობის კანონებით ითხზებოდა.

ეს სამი გარემოება აძლიერებს იმის შესაძლებლობას, რომ ძველ დროში მოთხრობები, რომელთაც დღეს ზღაპრებს ვუწოდებთ, ზეპირად გადაიცემოდა. (რენგერი 2006: 148-149).

ალმუტ ბარბარა რენგერის გამოკვლევით, ზეპირი მოთხრობის, ტექსტისა და მეტყველების ტრადიცია ანტიკურობაში ცოცხლად არსებობდა. არა მარტო ბერძნულ ლიტერატურაში აისახება მათი განვითარება (ჰომეროსის ეპოსის გარდა ის გვხვდება ატიკურ ტრაგედიებში, პლატონის დიალოგებსა და გორგიასისა და ისოკრატეს სიტყვებში). ლათინურ ლიტერატურაშიც სხვადასხვა ფორმები შეინიშნება ზეპირი ტრადიციისა. როგორც ბერძნულენოვანში, ისე ლათინურად მოლაპარაკე სამყაროშიც სიტყვის წარმოთქმის კულტურა ზეპირი ტრადიციის მეშვეობით თანდათან გადაიქცა კითხვის კულტურად. მიუხედავად იმისა, რომ გვიანი რესპუბლიკისა და კეისარის ეპოქაში კითხვისა და წერის ტრადიცია უკვე დამკვიდრებულია, ზეპირი მეტყველება ცენტრალურ პოზიციას იკავებს. საგრძნობია არა მარტო გავლენა, რომელიც წინალიტერატურულ დრამატულ ფორმებს ჰქონდათ ლიტერატურულ „კომედიებზე ბერძნულ სამოსელში“, საგრძნობია ისიც, რომ ღია საუბარი და დრამა ზეპირი წარმოდგენისთვის მოიაზრებოდა (რენგერი 2006: 150).

შვედი მეცნიერი ვალდემარ ლიუნგმანი გვთავაზობს პერიოდიზაციას, რომელიც არქეოლოგების სამი პერიოდის სისტემის მიხედვით შეიმუშავა. ვ. ლიუნგმანმა ზღაპრის წარმოშობის ისტორია ხუთ პერიოდად გადაანაწილა:

- ჰომერულ-მიკენური ეპოქა
- არქაულ-კლასიკური ეპოქა
- ელინისტურ-რომაული ეპოქა
- შუასაუკუნეები
- ახალი ეპოქა (მე-16 საუკუნიდან მოყოლებული).

ლიუნგმანის აზრით, ზღაპრების ტიპების მეშვეობით შესაძლოა ზღაპრის მოტივთა სამყარო შესაბამისი ეპოქების მიხედვით დახასიათდეს (სვანი 1990: 41).

ზღაპრების გარკვეულ ტიპთა ძველ ეპოქაში წარმოშობას ვარაუდობენ აგრეთვე აზიელი ზღაპარმცოდნეებიც.

ინდოელი ფოლკლორისტი ინდუ პრაკაშ პანდი ნერს, რომ 1952-1955 წლებში მის მიერ ჩრდილოეთ ინდოეთში შეკრებილი ზღაპრების გავრცელების არეალი არა მხოლოდ ავადპის რეგიონი და ბრაჰმანთა კასტა იყო, არამედ ინდოეთის სხვა მხარეებშიც ჰყვებოდნენ ამ ამბებს, რადგანაც ისინი პურანადან – მითოლოგიური ტექსტებიდან მომდინარეობენ. „ეს საზღაპრო რეპერტუარი საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენენ იმ ტრადიციისა, რომელიც თავისი მრავალფეროვნების მიუხედავად მთელ ინდოეთს აერთიანებს“ (მაიზიგი 2002: VII).

იაპონელი ფოლკლორისტი ტომიო ოზავა იაპონური ზღაპრების ერთ ნაწილს უძველეს დროში შექმნილად მიიჩნევს (ოზავა 1990: 113).

ზღაპარმცოდნეობა მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობითი მეთოდებით არ სწავლობს მოტივებს, არამედ ეთნოლოგიის მეთოდებსაც აქტიურად იყენებს. ეს შედარებითი ეთნოგრაფიის დამსახურებაა. ეთნოლოგიაზე ორიენტირებულმა ზღაპარმცოდნეებმა დაადგინეს, რომ ზღაპრის წარმოშობასა და ჩამოყალიბებას ფანტასტიკურობის გარდა რელიგიური ყოფაც განსაზღვრავდა. ზღაპარულ „რთულ დავალებებსა“ და „გამოცდებში“ ადვილად შეინიშნება მსგავსება რეალობასთან, იმ წეს-ჩვეულებებთან, რომლებიც სოციალური ცხოვრების მოწყობაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ. ძნელად შესასრულებელი დავალება თუ დაუძლეველი დაბრკოლება, რომლითაც ზღაპრის მთავარი პერსონაჟები ერთმანეთს უპირისპირდებიან, იმ რიტუალურ გამოცდებს ასახავენ, რომელთა მეშვეობითაც ახალგაზრდა ვაჟები საზოგადოების სრულფასოვანი წევრები ხდებოდნენ. განსაცდელი, რომელიც ზღაპრის გმირს შეემთხვევა, მიანიშნებს რეალურ ინიციაციას: ახალგაზრდის მიღებას უფროსების წრეში. ეს დაკვირვება ჯერ პიერ სენტივის რიტუალის თეორიის ცენტრალური თეზა გახდა (კოიარა 1960: 530-532), შემდეგ კი ვლადიმერ პროპმა და მირჩა ელიადემ განავითარეს. სამივე მეცნიერე ზღაპარში ინიციაციის სქემასა და ინიციაციის რიტუალის ნაკვალევს ხედავს. დიპრონული ანალიზიდან ჯადოსნური ზღაპრის ისტორიულ ფესვებამდე მივიდა ვ. პროპი. მის 1946 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ჯადოსნური ზღაპრის ისტორიული ფესვები“ [Исторические корни волшебной сказки] ცალკეული საზღაპრო ტიპები ინიციაციის რიტუალებამდეა დაყვანილი (პროპი 1946). ვ. პროპის აზრით, ქრონოლოგიურად, ზღაპარი მითოსს მოსდევდა. ე. მელეტინსკის გამოკვლევითაც, მითოსი უფრო ძველია, ზღაპარი უფრო ახალგაზრდა, ზღაპარი მითოსიდან და რიტუალიდან განვითარდა. მელეტინსკიც პროპის მსგავსად ზღაპრებს ინიციაციის რიტუალებს უკავშირებდა (მელეტინსკი 1986).

თანამედროვე გერმანელი პროფესორი საბინე ვინკერ-პიფო ეთნოლოგიურ თეორიაზე ორიენტირებულ მეცნიერთა (მათ შორის საბჭოთა სკოლის წარმომადგენელთა) მოსაზრებებს ზღაპრის ინიციაციის რიტუალებთან კავშირის შესახებ შემდეგნაირად ხსნის: “რატომ აქვთ ზღაპარმცოდნეებს ასე მტკიცედ გამჯდარი აზრი, რომ ზღაპარი ინიციაციის რიტუალებს უკავშირდება? მნიშვნელოვან-

წილად ეს განსაზღვრა ფსიქოანალიტიკოსებისა და სიღრმის ფსიქოლოგების მიერ ზღაპრების ინტერპრეტაციამ. ფროიდის, იუნგისა და ადლერის მიმდევრები ზღაპარს მიიჩნევენ როგორც მომწიფების პროცესის ანარეკლად, რომელთა საფუძვრებზეც ზოგადადამიანური განვითარების სტადიები აისახება და ეს შეხედულებები ეზოთერულ წრეებში კვლავაც ჩაძირულ ცოდნად მოაზრება” (ვინკერ-პიფო 2005: 25).

ზღაპრის მითოსური ძირების კვლევის პოპულარობას მსოფლიოს ფოლკლორისტა წრეებში და მათ შორის, ქართველ მეცნიერთა ნაშრომებში, არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მასალა და ზღაპრის სიუჟეტების ისტორიული საბუთები განსაზღვრავს.

გილგამეშის ეპოსი (ძვ. წ. 2300 წ.), ბაბილონური ეტანა (ძვ. წ. 1800 წ.), ასირიულ-არამეული აპიკარი (ძვ. წ. 500), ბერძნული არგონავტების თქმულება (ძვ. წ. 700), ოდისეა და ილიადა (ძვ. წ. 700) – ეს ტექსტებიც ისევე, როგორც ძველი აღთქმა, ადასტურებენ, რომ ევროპულ ზღაპრებს ბევრი მოტივის პარალელი აქვთ, რომელიც ძველ დროშივე მიმოქცევაში უნდა ყოფილიყო. ანტიკურ ლიტერატურაში ცნობილია სხვადასხვა სიუჟეტები, რომლებსაც საერთაშორისო ზღაპრის ტიპთა საძიებელში თავისი ნომერი აქვთ: მეფე მიდასი // ვირის ყურებიანი მეფე (ATU 782), პოლიფემეს ამბავი // ურჩხულის დაბრმავება (ATU 1137), ამურისა და ფსიქეას ამბავი // ზებუნებრივი მეუღლის ტიპის ზღაპრები (ATU 425) და კონკია (ATU 510).

## რეკონსტრუქციის კრიტიკა

ნებისმიერი ზეპირი ჟანრის არქეტიპის რეკონსტრუქცია ანუ წინარე ფორმის დადგენა არათუ დიდ სირთულესთან არის დაკავშირებული, არამედ „არამეცნიერულადაც“ არის კვალიფიცირებული თანამედროვე დასავლეთ ევროპულ ფოლკლორისტიკაში. არსებითად ეს ეხება ფილოლოგიური პრინციპების ზეპირ გადმოცემაზე გადატანას.

ფილოლოგიის ტექსტუალური კრიტიკის მეთოდები მიმართულია იმ მიზნისკენ, რომ ხელნაწერისა და ტექსტის ისტორიის კავშირის მეშვეობით უძველესი გადმოცემული შინაარსი დადგინდეს.

არქეტიპის აღდგენა ამ შემთხვევაში მხოლოდ რომანტიკული სურვილია, რომ ისტორიულად ადრე არსებული ფორმის უპირატესობა დამტკიცდეს. დასავლეთ ევროპელი მეცნიერები თითქმის არ ენდობიან არქეტიპს, რადგან ის მყარ საფუძველს ვერ ქმნის შემდგომი ინტერპრეტაციისთვის.

„არქეტიპი წმინდა წყლის აბსტრაქციაა, ინტელექტუალური კონსტრუქცია, არა რეალური, არამედ შიშველი ჰიპოთეტიკური ტექსტი“, – ნათქვამია ზღაპარმცოდნეობის უახლეს გერმანულ სახელმძღვანელოში (პეგე-ალდერი 2007: 94).



რეკონსტრუქციის გამო გაკრიტიკებულია „ფინური სკოლა“: „პოლიგენეტური წარმოდგენები არ უნდა იყოს ჩართული მოსაზრებებში. „წინარე ფორმის“ [Urform] რეკონსტრუირებით ახალი წერილობითი საბუთი [Schriftlichkeit] იქმნება, რომელსაც არანაირი რეალური კავშირი არა აქვს ზეპირ ტრადიციასთან. ზეპირად გადაცემული ტექსტი ეკუთვნის გადაცემის პროცესს, რომელშიც ჩანანერები მხოლოდ სადგურებს წარმოადგენენ. ამის საპირისპიროდ „წინარე ფორმისა“ თუ არქეტიპის რეკონსტრუქცია არაისტორიულია [ahistorisches], რადგან ისტორიული ასპექტი ვარიანტებზე დაკვირვებისას არ გამოიყენება“ (პეგე-ალდერი 2007: 94).

## დასკვნა

ზღაპრების დათარიღება რომ რთული საკითხია, ამას ყველა მეცნიერი საგანგებოდ შენიშნავს:

ლუტც რერიხი: „სხვადასხვაგვარად დაისმის კითხვა ზღაპრის ასაკის შესახებ. მათზე პასუხის გაცემა კი რთულია, რადგან ზღაპრები თავის ასაკზე არაფერს ამბობენ. ზღაპრებში შემონახული დროის მონაცემებიც უზუსტოა — „ეს იყო ერთხელ“, „ბევრი, ბევრი წლის წინ“, „ძველად“, „როცა სურვილები გვეხმარებოდნენ“ (რერიხი 1990: 51).

ტომიო ოზავა: „რამდენი წლის არიან იაპონური ზღაპრები? რთული კითხვაა. ყოველ ზღაპარს თავისი ასაკი და წარმოშობა აქვს. იაპონიაში არსებობს ზღაპრები, რომელთაც უძველესი მითოსური ფესვები აქვთ, მაგრამ არსებობს ზღაპრები, რომელთაც შუა საუკუნეების ტექსტებში ეძებნებათ პარალელები და ზღაპრები, რომლებიც მე-17-19 საუკუნეებისაა. ძმები გრიმებისა და ჰანს ქრისტიან ანდერსენის ზღაპრები 1868-1912 წლებში ითარგმნა და დღესაც ჰყვებიან“ (ოზავა 1990: 113).

იან-ოვინდ სვანი: „პასუხის გაცემა კითხვაზე: „რამდენი წლისაა ჩვენი ზღაპრები?“ ნიშნავს საკუთარ თავზე ურთულესი პასუხისმგებლობის აღებას, რადგან დღესდღეობით ჩვენ არ შეგვწევს ძალა, ამას ვუპასუხოთ და ალბათ ვერც ვერასოდეს შევძლებთ“ (სვანი 1990: 36).

ალმუტ ბარბარა რენგერის თანახმად, ცალკეული საზღაპრო მოტივის აღმოჩენა არ არის საკმარისი იმისთვის, რომ ის სრულფასოვანი ზღაპრული მოთხრობის ნაწილად მივიჩნიოთ. ცალკეული მოტივი ბევრად ადრინდელი შეიძლება იყოს: „ანტიკური მოთხრობა, რომელიც ზღაპრულ მოტივებს შეიცავს, არ არის აუცილებელი ზღაპარი იყოს. ის იმაზე მიუთითებს, რომ მოტივები, რომელთაც ჩვენ ზღაპრებში ვპოულობთ, მაშინ უკვე ცნობილი იყო“ (რენგერი 2006: 147).

შეიძლება ითქვას, რომ ზღაპარი მართლაც ძველი ფოლკლორული ჟანრია, თუმცა არ მოგვეპოვება საკმარისი ნივთიერი საბუთები. მაგრამ სავარაუდოდ გვიან ჩანერილი სიუჟეტები მანამდე ზეპირად უნდა ყოფილიყო გავრცელებული.

მეტნაკლებად შესაძლებელია ცალკეულ მოტივთა და მოტივთა კომპლექსების დათარიღება. ტექსტის სტრუქტურის მიხედვითაც შეიძლება გარკვეული დასკვნის გამოტანა. მაგალითად, ქართული ხალხური ზღაპრების ზოგიერთ ტიპში შეინიშნება ქრისტიანული რელიგიის ძლიერი გავლენა, რაც მოტივთა კომბინაციასა და მთავარი გმირის საქციელში გამოიხატება. ქართულ ფოლკლორულ მასალაზე დაკვირვება ქრისტიანული და ქრისტიანობამდელი მოტივების ურთიერთმიმართების სხვადასხვა შემთხვევას ავლენს:

- ა) როცა ზღაპარი მხოლოდ მითოსურია;
- ბ) როცა მითოსურთან ერთად ქრისტიანობის ნიშნებიც ახლავს, მაგრამ არ არის ბოლომდე „ქრისტიანიზებული“;
- გ) როცა მითოსური მოტივები ქრისტიანული შინაარსით არის დატვირთული (გოგიაშვილი 2002: 101-105).

ქართული მითოლოგიის, კერძოდ, ამირანის თქმულების კვლევისას ქეთევან სიხარულიძე შენიშნავს, „ქრისტიანიზაცია არ ნიშნავს მარტო ღვთაებათა მონაცვლეობას და ტექსტში ქრისტეს სახელის შემოტანას. იგი ქრისტიანული მსოფლმეგრძნობისა და მორალის გამოვლენაა, რომელიც ნაწარმოების შინაარსს მსჭვალავს და მის ფორმაზეც ახდენს გავლენას, ე. ი. წარმართავს შემოქმედებით პროცესს“ (სიხარულიძე 2001: 210). ნებისმიერი ტექსტის შინაარსობრივი და კონტექსტური თვალსაზრისით კვლევისას აუცილებლად არის გასათვალისწინებელი ტექსტის სტრუქტურა, პოეტიკა და ჟანრობრივი თავისებურება. მხოლოდ ერთი რომელიმე ასპექტის გამოკვლევა სრულყოფილ შედეგს ვერ მიაღწევს.

მოტივთა კომბინაციისა და ტექსტის მსოფლმხედველობრივი ასპექტის გარდა თუ ნივთიერი კულტურის მონაცემებსაც გავითვალისწინებთ, შესაძლებელი გახდება ეპოქის ამოცნობაც.

ქართული ფოლკლორის საზღაპრო რეპერტუარი თავისი მრავალფეროვნების გამო შესაძლებლობას იძლევა, პასუხი გაეცეს თანამედროვე ევროპული ფოლკლორისტიკის ბევრ აქტუალურ კითხვას.

#### დამონმებანი:

- აარნე 1910:** Aarne, Antti: Verzeichnis der Märchentypen, Helsinki: Academia Scientarum Fennica, 1910.
- აარნე 1928:** Aarne, Antti: The Types of the Folk-Tale. Translated and Enlarged by Stith Thompson, Helsinki: Academia Scientarum Fennica, 1928.
- აარნე 1961:** Aarne, Antti; Thompson, Stith: The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Second Revizion. Helsinki: Academia Scientarum Fennica, 1961.

- გერტსი 1990:** Gehrts, Heino: Betrachtungen zum Batamärchen und zur Medeasage. In: Wie alt sind unsere Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft herausgegeben von Charlotte Oberfeld. Regensburg: Erich Röth-Verlag, 1990.
- გრეტცი 1988:** Grätz, Manfred: Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen. Stuttgart 1988.
- გოგიაშვილი 2002:** გოგიაშვილი ე. ჯადოსნური ზღაპრის მითოსური და რელიგიური ასპექტები. დისერტაცია. თბ.: 2002.
- ვინკერ-პიფო 2005:** Wienker-Piepho, Sabine: Noch einmal: Wie alt sind unsere Märchen wirklich? In: Märchenspiegel. Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege. 2005, Heft 4.
- კოკიარა 1960:** Коккьяра, Джузеппе: История фольклористики в Европе. Москва: Издательство иностранной литературы, 1960.
- ლევინი 1994:** Levin, Isidor: Über eines der ältesten Märchen der Welt. In: Märchenspiegel. Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenkunde. 1994, Heft 4.
- მაიზიგი 2002:** Meisig, Konrad (Herausgeber): Die Pockengöttin. Fastenmärchen der Frauen von Awadh. Gesammelt von Indu Prakash Pandey. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2002.
- მელეტინსკი 1986:** Мелетинский, Э. М.: Поэтика мифа. Москва 1986.
- მოზერი 1977:** Moser, Dietz-Rüdiger: Altersbestimmung des Märchens. In: Enzyklopädie des Märchens. B. 1. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1977.
- ოზავა 1990:** Ozawa, Toshio: Alte Märchenmotive in der oralen und literalen Tradition Japans. In: Wie alt sind unsere Märchen. Herausgegeben von Charlotte Oberfeld. Regensburg: Erich Röth Verlag, 1990. S. 113-122.
- პეგე-ალდერი 2007:** Pöge-Alder, Kathrin: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007.
- პერო 1837:** Perrault, Charles: *Les Contes de fées*. Paris 1837.
- პროპი 1946:** Пропп В. Я.: Исторические корни волшебной сказки. Ленинград 1946.
- რენგერი 2006:** Renger, Almut-Barbara: Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin. Eine Gattungstheoretische Studie. Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2006.
- რერიხი 1990:** Röhrich, Lutz: Wechselwirkungen zwischen oraler und literaler Tradierung. In: Wie alt sind unsere Märchen. Herausgegeben von Charlotte Oberfeld. Regensburg: Erich Röth Verlag, 1990.
- რელეკე 1984:** Rölleke, Heinz: Die Stellung des Dornröschenmärchens zum Mythos und zur Heldensage. In: Antiker Mythos in unseren Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft herausgegeben von Wolfdietrich Siegmund. Kassel: Erich Röth-Verlag, 1984.
- რეთი 1994:** Röth, Diether: Zur Altersbestimmung von Märchen. In: Märchenspiegel. Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenkunde. 1994, Heft 4
- სვანი 1994:** Swahn, Jan-Öjvind: Methoden zur Feststellung des Alters der Märchen. In: Märchenspiegel. Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenkunde. 1994, Heft 4.
- სვანი 1990:** Swahn, Jan-Öjvind: Tradierungsikonstanten. In: Wie alt sind unsere Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft herausgegeben von Charlotte Oberfeld. Regensburg: Erich Röth-Verlag, 1990.
- სიხარულიძე 2001:** სიხარულიძე, ქეთევან: ამირანის თხზულების ქრისტიანიზაციის საკითხისათვის. კრებ. ქართველური მემკვიდრეობა V. ქუთაისი: „ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2001.

- უთერი 2004:** Uther, Hans-Jörg: The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Helsinki: Academia Scientarum Fennica, 2004.
- ფელინგი 1984:** Fehling, Detlev: Die alten Literaturen als Quelle der neuzeitlichen Märchen. In: Antiker Mythos in unseren Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft herausgegeben von Wolfdietrich Siegmund. Kassel: Erich Röth-Verlag, 1984.
- ქურდოვანიძე 2002:** ქურდოვანიძე თ. ქართული ზღაპარი. თბ.: „მერანი“, 2002.
- ლლონტი 1963:** ლლონტი ა. ქართული ხალხური ნოველა. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1963.
- ჩოლოყაშვილი 2004:** ჩოლოყაშვილი რ. უძველესი რწმენა-წარმოდგენების კვალი ზღაპრულ ეპოსში. თბ.: „ნეკერი“, 2004.
- ჩოლოყაშვილი 2003:** ჩოლოყაშვილი რ. ჯადოსნური და ნოველისტური ზღაპრების გმირთა გენეტიკური კავშირი. — ლიტერატურული ძიებანი, XXIV, თბ.: 2003.

## ნანა გონჯილაშვილი

საქართველო, თბილისი

### „მგზავრის წერილების“ კომპოზიციისათვის

„მგზავრის წერილები“, ანუ „ვლადიკავკასიიდან ტფილისამდე“, ილია ჭავჭავაძის ქრონოლოგიურად პირველი პროზაული ნაწარმოებია, იდეურად მთლიანი და გამოკვეთილი მსოფლმხედველობით. მისი მხატვრული მიკროსტრუქტურა და დრო-სივრცული ფონი გაცხადებაა ერთი იდეისა: „ანმყო, შობილი წარსულისაგან, არის მშობელი მომავალისა“. ამ თვალთახედვით იშლება ილიას საპროგრამო თხზულებაში ფიქრის აღმძვრელი და აზრის გამომკვეთი, ლოგიკური განსჯისა და სასიცოცხლო მოძრაობის ამსახავი, მწყობრად ჩამოყალიბებული და მკაცრად განსაზღვრული მხატვრული სახე-სიმბოლოები, ერთი დიდი ჯაჭვის ცალკეულ რგოლებად (სეგმენტებად) რომ აღიქმებიან. სამეცნიერო ლიტერატურაში შესწავლილია ნაწარმოების კომპოზიცია, მხატვრულ სახეთა სიმბოლიკა, ქრონოტოპი და, ზოგადად, ისტორიულ-ფილოლოგიური საკითხები. მიუხედავად ამისა, თხზულება მეცნიერ-მკვლევართა ყურადღებას მუდმივად იპყრობს და ყოველი ახალი ძიება ახლებურ ნაკითხვას გვთავაზობს. ამ მრავალრიცხოვან ნაშრომთა შორის ჩვენი კვლევაც ერთ-ერთი ასეთი ცდაა და „მგზავრის წერილების“ კომპოზიციის საკითხს, მასთან დაკავშირებულ პრობლემათიკას ეხება.

ილიას მთავარი სათქმელი და კითხვა-სატიკვარი „მგზავრის წერილების“ ფინალშია გაცხადებული. სიუჟეტის დანარჩენი მონაკვეთები და ეპიზოდები, მხატვრულ-სახეობრივი სისტემა საფეხურებად ლაგდება და ერთი მიზნობრივი ცენტრისკენაა მიმართული, მის ჩვენებას ემსახურება. თავის მხრივ, ნაწარმოების ეს ძირითადი იდეური ნასკვი განსაზღვრავს და საზრისს აძლევს თხზულების ყველა ეპიზოდს. ამგვარი ურთიერთმიმართება ადუდაბებს მთელ ნაწარმოებს და „მგზავრის წერილები“ დრო-სივრცულ მდინარებაში „ერის წყლულის“, „ბედისა და უბედობის“, მოძრაობა-უძრაობის, ნათლისა და ბნელის, სამომავლო გზების ძიება-დასახვის მატთანად იქცევა. ამდენად, ერთი კონკრეტული საკითხის შესწავლა თხზულების თითქმის მთელი სიუჟეტის კვლევას მოიცავს; იმდენადაა ჩანწული მხატვრული სახეობრივი სისტემა და კომპოზიციის სტრუქტურული ელემენტები, რომ ერთი მათგანის გამოყოფა ეპიზოდთა მთელ წყებას წამოსწევს წინ; თხზულების ყოველი თავი გარკვეულ იდეას, დებულებას გამოკვანძავს, რომელიც საფუძველს უმზადებს მომდევნო თავს, გარკვეული მიზნით აირეკლება კიდევ მასში და ახალი დასკვნის გამოტანის ნიშნობას ქმნის; ცალკეული თეზა კი ერთიანობაში ილიას და, ზოგადად, თერგდალეულთა სამოქმედო პროგრამად წარმოდგება. ამიტომ,

ნაშრომის ძირითადი საკითხის გამოკვეთამდე აუცილებელია, თვალი გავადევნოთ თხრობის ყოველ მონაკვეთსა თუ სახე-იდებს, რომელიც თავად ნაგვიძღვება, მიგვიყვანს საკვლევ თემასთან და მისი ამოცნობის შესაძლებლობასაც მოგვცემს. ნაშრომში არ განვიხილავთ ყველასათვის კარგად ცნობილ სახე-სიმბოლოთა შინაარსს (სამეცნიერო ლიტერატურაში ისინი ზედმინეწითაა შესწავლილი), მათ მოვიხმობთ ნაწარმოების კომპოზიციასა და სტრუქტურასთან მიმართებით. აქვე შევნიშნავთ, რომ ამბის მთხრობელს ჩვენს ნაშრომში ვუნოდებთ „მგზავრ-ილიას“. ამის საფუძველს გვაძლევს არა მარტო ილიას ბიოგრაფია და ისტორიული სინამდვილე, არამედ თხზულებაში გაცხადებული ის მრწამსი და კრედო, რომელიც მისი შემოქმედების მამოძრავებელი და განმსაზღვრელია. ჩვენი აზრით, მგზავრი მხოლოდ მთხრობელი-პერსონაჟი როდია, მასში ილიას ხმა მძლავრობს; რეალისტური ხმა და რეალური პიროვნება პერსონიფიცირდება მგზავრის სახე-სიმბოლოში, ერწყმის მის მხატვრულ სამყაროს და ერთიანად, მწყობრად „გამოისმის“ თხზულებიდან. მივყვით თხრობას.

ნაწარმოების პირველ თავში მგზავრის თვალთახედვის არეში იჭრება „რუსის, პირ-დაუბანელი და თავ-დაუფარცხნელი „იამშჩიკის“ ბრიყვი სახე, იმისი ოყრაყული სანახაობა, იმისი მიდუნ-მოდუნებული ზღაზენა, უადამიანო და პირუტყვეული მიხვრა-მოხვრა“ (გვ.195). „იამშჩიკის“ ამ დახასიათებას მოჰყვება „მამულის კვამლის“ სიტკობების მრავლისმეტყველი შეფასება: „ოჰ, მამულის კვამლო, მართლა-და ტკბილი და სასიამოვნო ხარ: ხანდისხან ისე აგვიბამ თვალებს ხოლმე, რომ ჩვენს საკუთარ უბედურობასაც ვერა ვხედავთ“ (გვ.195). ეს უკანასკნელი ფრაზა, რომელიც თხზულების დასაწყისშია ნათქვამი, განმსაზღვრელია არა მარტო რუსის „იამშჩიკის“, არამედ თხრობის სხვადასხვა მონაკვეთზე მონოდებული „შორს წასული“ „პოვოსკის“, ირონიულად მაცქერალი „ფრანსიელის“, „გონებით მცხოვრები“ „პოდპორუჩიკის“ სახე-სიმბოლოებისა და მათ მიღმა საგულევებელი „საკუთარის უბედურობისაც“ და „შეჩვეული ჭირისაც“. სწორედ ეს სიტყვებია დაცემული მამულის აღდგინებისათვის თვალის ახელის, ადამიანის გამოღვიძების, „ჩვეულებისამებრ მამულისა სღვის“ გაცნობიერების, სამომავლო გზათა ძიება-დასახვის მომასწავებელი, ბიძგის მიმცემი და თხზულებაში ნამოჭრილი ფიქრის, გულისნადილის, განზრახვის, სამოქმედო პროგრამის ჩამოყალიბების ერთგვარი მაცნე-ნანამძღვარი.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია (პ.რატიანი, ა.ბაქრაძე, ლ.მინაშვილი, მ.ნინიძე, გ.კანკავა და სხვ.) რომ

---

<sup>1</sup> ილია ჭავჭავაძე, „მგზავრის წერილები“, ვლადიკავკასიიდან ტფილისამდე, თხზულებანი, 1984, გვ.მ. „საბჭოთა საქართველო“. შემდგომში ციტატებს ილიას სხვადასხვა თხზულებებიდან ამავე რედაქციიდან მოვიხმობთ.

„იამშჩიკიცა“ და „პოვოსკაც“ „შორს ნასული“ რუსეთის სახე-სიმბოლოებია, რუსეთისა, რომელიც „საცა ფეხს შესდგამს, დაამყარებს ხოლმე ცივილიზაციას“ თავისი „მართალ გენერლებითა“ და სამხედრო ჩინოვნიკებით. მგზავრის „პოდპორუჩიკთან“ დიალოგის ვრცელი მონაკვეთი „იამშჩიკისა“ და „პოვოსკის“ სახეთა გახსნას ემსახურება. „იამშჩიკისგან“ მართული „პოვოსკის“ წყალობით „შორს ნასული“ რუსეთის სახე-იდეა და შინაარსი სწორედ ამ ჩინოსნის მეტყველებაში მჟღავნდება. ილია „მამულის კვამლით თვალახვეულებს“ ნათლად წარმოუჩენს და განუმარტავს, რომ „იზღერის ბალით“ გაზომილ-ანონილი განათლება უმეცრების ქადაგებაა, ზნეობრივი დაცემის მომასწავებელია; სამეცნიერო სიტყვების — „ცივილიზაცია“, „ასოციაცია“, „არღუმენტაცია“, „ინტელიგენცია“, „კასსაცია“ — გაზეპირება ყალბი რიტორიკა და ფუჭსიტყვაობაა; ბნელ ოთახში სანთლის შემოტანა და „განათლებულობაში ფეხის ჩადგმა“ მხოლოდ და მხოლოდ სიბნელისა და უვიცობის ქადაგებაა; „პოდპორუჩიკის“ სამეცნიერო გამოგონება, „მეცნიერული აზროვნება“, „ლვანლი“ და ოსტატობა — ბუზებით „აღებ-მიცემობა“ და ქურდობის მოშლა-აღკვეთა — ცრუ საქმიანობის, ცრუ პროგრესის, ცრუ იდეალების დამკვიდრების მანიშნებელია; ჩვენი ქვეყნის მიმართ „პოდპორუჩიკისეული“ საყვარული კი ის ყალბი „სიყვარულია“, რუსეთის მიერ „ახლადდაჭერილი ქვეყნების“ მიმართ რომ ვლინდება.

წანარმოებს პირველ თავში ნათქვამი ფრაზა — „მამულის ტკბილი და სასიამოვნო კვამლით“ თვალის აბმა და საკუთარი უბედურების ვერდანახვა — ანტითუზის ფუნქციას ასრულებს ზემოაღნიშნულ ეპიზოდებთან მიმართებით და ჯანსაღი, ფხიზელი თვალთა და გულისყურით ხედვისაკენ მოუწოდებს ეროვნული კატასტროფის ნიშნულ მდგარ უძველესი კულტურისა და ტრადიციების მქონე საქართველოს, რომელსაც რუსეთის „პროგრესის“ წყალობით „იზღერის ბალად“-სამოთხედ ქცევა ელის.

ილია ერთ პუბლიცისტურ წერილში ამბობს, რომ „ხელოვნება არის განხორციელება სახეში იდეისა, აზრისა“ და მოგვმართავს: „სულს ადევნე გულისყური და არა ხორცს, აზრსა და არა ამბავს, რადგან ამბავი მარტო აზრის გამოსახატავად არის აქ ჩართული და მოგონილი“. და მართლაც, „პოვოსკა“, „იამშჩიკი“, „პოდპორუჩიკი“, „ფრანსიელი“ და მათთან დაკავშირებული რეალიები ერთ სისტემად შეკრული სააზროვნო სახე-იდეებია, რომელსაც „მარტო თვალი გულისა-ლა თუ დაინახავს და ყური გულისა-ლა თუ მოისმენს...ხორციელი სმენა, ხორციელი ხედვა ამისათვის უღონოა“ („ოთარაანთ ქვრივი“, გვ.501). ზემოაღნიშნული მხატვრული სახეები საქართველოს ანმეოს, რეალური ყოფის წარმომარჩენელი სურათებია, რომელიც, იმავდროულად, წარსულისაკენ მიგვაპყრობინებს მზერას; უფრო ცხადად გამოკვეთს ანმეოს მტკივნეულ რეალობას, რაც, ავტორის ჩანაფიქრით, ერის მოძრაობაში მოყვანას, გამოლვიძებას

ემსახურება, რომელიც „ტვინსა და გულში გამოჰკვანძავს ხოლმე ცხოვრების კვირტსა“ და ეს კვირტი „ძალღ-ყურძენად“ კი არ უნდა იქცეს, არამედ „მშვენიერ და ბრწყინვალე მტევნად“. ანმეოს საზიზღარმა სახემ წარსულის სიკეთისა და ისტორიული გამოცდილების მაცქერალი თვალი არ უნდა აავიბას, მომავლის ჭვრეტაში ცრემლი არ უნდა მოგვადინოს. ამდენად, წარსული-ანმეოს ერთიანი გააზრება მომავლის ხატის ჩვენებისკენაა მიმართული. აქ თითქოს სრულდება, შემოირკლება სათქმელის ერთი ნაწილი, რომელიც ახალი რგოლის — განსჯა-ფიქრისა და შემეცნების — წარმომშობია (ისე ვით წარსულისაგან შობილი ანმეო მომავლის მშობელია; თხზულების ყოველი ეპიზოდი ამ ქრონოტოპს ემყარება). და მართლაც, „მგზავრის წერილების“ კომპოზიციაში მნიშვნელოვანი ფუნქცია ენიჭება საკუთარ თავთან დარჩენილი მგზავრის მონოლოგს, რომელიც, იმავდროულად, მკითხველთან გამართული დიალოგია. აქ ილია რუსეთში მყოფი და ქვეყანას მოშორებული ჭაბუკის მიერ განვლილ ოთხ წელიწადს აფასებს. ეს ერთი აზრით იტყვს ცხოვრების საძირკველს, ცხოვრების წყაროს სათავეს, სინათლესა და სიბნელეს შუა გადებულ ბენვის ხიდს, ცხოვრების კვირტს, მტევანსაც და ძალღყურძენასაც; ამ მონაკვეთში ავტორისეული შეფასებაცაა, განსჯაც, სწავლებაც, სწრაფვაც და ოცნებაც; „ნეტავი იმას, ვისაც შენგან გადებული ბენვის ხიდი ფეხთა-ქვეშ არ ჩასწყდომია, ნეტავი იმას, ვინც შენც რიგიანად მოგიხმარა“ (გვ.198) — ნატრობს მგზავრი, რადგან მომავალში საკუთარ ქვეყანაში უნდა გამოვლინდეს და შეფასდეს მისი „ცხოვრების კვირტიდან“ გამოღებული ნაყოფის ავკარგიანობა.

მგზავრის ეს ფიქრი და აზრი მსჯელობის „ვრცელ საგნაადაა“ ქცეული ილიას წერილში „საქართველოს მოამბეზედ“ და ცხოვრების, მეცნიერებისა და ხელოვნების მიმართებით წარმოჩნდება:

„...ცხოვრება ძირია, ხელოვნება და მეცნიერება მასზედ ამოსული შტოები არიან. როგორც მიწიდან ამოხეთქილი შტოები ისხამენ ნაყოფსა და როცა სათესლოდ მოჰსწევენ, ისევ მიწას გადმოსცემენ, რომ ახალი ძირი გაიკეთონ და ამ ძირმა სხვა ახალი შტოები ამოხეთქოს, აგრეთვე ცხოვრებაზედ ამოსულნი შტოები — მეცნიერება და ხელოვნება — ისხამენ ზედ ცხოვრების ნაყოფსა და როცა მოჰსწევენ სათესლოდ, ისევ ცხოვრებასვე გადმოსცემენ ახალის ცხოვრების გამოსაკვანძავად. ამისთანა დამოკიდებულება აქვს ცნობიერებას ცხოვრებაზედ და ცხოვრებასა თავის რიგზედ ცნობიერებაზედ. მართალიც არის: რაც ცნობაში მოყვანილი, რაც დამტკიცებულია, მხოლოდ ის გადადის ხალხში, მხოლოდ ის მიიღება ხალხისგან. და რაც მიიღება, მხოლოდ იგი სცვლის ხალხის მდგომარეობასა, ცხოვრებასა“ (გვ.529). ილიას ეს მსჯელობა ოთხ წელიწადზე დაფიქრებული მგზავრის გონებაში წამოჭრილი სახე-იდებების ერთგვარი განმარტება-პასუხია, რომელსაც „აზრის მოძრაობამდე“ მივყავართ.



„მგზავრის წერილებში“ ოთხ წელიწადზე ფიქრს ლოგიკურად აგრძელებს მწყობრ სისტემად ჩამოყალიბებული დიალოგი მგზავრისა საკუთარ თავთან, რომელიც ერთგვარად დიალოგიზირებულ მონოლოგად აღიქმება. განმარტობული მგზავრი საკუთარ გულთან და გონებასთან ინყებს სიტყვას; ეს სიტყვა კი „მოსაკიდებელი ჩანგალივით მისწევ-მოსწევს მის გულს“ და „ფიქრების ფერად გრეხილში“ „ერთი უფრო ბრწყინვალედ გამოხატული“ აზრი გამოიკვეთება: „როგორ შევეყრები მე ჩემს ქვეყანას და როგორ შემეყრება იგი მე?“ (გვ.199), რასაც მამულთან დამყარებული ურთიერთობის სხვადასხვა შესაძლო სურათი მოჰყვება. მგზავრი-ილია საკუთარ თავთან დიალოგისას შინაგან სამყაროს გვიხსნის, სულში გვახედებს, რადგან ვუყვარვართ და გულში „გაზურებულ თონეს“ გვიჩვენებს, რომელიც „პურს არსობისას აცხოვს“. (მგზავრის მიერ ქვეყანასთან გამართულ კითხვა-პასუხს დაწვრილებით ქვემოთ შევხებით).

ქვეყანასთან საკუთარი დამოკიდებულების გარკვევის, წარმოსახვაში სიტყვიერი მიმართების უცილობელი დამყარების შემდეგ, მგზავრის ცნობიერებაში იბადება უმწვავესი კითხვა — „შენმა ქვეყანამ საქმე რომ მოგთხოვოს, მაშინ რასა იქმნა?“ (გვ.200); სიტყვიერი კავშირი, მგზავრის თვალთახედვით, დამყარებულია, საქმიანი კავშირი — გასარკვევი. და თითქოს წყდება ფიქრი, მაგრამ ამ კითხვაზე პასუხს გვაძლევს ნაწარმოების მომდევნო თავები მყინვარისა და თერგის, დღისა და ღამის შეპირისპირების ჩვენებით, რომელიც შემოსაზღვრავს ღია სივრცეს და გამოწასკვავს ორ დიდ იდეას. თვალთახედვით ხილული მყინვარი და თერგი უზილავ ფიქრებს აღძრავს და ინყება მსჯელობა ხსნის გზაზე, მიზნების განხორციელების შესაძლებლობებზე, სამოქმედო პროგრამის დასახვაზე. მყინვარისა და თერგის კონტრასტული სახე-სიმბოლოების ჩვენება-გახსნა მთავარი იდეის გამოკვეთას ემსახურება: „მოძრაობა და მართო მოძრაობა არის... ქვეყნის ღონისა და სიცოცხლის მიმცემი“ (გვ.208). მყინვარისა და თერგის სახეთა მიმართებისას იკვანძება მოძრაობის ფილოსოფია, იდეური კონცეფცია, აქ ფეთქავს სასიცოცხლო ძარღვი, „განახლებული იმედის ქროლა“. **ნაწარმოების ამ მხატვრულ სურათში იკვეთება სიტყვისა და საქმის ქვეშარბიტი კავშირი.** აქ ცხადდება ილიას „სული საქმით მეტყველი“, რომელიც ერთგვარი გადააზრებაა სულხან-საბას სიტყვებისა: „სიტყვა საქმიანი“ და „საქმე სიტყვიანი“.

„მოძრაობა“ ფართო სემანტიკის შემცველი სიტყვაა. ილიასთან იგი არა მართო საქმეს, არამედ აზრსაც მოიცავს. გასათიანი ილიას წერილის — „საქართველოს მოამბეზედ“ — განხილვისას დაასკვნის: „ამრიგად, ხელოვნება, ისევე, როგორც მეცნიერება, „აზრის მოძრაობას“ ემსახურება. ხოლო „აზრი“ ამ შემთხვევაში ილიას ესმის, არა როგორც კერძო, სუბიექტური აზრი მეცნიერისა ან ხელოვანისა, არამედ როგორც ობიექტურად განზოგადებული „ხალხის აზრი“.

ამრიგად, ხელოვნება ხალხის აზრის გამოხატულებაა და მისი წარმატების კრიტერიუმი ამ აზრის სწორ წვედომაში უნდა ვეძიოთ“ (ასათიანი 1978: 14). დავძენთ, რომ „მგზავრის წერილებში“ მონოდეზადქვეული მოძრაობის იდეა ქმედებასთან ერთად ადამიანთა „აზრის მოძრაობაში“ მოყვანას ისახავს მიზნად.

მყინვარისა და თერგის კონტრასტული სახე-სიმბოლოების ჩვენებას ასევე კონტრასტის პრინციპზე აგებული დღისა და ღამის შეპირისპირება მოჰყვება. ნაწარმოების კომპოზიციაში მას გარკვეული ფუნქცია ეკისრება. თუ მყინვარისა და თერგის შედარებამ სიტყვისა და საქმის ერთიანობა გამოკვეთა, **დღისა და ღამის სიმბოლო-წყვილმა** (ნათლესა და ბნელს შორის ზღვარის დადებით, ნათლის უპირატესობის ჩვენებით), **ჩვენი აზრით, ადამიანის დანიშნულება, საამქვეყნო ვალი უნდა წარმოაჩინოს**, რადგან „...ცარიელია ეს სავესე ქვეყანა უადამინოდ!“ სიტყვისა და საქმის წარმომთქმელ-აღმსრულებელი ადამიანია. იგია ღვთის ხატი და მომავლის შემქმნელი, „ნათელი დღის“ მომყვანი და „ბნელი ღამის“ განმდევნელი, სწავლა-განათლების მომფენი და უმეცრების დამგმობ-გამფანტავი. ყველა მოვლენა მასთან მიმართებით იძენს საზრისს; ღვთის ნებით მხოლოდ მას ძალუძს და ხელეწიფება ქვეყნის ძალისა თუ უძლურების, აღორძინებისა თუ დაცემის, ხსნისა თუ წარწყმედის შემოქმედება. დღე-ღამის კანონზომიერ მონაცვლეობაში, რასაკვირველია, დღის პრიმატით, რწმენაა ხვალინდელი დღისა, „ბედნიერი ერის“ გაღვიძებისა და ნათელში დგომისა, რომელსაც ამქვეყნად ადამიანი წინამძღოლობს.

მგზავრი-ილია გზადაგზა აყალიბებს თავის მოქალაქეობრივ პოზიციას და საგნისა თუ მოვლენის ფილოსოფიური სიღრმით გააზრებას გვთავაზობს. აქაც იკვეთება ნაწარმოების მხატვრულ-სტრუქტურული მთლიანობა. დღისა და ღამის შეპირისპირება, ბნელის უარყოფა და ნათლის დამკვიდრების სურვილი, თხზულების შემდგომ თავში სწორედ გაღვიძებული ადამიანის იდეას უკავშირდება: „კარგია გაღვიძებული ადამიანი!...მაგრამ უფრო უკეთესია ადამიანი, რომელსაც ძილშიაც არა სძინავს, ქვეყნის უბედურობით გულ-აღტკინებულსა“ (გვ.210). ამდენად, **დღისა და ღამის კონტრასტული შინა-არსის ჩვენება საფუძველს ამზადებს ზოგადად ადამიანისა, შემდგომ კი „გაღვიძებული ადამიანის“ იდეის წარმოსაჩენად**. ამას მონიშნავს წინარე, კერძოდ, III თავში საკუთარ ფიქრებთან დარჩენილი მგზავრის კითხვა — „შევძლებ კი ... ის თითოეული ნაპერწკალი, რომელიც არ შეიძლება რომ ყოველს კაცში არა ჟოლავდეს, ერთ დიდ ცეცხლად შევაგროვო ჩემი ქვეყნის გაციებულის გულის გასათბობად“ (გვ.200), VI თავში გაღვიძებულ ადამიანთან მიმართებით გრძელდება და პასუხიც რწმენით აღსავსეა: „ჩემო ლამაზო ქვეყანავ, არიან ამისთანანი შენში? მე მოვნახავ და, თუ ვიპოვე, ვეთაყვანები“ (გვ.210); V თავში კი დღისა და ღამის ჭიდილის ფონზე მსჯელობაა გამართული წინარე თავში (IV — თერგისა და მყინვარის შედარებისას)

გამოკვეთილი იდუის გასალრმავებლად და შემდგომში (VI — „გალვიძებულ ადამიანზე“ საუბარისას) დასკვნის გამოსატანად. აქ კვლავაც ხმიანდება თერგის სახე-იდეა — „თერგის თავზედ-ხელალებულის დენის ხუილი“, შემდგომში — „თერგის დაუჩუძარი ჩივილი“, მგზავრი-ილიას „ფიქრებსა და თერგის შუა“ იდუმალი კავშირის არსებობა. ეს თანხმობა მგზავრის გულსა და ტვინში გამონასკვეულ სიტყვასა და თერგის დაუსრულებელ სრბოლას (ქმედებას) შორის მყარდება. სწორედ ამის გამო მგზავრს გული უტოკავს და მკლავი უთრთის. ეს მღვიძარე, მხედრული შემართებით აღვსილი ადამიანის მახასიათებელია: „ვინ აღვიდეს მთასა უფლისასა, ანუ ვინ დადგეს ადგილსა წმიდასა მისსა? უბრალო ჳელითა და წმიდაა გულითა, რომელმან არა აილო ამაოებასა ზედა სული თჳსი და არცა ეფუცა ზაკვით მოყუასსა თჳსა“ (ფსალმ. 23,3-4). ფსალმუნის ეს სიტყვები, ჩვენი აზრით, განმარტავს მგზავრის შეგრძნებებს, რომელთა მნიშვნელოვნება კიდევ ერთხელ, იმავე სიტყვებით წარმოჩინდება VI თავში — „გულმა კვლავ ტოკვა დამიწყო და მკლავმა თრთოლა, სრულის მძულვარებით მოვაშორე თვალი მყინვარის დიდებულებასა და გამოვეთხოვე მის ფეხთა ქვემე გაგიჟებით მავალს თერგსა“ (გვ.211) — ეს თითქოს დასკვნითი აკორდია, შეჯამებაა წინარე თავებში თავმოყრილი აზრებისა; მგზავრი-ილია თერგის კვლავაც ბლავილსა და ბრძოლაში ქვეყნის დაუყუჩავ ტკივილს ხედავს, რომელიც მღვიძარე ადამიანის გულალტკინებაში იხატება; ამდენად, მღვიძარე ადამიანთან, რომელსაც გული უტოკავს და მკლავი უთრთის, მიმართებით მჟღავნდება მოძრაობის არსი. — „რისთვის? დროს დავაცადოთ ამის პასუხის მიცემა“ (209), — ამბობს ავტორი და მომავლის სათქმელი, პასუხგასაცემი კითხვა უპასუხოდ არ რჩება, იგი თხრობის შემდგომ მონაკვეთებში ამოიკითხება.

როგორც ვხედავთ, „მგზავრის წერილების“ მხატვრულ-სტრუქტურული მთლიანობა სხვადასხვა თავებში წამოჭრილი კითხვა-პასუხების, მხატვრულ სახეთა ურთიერთმიმართების შედეგადაა მიღწეული. წინარე თხრობის ესა თუ ის მოვლენა თავს იჩენს სიუჟეტის შემდგომ მსვლელობაში; განმარტებული და ახსნილია ლოგიკური თანამიმდევრობით და საოცარი სიმწყობრის, „გვირისტიტ შეკერილის“ განცდას ბადებს. ყოველივე ზემოთქმულის შედეგად შეგვიძლია, ჩამოვყალიბოთ მგზავრის გულსა და გონებაში გამოკვეთილი სამოქმედო პროგრამა, რომელიც წარსულის, აწმყოსა და მომავლის თვალსაწიერით ფასდება: სიტყვა, საქმე, სიკეთის გზაზე შემდგარი „გალვიძებული ადამიანი“, „უბრალო ჳელითა და წმიდაა გულითა“.

სამოქმედო პროგრამის აღსრულებისათვის მხოლოდ ქვეყნის მოყვარული, გულშემატკივარი ადამიანის შემართება არაა საკმარისი; ერთ-ერთი მთავარი და გადამწყვეტი მხარე მშობლიური მინა-წყალია, სამოქმედო ასპარეზი და სარბიელი; „თვალ-ყურ-მადევარი“ ქვეყნისგან „მონაშუქი“ სიყვარულით იქნება შესაძლებელი სანუკვარი

მიზნის განხორციელება, მოქმედება და „აზრის მოძრაობაში“ მოყვანა. მხოლოდ ერთობლივი ძალისხმევა გამოიღებს ნაყოფს. და ამ ნაყოფიდან შემდგომში „უნდა გამოიკრიფოს ახალი თესლი ახალის ცხოვრების გამოსაკვანძავად...“ („საქართველოს მოამბეზედ“, გვ.527). ყოველივე ეს კარგად აქვს გაცნობიერებული მგზავრ-ილიას და თხზულების რამდენიმე თავი ცხადად თუ შეფარვით წარმოაჩენს (როგორც მხატვრული თვალსაზრისით, ისე კომპოზიციის მხრივ) სიყვარულზე დაფუძნებულ, მშობლისა და შვილის „ღვიძლი სიტყვით“ გაჯერებულ მონოლოგსა თუ დიალოგს, იმ დუმილს, რომელიც მხოლოდ გულისყურითაა გასაგონი. ამ მიმართებით, ნაწარმოებში ერთობ საინტერესო და საგულისხმო მოვლენა წარმოჩნდება — ზოგიერთი მიკროსტრუქტურა ისეა ჩაქსოვილი და შეზრდილი თხრობის დრო-სივრცულ მდინარებას, რომ მკითხველის მიერ იგი გარკვეული ფუნქციური დატვირთვის მქონე ერთ-ერთ ბუნებრივ სემემენტად აღიქმება, რომელსაც განსაზღვრული ადგილი აქვს მიჩენილი. ერთი შეხედვით, მოვლენები დროული თანამიმდევრობით ვითარდება და თხრობა სწორხაზოვანი მიმართულებით მიდის. აღმოჩნდება, რომ ერთმანეთისგან დაშორიშორებულ ზოგიერთ თავს (და არა მართო სახეებსა და მოვლენებს) შორის დამოუკიდებელი ურთიერთმიმართებაა დამყარებული, რომლის ამოცნობა და წაკითხვა უკეთ წარმოაჩენს მგზავრ-ილიას ფიქრისა და გულისწადილის პასუხს, წარმოსახვის რეალობაქცევის შესაძლებლობას.

„მგზავრის წერილების“ კომპოზიციაზე საუბრისას, ჩვენი აზრით, **დაკვირვებას მოითხოვს III და VI-VII თავების ურთიერთმიმართება, კერძოდ, ქვეყანასთან შესაყრელად მიმავალი მგზავრის ფიქრი-საწუხარი და მგზავრისა და ლელთ ლუნისა შეხვედრა-დიალოგი.** ზემოაღნიშნული თავები ერთმანეთს ემსგავსება არა მარტო ზოგადი მსჯელობით, უპირველეს ყოვლისა, კონკრეტული საკითხებისა თუ მოვლენების წარმოჩენა-შეფასებით. ამგვარი მსგავსება, რასაკვირველია, განსხვავებებსაც გულისხმობს.

III თავში ზოგადად შესაძლოა გამოიყოს შემდეგი საკითხები:

1. მგზავრის ქვეყანასთან შეყრის რაგვარობის სხვადასხვა ვარაუდი; მგზავრის სულიერი მღვიძარება; 2. მგზავრისა და ქვეყნის სიტყვიერი მიმართების პრობლემა; ენა არა მხოლოდ საკომუნიკაციო საშუალება, არამედ ენა — აზრის „გამონასკვის“, მისი შინა-არსის წვდომის ფენომენი; 3. სიტყვიერი კავშირისა და საქმიანი კავშირის მიმართება, სამომავლო გზის ძიება-დასახვა.

VI-VII თავები: 1.ნათელი და სულიერი მღვიძარება; 2. მგზავრისა და ლელთ ლუნისა შეხვედრა; მათ შორის „ბაასის გაბმა“; 2. ლელთ ლუნისაგან სატიკვარის გამხელა — მთისა და ბარის, წარსულისა და აწმყოს მიმართება; 3. „საყვარელი მინა-წყლის“ პასუხი და მყოობადის განმსაზღვრელი სიტყვები: „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნეს“.

IV-V თავები (მოძრაობა — „საქმე საქმეშია“, ნათელი — ვითარცა დიდი სიცხადე და სიკეთის დასაბამი, ადამიანი და სულიერი

მღვიძარება) კი შემაკავშირებელი და განმსაზღვრელი ნაწილია, ღერძია VI-VII თავებისა, „უერთ-უერთოდ“ კი დასახული გზა და მიზანი ვერ მიიღწევა.

თუ თვალს გავადევნებთ თხრობას, ცხადად შევამჩნევთ, რომ ვლადიკავკასიდან წამოსული მგზავრის ფიქრებში დასმულ კითხვებს — „როგორ შევეყრები მე ჩემს ქვეყანას და როგორ შემეყრება იგი მე? რას ვეტყვი მე ჩემს ქვეყანას ახალს და რას მეტყვის იგი მე?“ (გვ.199) — მოხვევსთან შეხვედრა სცემს პასუხს; ეს არაა პიროვნების პიროვნებასთან შეხვედრა, ეს მგზავრის შეყრაა თავის ქვეყანასთან, ესოდენ სანუკვარი და იმავდროულად იჭვნეული, ათასგვარი ფიქრის ამშლელი. **თუკი „იამშიკი“ და „პოვოსკა“, „პოდპორუჩიკი“ და „ფრანსიელი“ ზოგადი სახე-იდეებია და მათ მიღმა რუსეთისა და გარეშე თვალთ მაცქქარალი ევროპის სურათი იხილვება, „ზორბა“ ლელთ ღუნია სიმბოლოა მშობელი ქვეყნისა, „პატარა მთის ცხენითა“ და ქართული ტალავრით, ფიქრითა და განსჯით, გულის თვალთა და გულის ყურით, „ფერშერჩენილი“ აზრითა და სიტყვის კილითი.** ამდენად, მგზავრი-ილიას ესოდენ ნანატრი და გულნამკრთალი, სიხარულით აღვსილი შეხვედრა-ნაცნობობა შედგა. III თავში მგზავრის დასმულ შეკითხვას — „რას ვეტყვი მე ჩემს ქვეყანას ახალს და რას მეტყვის იგი მე?“ — პასუხად VI თავში ლელთ ღუნიას პირით ქვეყანა ამეტყველდება, მთის ვინროდ „ყოფნობას“, გზისა და ქარის, „ჭამადისა და სმადის“ არქონას ამცნობს, „სვამეხის“ „კერძობას“, მთისა და ბარის სიმრთელესა და მადღრობას, „უერთურთოდ“ ყოფნის „სიგონჯეს“ უყვება. ზემოაღნიშნული თავების ურთიერთმიმართება კვლავაც გრძელდება, თითქოს კითხვა-მიგების ჟანრშია მოქცეული. დავუბრუნდეთ III თავს და მგზავრის კიდევ ერთ შეკითხვას — „ვინ იცის: იქნება მე ჩემმა ქვეყანამ ზურგი შემომამატციოს, როგორც უცხო ნიადაგზედ გადარგულსა და აღზრდილსა?“ (გვ.199) — VII თავში, როგორც სხვა შემთხვევაში, აირეკლება ეს შეკითხვა და პასუხიც მასშია საძიებელი. ლელთ ღუნია მგზავრის „მილეთობის“ ამბავს იჭვნეულად კითხულობს, რადგან ეს უკანასკნელი ქართველთა ტალავრით არაა მოსილი, „რუსად მორთულა“. მოხვევისთვის „თვალთათვის ტყობად სამასელ არნა“, „ქართველის ტალავრის იერი სრულად სხვაია. რუსულჩი ქართველ კაც მეუცხოების“ — ამბობს იგი (გვ.214); ქართული ენით კი ბევრი საუბრობს და ამიტომ უჭირს მისი „მილეთობის“ გაგება. დიალოგისას ირკვევა, რომ მგზავრისათვის გულით ქართველობაა მთავარი, ტანისამოსი კი უმნიშვნელოა; ლელთ ღუნისათვის კი „გული შიგნიდ არნ, უხედველ, ტალავარ გარედ არნ, სახედველ“ (გვ.214). როგორც ვხედავთ, მშობელი ქვეყანა, ერთი შეხედვით, იჭვნეულად უყურებს უცხო „ტალავრით“ მორთულ მგზავრს, რომელმაც წინასწარ ივარაუდა „უცხო ნიადაგზედ გადარგულისა“ და აღზრდილის ქვეყნისაგან შესაძლო განაპირება. მგზავრი არწმუნებს ლელთ ღუნიას (ქვეყანას), რომ იგი ქართველია.

მგზავრისა და ლელთ ლუნისა ამ დიალოგთან რემინისცირდება ილიას „ქვათა ლაღადისის“ ერთი მონაკვეთი: „სარწმუნოება, რომლის დიდი ნასკვი ადამიანის სულიერ წიაღშია, ორთვალა და ორგულა ვერ იქნება... კაცი შეურყეველად მოსავია მარტო სარწმუნოებისა, რომელსაც აღიარებს და გულში ატარებს. უამისოდ სარწმუნოება სარწმუნოება არ არის, სამოსელია, რომელსაც კაცი, როცა უნდა იხდის და როცა უნდა იცვამს“ (გვ.803-4). ილიას „გულით ქართველობა“ რწმენაა, სულიერ წიაღში სარწმუნოების ნასკვია, სისხლხორცეული და შეურყეველი, და ამიტომაც სამოსლის ნაირგვარობით არ ფასდება.

„მგზავრის წერილებში“ მგზავრი ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიწევს ქვეყნის გულისაკენ და ქვეყანაც გულს უხსნის მას. ამის დასტურია მგზავრის სიტყვები: „არ ვიცი, ჩემმა მოხვევებმა დამიჯერა, თუ არა. ეს კია, რომ ამის შემდეგ ამისთანა ბაასი გავაბით“ (გვ.214). ბაასის გაბმა ქვეყნისაგან ზურგის შექცევაზე არ მეტყველებს, პირიქით, „მითვისებას“ გამოხატავს, რადგანაც მგზავრში საკუთარი „ქვეყნის დვრიტაა დადებული“, როგორც ამას მგზავრი-ილია III თავში ვარაუდობს. შემდგომში ამ საკითხზე აღარ მახვილდება ყურადღება, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ მოხვევებმა ირწმუნა მგზავრის ქართველობა, გული გადაუშალა, თავისი ტკივილი, სანუხარი გაანდო და ცხოვრების საჭირობოტო პრობლემები „შაასმინა“: „რაიც ვუნცი, შეგასმენ“ (გვ.213).

III თავში კიდევ ერთი კითხვა წამოიჭრება მგზავრის გონებაში — „მაგრამ მაშინ რა ვქმნა, რომ ჩემმა ქვეყანამ გამიყოლოს და მიაბზოს თავის გულის-ტკივილი, თავისი გლოვის დაფარული მიზეზი, თავისი იმედი და უიმედობა, და მე კი, მის ენას გადაჩვეულმა, ვერ გავიგო მისი ენა, მისი სიტყვა?“ (გვ.199) და პასუხად VI—VII თავებში გადმოცემულ ლელთ ლუნისა თხრობაში ქვეყნის გულისტკივილი, იმედი და უიმედობა ხშიანდება. წარსულისა და აწმყოს სურათები ერთმანეთს ენაცვლება — წარსულში წმინდა სამების საყდარი, განძთა საფარი, ერთა საბჭო, ბჭეთაგან გაბრჭობილი სამართალი, თარხნობის ნოდება, მოხვევის თქმით, აწმყოში, „რუსობაჩი“ ყოფნისას, უქმდება, თარხნობა „ცუდდება“, ძველი წყობა, რწმენა და ბჭობა „გადავარდის“; მოხვევის „ენას გადაჩვეული“ მგზავრი ცდილობს მისი სიტყვის, მისი ენის გაგებას და უღრმავდება ლელთ ლუნისა ნათქვამს, სურს შეიტყოს, „უნინდეღი დაწყობა და დრო უკეთესი იყო?“. „ადრიდა ავად თუკარგად ჩვენ ჩვენი თავნი ჩვენადვე გვეყუდნეს, მით იყვის უკედ“ (გვ.215) — ესაა ქვეყნის, მშობლის ნათქვამი შვილისადმი, გულზე რომ მიუკრავს და მიუთვისებია, რადგანაც მისი სისხლი და ხორცია. სწორედ ეს აფიქრებად ლარსის „სტანციაში“ საკუთარ თავთან დარჩენილ მგზავრ-ილიას (III თავი), რომელმაც საბოლოოდ გადაწყვიტა, „რომ ჩემი ქვეყანა მიმიღებს და მიმითვისებს კიდევ, იმტომ რომ იმისი სისხლი და ხორცი ვარ“ (გვ.200). მგზავრი-ილიას ეს წინათგრძნობა გამართლდა, „ჭალარა-მორეული“ მოხვევე, ქვეყნის „თვალ-ყურმადევალი“, კვლავაც განაგრძობს თავისი და ქვეყნის სატიკვარის მზობას. VII თავში მშობლიური ქვეყნის გულისტკივილი — ლელთ ლუნისა

თხრობა — კვლავ წარსულ-ანმცოს დრო-სივრცული პროექციისკენაა მიმართული; მისი თქმით, წარსულში ზნეობის სინწინდე, რწმენის სიმტკიცე, შემწყნარებლობა, მტერთან ბრძოლა, სახელიანობა, „ერთურთობა“ ანმცომი მეძაგ-მრუშობით, მტრობით, ერის დავრდომით, სახელის წახდენით, ქართველთა წეს-წყობის მოშლით შეიცვალა. ყველაფერი „სასყიდვალ“ შეიქმნა. „ცარიელ მშვიდაბას ცარიელ სტვამაქით“ კი უხმარი სატევარივით ჟანგი დაედება. ლელთ ღუნისა პასუხში „უსვენარი“, კალმახიანი თერგი ხმთანდება „უსრბოლო“ წყლის ბაყაყებისა და ქვემძრომების საპირისპიროდ. მსგავს აზრს გამოთქვამს მგზავრი IV თავში თერგისა და მყინვარის შეპირისპირებისას: „ნეტავი შენ, თერგი! იმითი ხარ კარგი, რომ მოუსვენარი ხარ. აბა პატარა ხანს დადეგ, თუ მყრალ გუბედ არ გადაიქცე და ეგ შენი საშიშარი ხმაურობა ბაყაყების ყიყინზედ არ შეგეცვალოს“ (გვ.208). როგორც ვხედავთ, მგზავრის პოზიციას მოხევე თავისი სიტყვებით ემონმება, საერთოა თვალთახედვა, გულისტკივილი, „გლოვის დაფარული მიზეზი“, რაც მშობლისა და შვილის „ერთ სულ და ერთ ხორც“ მყოფობის, ურთიერთ შემეცნების, ნდობისა და სიყვარულის მაჩვენებელია. ამიტომაც მგზავრის გადანყვეტილება, რომელიც III თავშია გამოთქმული — „გადანყვეტიე, რომ... იმის სიტყვასაც და ენასაც გავიგებ, იმითომ რომ მამულის სიტყვას მამულის შვილი ყურს უგდებს განა მარტო ყურითა, გულითაცა, რომლისათვისაც დუმილიც გასაგონია“ (გვ.200) — VI-VII თავებში თვალნათლივ აღესრულება. (რაოდენ მსგავსობს ეს ნათქვამი იოანე საბანისძის მკითხველისადმი მიმართულ სიტყვებს: „მომიპყრენით საჩინონი ეგე სასმენელნი თქვენნი და უფროსლა საცნობელნი ეგე ყურნი გულისა და გონებისა თქვენისანი განჰმარტენით სმენად...“ , გვ.118). აღსანიშნია ისიც, რომ თხზულების III და VII თავებში ერთი კითხვა თანხვედრია, კერძოდ, ვლადიკავკასიდან წამოსული მგზავრი ფიქრსა და განსჯას მოუცავს: „მე შევიძლებ კი, რომ მას ღვიძლი სიტყვა ვუთხრა და იმ სიტყვით გულისტკივილი მოვურჩინო, დავრდომილი აღვადგინო, უნუგემოს ნუგეში მოვფინო, მტირალს ცრემლი მოვწმინდო, მუშაკს შრომა გავუადვილო“ (გვ.200); ამ კითხვაზე თითქოს იდენტური კითხვითვე პასუხს აძლევს ლელთ ღუნია VII თავში: „ანინა ქვრივ-ობოლ ვინ განიკითხის, ატირდომილ გააცინის, დაცემულ ვინ აღადგინის?“ (გვ.215) და მოხევე ქვეყნის ტკივილს ამოთქვამს, რომ მღვიძარე ადამიანს ვერ ხედავს თავის ნიაღში; სწორედ აქ, დაცარიელებულ ასპარეზზე, ითხოვს ქვეყანა მგზავრი-ილიასგან საქმეს, რადგან შვილად იცნო იგი, ვითარცა მშობელმა ღვიძლი სიტყვა უთხრა, ახლა კი მისგან ელის „სიტყვას საქმიანს“. მოხვეის ნუხილში, რომ „ანინა არა არნ კაცნი, და თუ არნ — პირად და გულად ჯულურ არნ. ერი დავარდნილ, გალახულ არნ, ვრდომილ-კრთომილ“ (გვ.215) — თითქოს გრძელდება III თავში მგზავრის წინაშე წამოჭრილი კითხვა — „და ის თითოეული ნაპერწკალი, რომელიც არ შეიძლება რომ ყოველს კაცში არა ჟოლავდეს, ერთ დიდ ცეცხლად შევავროვო ჩემის ქვეყნის გაციებულის გულის

გასათბობლად“ (გვ.200), რომლის პასუხად მგზავრისათვის საქმის კეთება მოიაზრება: „საქმე საქმეშია“. ამ „საქმესთან“ დაკავშირებით კი ლელთ ლუნია უცხო ქვეყნიდან დაბრუნებულ შვილს ერთგვარ სამოქმედო რჩევასაც აწვდის არშის ციხის ამბის თხრობისას — „ჭკუიანი ვაჟკაცობაი ეგე არნ: სად ღონეი ვერ ჰლონობს, იქაიდ ხერხს ეშუდვინს“ (გვ.216). ყოველივე ზემოაღნიშნული კიდევ ერთხელ შეფარვით თუ ცხადად წარმოაჩენს თხზულების III და VI-VII თავების ურთიერთკავშირს, საერთო ხაზს, რაც თხზულების კომპოზიციურ მთლიანობას მეტად შესაგრძნობს ხდის, მის ცალკეულ თემათა და იდეათა ურთიერთგამჭოლ სპეციფიკას გამოკვეთს.

მგზავრი-ილიასა და ლელთ ლუნიას (ქვეყნის) კითხვა-მიგებას ერთგვარად ეხმიანება ილიას ლექსი „კითხვა-პასუხი“, სადაც პოეტის გულისტიკვილს ქვეყანა-სამოთხე პასუხს აძლევს, რომ მისი ძე ბედკრული, უძღური, „ლუკმა-ნატრულია“, რომ სიყვარულის წილ მტრობა და შურია, წყევლა-კრულვაა, მაღლი ცოდვითაა ძლეული, ძმათა მკვლელობაა: „სადაც არ აბნევს თვის წმინდა ნამსა სული მართალი და წრფელი გული“. ამ ლექსშიც ქვეყანა-სამოთხის წალკოტი „ურგებ-ურწყულ“ უდაბნოდაა ქცეული და, შესატყვისად, საქმეს ითხოვს შვილთაგან, მართალი და წრფელი სულისა და გულის მქონე ადამიანებისგან.

შვილისა და ქვეყნის სასურველი დიალოგი იხილვება „მგზავრის წერილებს“ III თავში, როდესაც ფიქრსმიცემული მგზავრი საკუთარ შესაძლებლობას ზომავს, შეძლებს თუ არა ქვეყნის დარწმუნებას: „იმ სიტყვით ვასმინო (მშობლიურ ქვეყანას — ნ.გ.), რომ არის მრავალი ქვეყნები, ჩვენზედ უფრო უბედურად გაჩენილნი, მაგრამ უფრო ბედნიერად მცხოვრებნი“ (გვ.200). როგორც თხზულებიდან ჩანს, ამ აზრის მტკიცება მგზავრს ლელთ ლუნიასთან შეხვედრისას (VI თავში) არ დასჭირვებია, რადგან მთისა და ბარის შეპირისპირებისას მგზავრის შეკითხვაზე — მაძლარი ბარი სჯობია თუ ჯანმრთელი მთა — მოხვეის პასუხში: „ორივენ ერთადა. უერთ-ურთოდ ქვეყანაი გონჯაა“ (გვ.212), მათი ჰარმონიული თანაარსებობის სიკარგეა გამჟღავნებული: სიმრთელე და სისავსე, ფერი და ჯანი — ფერმკრთალობა და უღონობა, ღორღიანი კლდე და ხვავიანი ველ-მინდვრები. ამ კონტრასტის („ურთ-ურთოდ“ ყოფნის) პრინციპითაა გააზრებული მშობლიური ქვეყნის ნაკლებ „უბედურად“ „გაჩენა“, რომელიც ბედნიერად ცხოვრების წანამძღვარია. თანაც მოხვეის თვალით დანახული და შეფასებული წარსულის სიკეთე წინაპირობაა მომავალი შესაძლო კეთილდღეობის რწმუნებისა. ამდენად, III თავში წამოჭრილი პრობლემა VI თავში თავისთავად, ბუნებრივად ხშიანდება და აღარ საჭიროებს სიტყვა-სიტყვით, ზუსტ განმეორებას.

„მგზავრის წერილებში“ მგზავრის გადაწყვეტილება — ქვეყნის „სიტყვასაც და ენასაც გავიგებ, იმიტომ რომ მამულის სიტყვას მამულის შვილი ყურს უგდებს განა მარტო ყურითა, გულითა, რომლისთვისაც დუმილიც გასაგონია“ (გვ.200) — აღესრულება წანარმოების



ფინალში, სადაც მგზავრი-ილია გვამცნობს, რომ ყველაფერი შეიტყო მოხვევის სიტყვებიდან და მის აზრს „მისივე ფერი შეარჩინა“ და სიტყვას „მისი კილო“, რომ ამ ნათქვამით თავისს გულისტკივილს მიახვედრა, ასე რომ ნატრობდა მგზავრი. „მივიხვდი, ჩემო მოხვევე, რა ნესტართა ხარ ნაჩხვლეტი. „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნოს“ (გვ.217) — ამ სიტყვებით გამონწვეულმა ტკივილმა მგზავრის ტვინიდან გულამდე ჩაირბინა, იქ გაითხარა სამარე და დაიმარხა, რაც მკვდრეთით აღდგინების იმედს გულისხმობს, საყვარელი მამულის აყვავების იმედს. ესაა მთავარი სათქმელი, გაცნობიერება იმისა, თუ „ვინ არის, სიღამ მოსულა, სად არის, ნავა სადაო“ (ამ შემთხვევაში ქვეყანასთან მიმართებით გასაცნობიერებელი). ახლა მგზავრი-ილია სვამს კითხვას — „როდემდის?“ და საყვარელი მინა-წყლისაგან ელის პასუხს. ლელთ ლუნიას (რომელთანაც შეხვედრა მგზავრმა „არამც თუ იხანა, დიდად კმაყოფილი დარჩა“) მშობლიური მინა-წყლის სახე-სიმბოლოდ გააზრების სისწორეს მიანიშნებს მგზავრი-ილიას მიერ მკითხველის წინაშე მისი წარდგინება, მისი სახის გამოკვეთა: „ჩემი მოხვეე ძალიან კაცი გამოდგა. იგი იყო ქალარა-მორეული, ხანში შესული კაცი. ბოლოს გამოჩნდა, რომ იგი თვალ-ყურ-მადევარიც ყოფილა იმ პატარა ქვეყნისა, რომელიც მის გარეშემო ბედს შემოეხაზა და რომელიცა იმის უფერულის ცხოვრების მისაქცევ-მოსაქცევად დაენიშნა“ (გვ.211). მოხვეე, ამავედროულად მღვიძარე ადამიანის სახეა, გულში რომ აქვს სიყვარულით მოხაზული მამულის წარსული-ანწყოს ტკივილიანი საფიქრალი. თუ დავაკვირდებით, შევამჩნევთ, რაოდენ განსხვავებულია „რუსის პირდაუბანელი და თავდაუვარცხნელი“, „პრიყვი სახისა“ და „ოყრაყული სანახაობის“ „იამშჩიკის“, მისი „შორს წასული „პოვოსკისა“ და „სანახავად ღირსი“, „ზორბად მოსული“ პატარა მთის ცხენზე მჯდარი მოხვევის მგზავრი-ილიასეული აღწერა. ისეთი სიყვარული და სითბოა ჩაქსოვილი ლელთ ლუნიას სახე-ხასიათის გამოკვეთისას, რომელიც მხოლოდ მამულიშვილური სიყვარულით გამსჭვალულ ადამიანს შეუძლია წარმოაჩინოს: „ჩემს მოხვეეს... ისე არხეინად და გულაუმღვრეველად აყოლებდა თავის ახოვან ტანს ცხენის ძუნძულს, ისეთის დამშვიდებით და განცხრომით აბოლებდა თავის ჩიბუხსა, რომ გეგონებოდათ — ამისთანა ქეიფში სხვა კაცი ძნელად თუ იქნება დედამიწის ზურგზედაო“ (გვ.211). როგორც ჩანს, მგზავრის სიტყვები — „ჩემს მოხვეეს“ და მოხვევის შემდგომი შეფასება — „ძალიან კაცი გამოდგა“ და „თვალყურმადევარიც ყოფილა“ — მგზავრი-ილიასაგან მისი შეთვისება-შესისხლხორცების ცხადყოფაა, რომელიც რადიკალურად განსხვავდება რუსეთის განმასახოვნებელი „იამშჩიკისა“, „რამოდენაც სურათია კარგი, ორ იმოდენად საძაგელია ნამდვილი“ (გვ.195). ლელთ ლუნია სიმბოლოა ჯერ კიდევ მძინარე „მშობელი ქვეყნისა“, „ქართველის ძილში კვნესის“ „ტანჯვით ამოძახილისა“. ლელთ ლუნია რომ მისი ქვეყნის სახეა, ამას კითხვის ადრესატიც მოწმობს — „საყვარელი მინა-წყალი“, რომელმაც მგზავრი-ილიას გამოწვეული აზრი ახლა თავად უნდა გამოწვევოს და, მწერლისავე

თქმით, „ამბავში ჩართული აზრი ნაიკითხოს, სულს მიადევნოს გულისყური“. თავად მგზავრი მღვიძარე, მარად მაძიებელი და დაუცხრომელი ადამიანია, რომელიც სავესეა რწმენით და თავისი „ლამაზი ქვეყნის“ მიმართ ერთგვარ ფიცს სდებს, რომ მონახავს „ქვეყნის უბედურობით გულალტკინებულ“ ადამიანს, „რომელსაც ძილშიაც არ სძინავს“ და თუ იპოვის, ეთაყვანება.

**ყოველივე ზემოაღნიშნულის შედეგად ზოგადი დასკვნა შემდეგი სახით წარმოჩნდება:** „მგზავრის წერილებში“ ცხადად იკვეთება III და VI-VII თავების ურთიერთმიმართება, კერძოდ, ქვეყანასთან შესაყრელად მიმავალი მგზავრის ფიქრი-საწუხარი და მგზავრისა და ლელთ ღუნიას შეხვედრა-დიალოგი. ზემოაღნიშნული თავები ერთმანეთს ემსგავსება არა მარტო ზოგადი მსჯელობით, უპირველეს ყოვლისა, კონკრეტული საკითხებისა თუ მოვლენების წარმოჩენა-შეფასებით. III თავში მგზავრი საკუთარ თავს მიმართავს, რომელიც იმავდროულად ქვეყანასთან მიმართებას წარმოაჩენს; VI-VII თავებში ეს მიმართვა ლელთ ღუნიას უკავშირდება, ამ პერსონაჟთან „ნაცნობობით“ ამოიცნობა და იძენს საზრისს. ლელთ ღუნიას სიმბოლოა მშობელი ქვეყანისა, „პატარა მთის ცხენითა“ და ქართული ტალავრით, ფიქრითა და განსჯით, გულის თვალითა და გულის ყურით. მოხვევის (სიმბოლურად, ქვეყნის) გულისტკივილი მგზავრის ყოველგვარი იჭვენული ვარაუდის, წამოჭრილი პრობლემის გადანყვეტაა, გზის გამკვალავ-დამსახავია. III თავში მგზავრ-ილიას მიერ დასმულ კითხვებს VI-VII თავებში ლელთ ღუნიას თხრობა სცემს პასუხს. ზემოაღნიშნულ თავებს კი შუა ღერძად გასდევს IV-V თავები — ნათლის — ვითარცა დიდი სიცხადისა და სიკეთის დასაბამის, „მოძრაობა“-საქმის („საქმე საქმეშია“) და გაღვიძებული ადამიანის ერთობის იდეა. ზემოაღნიშნული თავები მწყობრად ჩამოყალიბებული აზრის, წამოჭრილი პრობლემებისა და დასახული მიზნის ერთიან სისტემას ქმნის „მგზავრის წერილების“ კომპოზიციაში და საბოლოოდ მგზავრი-ილიას, შემდგომში კი „თერგდალეულთა“, სამოქმედო პროგრამად წარმოდგება.

მგზავრი-ილიასა და საყვარელი მიწა-წყლის მოხეურ კილოზე საუბარში მხატვრული წარსული, აწმყო და მომავლის პერსპექტივა ანარეკლია ისტორიული წარსულის, აწმყოსა და მომავლისა. ასეთ მასშტაბურ ხედვას კი თხზულების თითოეული ეპიზოდი, მოვლენა და მხატვრული სახე-იდეა უმზადებს საფუძველს, რომელიც, თავის მხრივ, წარსულსა და აწმყოს აერთიანებს, რათა მომავლისაკენ მოგვაპყრობინოს მზერა. დრო და სივრცე ვლადიკავკასიიდან ტფილისამდე ეროვნული მსოფლმხედველობითაა გააჟღერთილი და წარსულიდან აწმყოს გავლით მომავლისაკენ მიმავალ გზად გაიაზრება.

#### **დამონებანი:**

**ასათიანი 1978:** ასათიანი გ. ილია ჭავჭავაძე, პოეტი და მოაზროვნე. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1978.

**საბანისძე 1982:** საბანისძე ი. ჰაბოს წამება. ქართული პროზა. I, თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1982.

**ჭავჭავაძე 1984:** ჭავჭავაძე ი. „მგზავრის წერილები“. ვლადიკავკასიიდან ტფილისამდე. თბზულებანი. თბ.: გამ. „საბჭოთა საქართველო“, 1984.

## თეიმურაზ დონიაშვილი

*საქართველო, თბილისი*

### გალაკტიონ ტაბიძის „ისტორიული“ ბალადა და მისი ინტერტექსტუალური არეალი

მემატიანის ცნობით, როდესაც რუსუდანმა — დიდი თამარის ასულმა და მომავალმა მეფემ — გვირგვინოსანი ძმის უცაბედი სიკვდილის ამბავი შეიტყო, „ალარ საგონებელ იყო სიცოცხლესა ტკივილისაგან ძმისა მისისა“. უფალმა წარწყმედისაგან გვიხსნაო, — სიხარულს ვერ მალავს მისტორიე და ზეცას შესთხოვს რუსუდანის არაგანირვას და სიმრავლეს წელიწადთა.

„ამ სტრიქონების დაწერის დროს მან (მატიანის ავტორმა — თ.დ.) ჯერ არ იცოდა, თუ რაოდენ ვნებას მოუტანდა სახელმწიფოს რუსუდანის თავშეუკავებელი ვნებათა-ღელვა და უდარდელი მართვა-გამგეობა!“ — ნაღვლიანად შენიშნავს ივანე ჯავახიშვილი.

დიდი ქართული სახელმწიფოს დაქვეითება ლაშა-გიორგის ზეობაშივე დაიწყო და რუსუდანის მეფობის ხანაში კატასტროფულად გაღრმავდა. ცვლილება, უპირველესად, სამეფო კარის ზნეს დაეტყო. ჭაბუკი ლაშა და მისივე ჰასაკის თანამეინახე დიდებულნი, როგორც ჟამთააღმწერელი გვაუწყებს, „განძლეს და იშუებდეს და უწესობად მიდრკეს სიძვათა შინა და მთვრალობათა“. საუბედუროდ, რუსუდანიც სილოდისა და ბინიერების გზას გაჰყვა: „მეფეცა რუსუდან ჩვეულე-ბითა წესსა ძმისა თვისისასა ვიდოდა განცხრომითა და სიმღერითა“.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ისტორიული წყაროები და ისტორიკოსები მოზომილად საუბრობენ რუსუდანზე, ჩვენს წინაშე არცთუ სასურველი პორტრეტი იხატება: თვალად ტურფა, ნებიერი ქალი — გამოუცდელი და ტახტისათვის შეუფერებელი, უნებისყოფი და სიბრძნეს მოკლებული. და კიდევ... ქცევაში გამომწვევად თავისუფალი!

შთაბეჭდილებას უფრო ამუქებს აღმოსავლური ანალები.

არაბი იბნ ალ-ასირი წვრილად ჩამოთვლის ქმრის ლალატის, თვალტანად მამაკაცებზე ნადირობის — მათი უცხო ქვეყნებიდან ჩამოყვანის — ამბებს, რის გამოც გაბეზრებულ ივანე მხარგრძელს უსაქციელო დედოფლისათვის უთქვამს: „ჩვენ ისეც შერცხვენილნი ვართ მეფეთა შორის შენი ყოფაქცევით“—ო.

მოჰამედ ნესევი, ჯალალედინის სამდივნოს გამგებელი, როგორც გადმოგვცემენ, რუსუდანს გემოთმოყვარე და აღვირახსნილ სემირამიდას აღარებს, რომელიც, თვინიერ ქმრისა, მრავალ კაცთან ცხოვრობდა.

აქ შევჩერდეთ, რადგან ჩემი მიზანი სულაც არ არის ისტორიული რუსუდანის აღწერა, მით უფრო, განკითხვა. ჩემთვის დედოფალი რუსუდანი სხვა კუთხითაა საინტერესო: როგორც იმავინაციური ხატი, როგორც გალაკტიონ ტაბიძის ერთი პოეტური ნარატივის სექსუალურად აქტიური, ავხორცი პერსონაჟი!

\* \* \*

გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაში ისტორიული პიროვნებანი არამცთუ მოქმედებენ, მოხსენიებულნიც არ არიან. გამონაკლისი მხოლოდ რუსუდანია, პროტაგონისტი სიჭაბუკის ხანაში (1915 წლამდე) დანერგილი პოეტური ნაწარმოებისა „თასი“. აქ თამარის ასული ისეა წარმოსახული, როგორც XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ისტორიკოსთა ნაშრომებში შეეძლო ამოეკითხა გალაკტიონს: „უღირსი და ბინიერებით აღსავსე“ (დიმიტრი ბაქრაძე, ქართველი ქალები, 1891), „შემკული სხეულის სიმშვენიერით, მაგრამ გარყვნილი და ზნედაცემული“ (სიმონ ქვარიანი, საქართველოს ისტორია, 1910).

„თასი“ პოეტის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა. პირველად იგი დიდი დაგვიანებით, 1970 წელს დაიბეჭდა აკადემიური თორმეტტომეულის მერვე ტომში, სადაც პოემებს შორის მიუჩინეს ადგილი.

რას მოგვითხრობს ეს ე.წ. პოემა, რომელიც მოცულობით — დატეხვის გარეშე — ოთხმოცდაოთხ სტრიქონს არ აღემატება?

მტკვრის ნაპირზე ქართველთა ლაშქარი იღბენს. კახურით მთვრალი დედოფალი რუსუდანი ოცნებას მისცემია. მისი დაღლილი სული იგონებს გაფრენილ ახალგაზრდობას, როდესაც თავდავინყებით ცურავდა ვენების მორევში.

დედოფლის მზერას უცებ მომხიბლავი ჭაბუკი მიიპყრობს და სხეულს, ადრინდელივით, სურვილის ტალღა მოაწყდება. რუსუდანი მოურიდებლად უმჟღავნებს ვაჟს გულისთქმას, მაგრამ, მისდა გასაოცრად, ჭაბუკი დამყოლი, მორჩილი მამრი კი არა, მკაცრი მამხილებელი და ქვეყნის დაქვევით გულშეძრული პატრიოტი აღმოჩნდება.

დედოფლისა და ვაჟის დიალოგში ერთ მხარესაა ბრმა ლტოლვა, ატეხილი სურვილი რუსუდანისა, ხოლო მეორე მხარეს — მამაკაცური ღრსება და შესხენება სამშობლოს წინაშე ხელმწიფური ვალისა. გვირგვინოსანი ქალის ვნების სიფიცხე ვერ სძლევს ჭაბუკის სიკერპეს. რუსუდანი ტრაგიკულად განიცდის უარს, როგორც მარცხს, როგორც ხანდაზმულობის ავბედით ნიშანს. და რადგან მისი ცხოვრების აზრი მხოლოდ ხორციელ სიამეშია, უარყოფილი დედოფალი დიდი თამარის ნანადერძივით თასიდან სვამს სანამღავს.

როდესაც გალაკტიონის „თასს“ კითხულობ — ერთტომანი დედოფლისა და ქვეყნისმოყვარე ჭაბუკის ამბავს, უნებლიეთ აკაკი გახსენდება, მისი „თამარ ცბიერი“ და კიდევ ერთი მხურვალე სისხლის დედოფალი საქართველოს ისტორიიდან.

\* \* \*

აკაკის დრამატულ პოემასაც — „თამარ ცბიერს“, XVII საუკუნის ისტორიულ ვითარებას რომ ასახავს, — ორი მთავარი პერსონაჟი ჰყავს: რეალურ-ისტორიული — იმერეთის დედოფალი თამარი, ძმისწული ვახტანგ V შაჰნავაზისა, და შეთხზული — მგოსანი გოჩა, ავტორის ეროვნული მრწამსის გამომხატველი. ნაწარმოებში, მართალია, თამარის ცხოვრების ბოლო პერიოდი, იმერეთში გიორგი გურიელის მეფობის ხანაა გაცოცხლებული, მაგრამ დავინწყებული არაა წინარე ამბებიც — არშიყი დედოფლის ტრფიალებათა ნუსხის არც ერთი ფაქტი.

ისტორიული თამარი საოცარი სიტურფისა და ბედის ქალი იყო. ჟან შარდენი, XVII საუკუნის ფრანგი მოგზაური, საგანგებოდ აღნიშნავს დედოფლის უებრო სილამაზეს და იმასაც ამბობს, რომ თამარის თავგადასავალში, გარეგნობასთან ერთად, მცირე ბრალი არ მიუძლოდა ხასიათს — გამომწვევ, თავდაუჭერელ კეკლუცობას: ქალის ვნებიან, მიბნედილ თვალებს, ტრფიალებასაც რომ ითხოვდნენ და იმედსაც იძლეოდნენ, ყოველგვარი დანაშაულის შთაგონება შეეძლოთ.

თამარის სილამაზისა და ზნის გამო, მართლაც, გაუგონარი ამბები დატრიალდა იმერეთ-გურია-სამეგრელოში. თავდაპირველად იგი ოდიშის ახალგაზრდა მთავარს — ლევან დადიანს გაჰყვა ცოლად. შემდეგ ბედმა იმერეთის უსინათლო მეფის — ბაგრატის მეუღლეობა არგუნა, იმავდროულად კი გენათელ ეპისკოპოსსაც ჰყვარობდა. მერე და მერე მოვლენები ისე წარიმართა, რომ ლევან დადიანმა ნაცოლარი დაიბრუნა და ისევ დაკარგა — დამარცხებულს თამარი კვლავაც ბაგრატი ნაჰგვარა... ბოლოს მართლაც საარაკო ამბავი მოხდა: მოკვდა ბაგრატი და უმეფოდ დარჩენილ იმერეთის ტახტზე ბაგრატისა და თამარის სიძე — ქალიშვილის ქმარი — გიორგი გურიელი მიიწვიეს. გურიელმა, რომელმაც ადრეც სცადა ულამაზესი თამარის დაუფლება, სჯულიერი მეუღლე მიატოვა და სიდედრი — ქვრივი დედოფალი თამარი შეირთო ცოლად!

არის რალაც საერთო ქართული იმპერიის დაისის ჟამსა და XVII საუკუნის ავბედით, დასავლურ-ქართულ სინამდვილეს შორის — ქვეყნის დაშლა-დაქცევა, ელიტის გამაოგნებელი გულგრილობა და ზნეობრივი ნიჰილიზმი. სწორედ ასეთ — თითქმის იგივეობრივ — ფონზე მოგვითხრობენ აკაკი და გალაკტიონი ორი დედოფლის დაუოკებელი ვნებათაღელვის ამბებს, ქმნიან ქართველი ქალების — რუსუდანისა და თამარის არატრადიციულ მხატვრულ სახეებს.

\* \* \*

ისტორიული სინამდვილე „თამარ ცბიერში“ მოლალატი ცოლის სიუჟეტურ ქარგაშია მოქცეული. უზნეო ქალის მიერ მამაკაცის უშედეგო ცდუნებისა და შემდგომი ცილისწამება-შურისძიების არაკი

არაერთხელ დამუშავებულა მწერლობაში. ასეთია ბიბლიური იოსების ცდუნების ისტორია, ევრიპიდეს „იპოლიტი“, ჟან რასინის „ფედრა“...

საინტერესოა, რომ ბიბლიურ სათავესთან კავშირზე უკვე „თამარ ცბიერის“ პირველმა რეცენზენტმა — დავით სოსლანმა (კეზელმა) მიანიშნა, როცა ქართველი დედოფალი ეგვიპტელი ფოტიფარის (პეტერფეს) ცოლს შეაძარა. მოგვიანებით (1911 წ.) პარალელი თვითონ აკაკიმ გაავლო: „გამეორდა ის, რასაც ბიბლია მოგვითხრობს: ფარაონის მეუღლემ სწამა იოსებ მშვენიერს და ჩაადგებია ჯურღმულში. აქაც თამარმა დააბრალა გოჩას, გაუპატიურება მომინდომო და დააჭერია“.

აკაკის დრამატული პოემის ფაბულა, მართლაც, ძალიან ახლოს დგას ბიბლიურ ამბავთან, მის სიუჟეტსა და პერსონაჟებთან, მაგრამ, ჩემი აზრით, „თამარ ცბიერში“ უთუოდ აისახა ევრიპიდესა და, განსაკუთრებით, რასინის გამოცდილება. სიუჟეტურ თანხვედრას რასინთან პრობლემათიკის იდენტურობაც ემატება: გრძნობისა და მოვალეობის, პიროვნული იმპულსებისა და საზოგადოებრივი ეთიკის დაპირისპირება. „ფედრას“ შესავალში ავტორი წერდა:

„ვნება ნაჩვენებია მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისი დამანგრეველი ძალა გამოავლინოს. მანკიერება ისე მკვეთრადაა გამოხატული, რომ გვაიძულებს, შევიგნოთ და შევიძულოთ მისი სიმახინჯე. კაცმა რომ თქვას, ეს არის ერთადერთი მიზანიც ყველა შემოქმედისა, ვინც მაყურებელს ემსახურება“.

აკაკიც, როგორც შემოქმედი და მაყურებლის — ხალხის — მსახური, თავის დრამატულ პოემაში მანკიერებას ამხელდა, ზნეობრივი იდეალის დამკვიდრებას ცდილობდა.

„თამარ ცბიერისა“ და „ფედრას“ შედარებითი ანალიზი საინტერესო თემაა, ამჯერად კი მხოლოდ ორ მნიშვნელოვან მომენტს აღვნიშნავ. ფედრას ანტიკურ სიუჟეტში რასინს ახალი პერსონაჟი, იპოლიტის შეყვარებული — ე.ი. დედოფლის მეტოქე — არიცია შემოჰყავს. აკაკისთანაც არის ასეთი პერსონაჟი, მაგრამ, პოეტის ჩანაფიქრის შესაბამისად, არა ხორციელი არსება, რეალური მოქმედი პირი, არამედ ქალი-იდეალი — დიდი თამარი, როგორც უღირსი მოსახელის ანტიპოდი და მძლეველი.

რასინს უნდა უკავშირდებოდეს მონანიე თამარის გამოჩენაც აკაკის პოემის ფინალში: მოლალატე ცოლის სიუჟეტში მონანიების მოტივის შემოტანა დიდი დრამატურგის დამსახურებაა.

საერთოდ, მთარულ სიუჟეტზე შექმნილი ნაწარმოებები შემადგენელი მოტივების — ჩვენს შემთხვევაში, ცდუნებისა და შურისძიების მოტივების — განსხვავებული ინტერპრეტაციით განირჩევიან, რაც პარადიგმულ პერსონაჟთა ფსიქოლოგიისა და ქცევის ნაირგვარი მხატვრული არგუმენტირებით მიიღწევა. ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ წინარე ტრადიციასთან კონტაქტის მიუხედავად, „თამარ

ცბიერის“ ორივე პერსონაჟი — თამარიც და გოჩაც — დამოუკიდებელი სახე-იდებია, ხოლო კონფლიქტის უჩვეულო სიბრტყეში გადატანა — ეროვნული პრობლემატიკის აქცენტირება აკაკის დრამატულ პოემას უდავო ორიგინალურობას ანიჭებს.

გრძნობისა და მოვალეობის ჭიდილი, ის, რაც ფედრას შინაგან გაორებას ქმნის, „თამარ ცბიერში“ გატანილია ერთი პერსონაჟის სულიერი სივრციდან და ორ პერსონაჟს შორის არის განაწილებული: გრძნობას, ვნებას თამარი განასახიერებს, ხოლო მოვალეობას და გონებით ნასაზრდოებ ოცნებას — მგოსანი გოჩა. აკაკის პოზიცია მათ დაპირისპირებასა და კონფლიქტის გადანყვევებაში იკითხება.

თამარ ცბიერი ხანს მიტანებული, მაგრამ მიანიც „მაგდალინელურ სიამოვნების“ ამყოლი, სექსუალური ავანტიურების მოტრფიალე ქალია. აი, როგორ იხატება ეს ქართველი მესალინა მგოსანი გოჩას ფიქრებში:

**ხუთჯერ გათხოვილს ქმრის სიცოცხლეში  
საყვარლად სხვებიც ვინ არ ჰყოლია?  
წმინდა მოძღვარიც მის უწმინდურ გვამს  
საჯოჯოხეთოდ გადაჰყოლია.  
ხანიც ვერ უკლავს ბინიერ სურვილს:  
რაც დრო გამოდის, უფრო მხურვალეს!  
მაგდალინელურ სიამოვნებას  
დღეს მთელი ქვეყნის ბედს ანაცვლებს!**

თუ დავაკვირდებით, გალაკტიონის რუსუდანს ბევრი რამ აქვს საერთო აკაკის თამართან: ცხოვრების თავისუფალი წესი და ხანდაზმულობაში გადაყოლილი ავხორცობა, სიამოვნების კულტი და საქვეყნო მოვალეობის სრული იგნორირება. გალაკტიონის პერსონაჟიც ხომ ნეტარებით იგონებს თავის ბინიერ წარსულს, ხოლო ანმყოში მზადაა, მშვენიერი ჭაბუკის კოცნას, მსგავსად თამარისა, მისივე უზრუნველობით გაპარტახებული სამშობლოს ბედი ანაცვალოს:

**რად მინდა ტახტი ან გვირგვინი,  
ან კაცთა ვნება?  
მე შენს თვალებში მსურს ვიხილო  
ქვეყნიერება!**

დედოფლის ცდუნების ობიექტი აკაკის პოემაში მგოსანი გოჩაა, „ოცნების ყმა“, რომლის იდეალი დიდი თამარია — საგანი საზეო სიყვარულისა და სიმბოლო საქართველოს ერთიანობისა.

„თასის“ უსახელო, მშვენიერი ჭაბუკი აკაკის ამ პერსონაჟის — გოჩას ლიტერატურული მემკვიდრეა. მართალია, ის არც მგოსანია და არც თავის პატრიოტულ ზრახვებს გადმოშლის ვრცლად, მაგრამ ისიც



უარყოფს დედოფლის გრძნეულ სილამაზეს, არ თანაეყოფა იმას, ვინც სამშობლოს ბედი ხორციელ სურვილებს ანაცვალა.

აკაკის დრამატულ პოემაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს დედოფლისა და გოჩას შეხვედრის სცენას. მგოსნის გამოჩენას წინ უსწრებს თამარის მონოლოგი — ასაკოვანი ქალის ნარცისული თვითტკობა, გახსენება მისგან ტყვექმნილი მამაკაცებისა და ილუზორული რწმენა საკუთარი სილამაზის ნარწევადობისა.

გალაკტიონის „თასშიც“ ჭაბუკთან უშუალო დიალოგს რუსუდანის ვნებიანი ოცნება — ახალგაზრდობის გაელვება — უქმნის ფონს, ოდნავ ექვნარევი იმედი „ემხისა და სილამაზის“ ამოუნურავი ძალისა.

გალაკტიონის მცირე პოეტურ ტექსტში პერსონაჟთა შეხვედრა „უცებ“ ხდება („უცებ დედოფლის თვალთა ცქერა ვაჟმა მიიპყრო“), მაშინ როცა გოჩას და თამარს უკვე აქვთ ჩამოყალიბებული აზრი ერთმანეთის მიმართ. იოლ გამარჯვებებს მიჩვეული თამარი გაკვირვებულია, რომ უგვარტომო მგოსანი, რომელიც „ვით უკვდავების წყარო, იზიდავს“, მის „სურვილებს უკუუდგება“, გოჩა კი იცის, რომ ამპარტავან, „თავმოყვარებით გატაცებულ“ დედოფალს „უბრალო ჟინი ტროფობა ჰგონია“.

ამის შემდეგ იწყება ფსიქოლოგიური ქვეტექსტების მქონე, ვრცელი, უმნიშვნელოვანესი დიალოგი, რომლის დეტალური გადმოცემა შორს ნაგვიყვანს. არსებითი ისაა, რომ მგოსანი უძლებს „ბუნების თრთოლას და მღელვარებას“, თავბრუდამხვევ ცდუნებას და რეალურისა და იდეალურის დაპირსპირებისას წმინდანის სიმტკიცით ინარჩუნებს ქალი-იდეალისადმი თავყვანისცემას — მისი გული სამარადისოდ დიდ თამარს „გამქრალსა, მკვდარსა ეტრფიალება“.

ცდუნების სცენა „თასშიც“ ამავე ხაზით ვითარდება. რუსუდანის ურცხვი ლტოლვის გამომხატველ, რეფრენულ ფრაზას — „ყველაფერს შენი ერთი კოცნა გადამავიწყებს“ ჭაბუკის ასევე განმეორებადი, მამხილებელი ფრაზა მოსდევს: „გარყვნილებაში ჰკლავდი ყოფნის დაუცხრომელ ჟინს!“ ვაჟი აქაც ისევე გადაჭრით უარყოფს დედოფლის ნადილს, როგორც გოჩა.

მართალია, ჭაბუკის პატრიოტულ სიტყვებში დიდი დედოფალი თამარ უშუალოდ არ მოიხსენიება, მაგრამ რუსუდანის საქციელი დედის, ბრძენი მმართველის, მეფობის სიმალლიდან არის აღქმული და შეფასებული. დიდი თამარი, „რომელიც ძლევის ნათელს ჰფენდა ქართველთა მთა-ბარს“, გალაკტიონის „თასშიც“ ტექსტსმილმიერი პერსონაჟია.

შეხვედრის სცენის დასკვნით ნანილში შეურაცხყოფილი იმერთა დედოფალი ისე იქცევა, როგორც ამას მოღალატე ცოლის სიუჟეტი მოითხოვს — შურს იძიებს: გოჩას, როგორც ვითომ — მოძალადეს, კარისკაცებს გადასცემს. აქ აკაკისა და გალაკტიონის გზები იყრება: ცდუნებისა და უარყოფის ეპიზოდი „თასში“ შურისძიების მიმარ-

თულებით არ ვითარდება. ამ მომენტიდან ჭაბუკი საერთოდ ქრება და ტექსტის ფინალური მონაკვეთი მაცდუნებლის — რუსუდანის განცდებს და აღსასრულს გადმოსცემს.

ის, რომ პერსონაჟთა ხასიათები და თავად დიალოგიც აკაკისთან უფრო ვრცელი და დეტალიზებულია, ვიდრე გალაკტიონთან, თხზულებათა ჟანრობრივი სპეციფიკით აიხსნება. მოლაღატე ცოლის სიუჟეტს აკაკიმ დრამატული პოემის ფორმა შეურჩია, გალაკტიონის „თასი“ კი, მიუხედავად იმისა, რომ პირველმა პუბლიკატორებმა პოემებს შორის მოათავსეს, აშკარად ბალადის ჟანრს განეკუთვნება. აკაკის მრავალპერსონაჟიან, ეპიკურად მდინარ ამბავს გალაკტიონი თითქოს გულისგულს აცლის, კუმშავს, ბალადის მცირე სივრცეში ათავსებს.

მოდით, შევჯერდეთ. გალაკტიონის ბალადის კავშირი „თამარ ცბიერთან“, ვფიქრობ, აშკარაა: მთავარ პერსონაჟთა ტიპოლოგიურ და ფუნქციურ ანალოგიასთან ერთად გამეორებულია ცენტრალური სცენის — თამარისა და გოჩას შეხვედრის — სქემა და, რაც მთავარია, არსი მათი საუბრისა.

მაგრამ სიუჟეტურ პარალელიზმთან, მსგავსებასთან ერთად არსებობს განსხვავებაც, რომელიც ასევე მოითხოვს ანალიზს.

\* \* \*

ამ დრომდე საგანგებოდ არაფერი მითქვამს „თამარ ცბიერის“ ფინალზე, სადაც თავნება, მრუში დედოფალი, ცრუ და შურისმგებელი, მყისიერად მონანიე არსებად გარდაიქმნება. ქვეყნის ბედზე მზრუნველ ადამიანთა მიყურადებამ თამარი, სასწაულებრივად, ჭემარიტების, ზნეობის გზაზე დააყენა:

**ნარსული ჩემი ბნელში მავალი  
გადავაყოლე შემცდარ გულისთქმას,  
მაგრამ უეცრად ბუნებაცვლილი  
ან ვემონები უმაღლეს აღთქმას.**

ბუნებაცვლილი „შემცოდნე მაგდალინელი“, სანამ სანამლავს მიიღებდეს, შენდობას ითხოვს, ხოლო გვირგვინოსან მეუღლეს ანდერძად უბარებს:

**ამაღლდი, მეფევ! ჩემი სიკვდილით  
ჩვენი ქვეყანა შენგან ხსნას ელის!..**

ამ კონტექსტში თამარის თვითმკვლელობა არა მარტო საზღაურია საპირადო, უზნეო არსებობისათვის, არამედ ქვეყნის სამსხვერ-

პლოზე მიტანილი თავისებური ზვარაკიც. ცოდვილი სიცოცხლის უარყოფა ბუნებაცვლილი დედოფლის მიერ განწმენდის აქტია, იმ „უმაღლესი აღთქმის“ ქადაგებაა, რომელიც მთავარ მცნებად სამშობლოს სიყვარულს სახავს.

აკაკის პოზიცია გამჭვირვალედ ჩანს გოჩას ბოლო ორ რეპლიკაში. გარდაქმნილი თამარის იერში იგი „სათაყვანო მშვენიერებას“ აღმოაჩენს, ნათელს, რასაც ულამაზესი დედოფალი ადრე არ ასხივებდა, ხოლო პოემა მგოსნის მრავლისმთქმელი სიტყვებით მთავრდება: „რა დროსა კვდება!“

თამარის ცხოვრება გზაა „მაგდალინელური სიამოვნებიდან“ „მონანიე მაგდალინელამდე“, რასაც თავად აკაკი უფლისმიერ სასწაულს, სახარების მარიაზე მაგდალინელის სულიერ აღდგომას აღარებდა. მონანიების გზით მოკვდა ძველი, სურვილების მონა — ხორციელი ქალი თამარი და დაიბადა „უმაღლესი აღთქმის“ — სამშობლოს უზენაესობის თაყვანისმცემელი — იდეალური დედოფალი თამარ!

გალაკტიონის რუსუდანიც, ჭაბუკის მიერ უარყოფილი, თამარით, თავს ინამლავს, მაგრამ თვითმკვლელობის აზრობრივი შინაარსი აქ სრულიად სხვაა. მხილება, გაკიცხვა-შეგონება რჩება ხმად მლაღადებლისა, ვერ აღწევს პერსონაჟის ცნობიერების სიღრმეში, ამიტომ არც ცოდვილი ცხოვრების გადაფასების სურვილი ჩნდება. უარყოფილი დედოფლის გულში მხოლოდ ახალგაზრდობადაკარგული ქალის სინანული, მარცხის საბედისწერო ტკივილია. ნავიდა ის დრო, „როცა ბევრს ყმანვილს მისი ემხით არ ჰქონდა ძილი“, „ეხლა აღარ აქვს ძველი ემხი და სილამაზე“.

ცხოვრების წესი, რომელიც არსებობის აზრს მხოლოდ მგრძობელობას, ხორციელ ტკობას უკავშირებს, ამონურულია („და რისთვის, ვისთვის ვარ საჭირო, ან ვსცხოვრობ რადა?“), ამიტომ დედოფალი რუსუდანი სიკვდილს ირჩევს, თავისი ხელით უსვამს ყოფნას წერტილს.

„თასში“ მოღალატე ცოლის სიუყუეტი რედუცირებულია, მხოლოდ ცდუნება-უარყოფის მოტივია რეალიზებული, შურისძიების გარეშე, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ გალაკტიონის ფიქრი ერთ საგანზეა კონცენტრირებული — ესაა ვნების, როგორც უზენაესი ფასეულობის, აპოლოგია.

რუსუდანის პიროვნული კატასტროფა, ერთი შეხედვით, თითქოს მისი სიცოცხლის საზრისის მარცხზეც მიუთითებს, სინამდვილეში კი ვნება, როგორც ასეთი, ღირებულებით სისტემაში სიცოცხლეზე მაღლაა დაყენებული: თუ ხორციელი ნეტარება გაქრა, სიცოცხლე აზრს კარგავს!

გამოდის, რომ გალაკტიონის „თასი“ — „თამარ ცბიერის“ ცენტრალური სცენის გამეორების ფონზე — შეფარული პოლემიკაა აკაკის „თამარ ცბიერის“ კონცეფციასთან, „ნუთის ფილოსოფიის“ შემო-

ტანის ცდა ეროვნული იდეალების საპირისპიროდ. საით მიდიოდა გა-  
ლაკტიონი?

\* \* \*

აკაკი, ვინც „თამარ ცბიერში“ რომანტიკული გზნებით გა-  
ნადიდებს ოცნებით შეთხზულ, იდეალურ სიყვარულს, რეალისტი პო-  
ეტი იყო, არცთუ ზერელე მცოდნე სიყვარულის ფიზიოლოგიისა და  
ფსიქოლოგიისა. ამას ყურადღება მიაქცია უკვე კიტა აბაშიძემ, რო-  
მელმაც აკაკის ლირიკაში „კანონით თვით ბუნებისაგან დადებული“  
„ხორციელება სიყვარულისა, ნუთიერება ამ გრძნობისა და მისი  
ცვალებადობა“ შენიშნა.

**როგორც გაჩენა, გაქრობაც  
ამ გრძნობის, უცნაურია:  
დღეს ერთი უნდა ბუნებას  
და ხვალ მეორე სწყურია...**

— წერდა აკაკი 1886 წელს ანუ „თამარ ცბიერის“ შექმნის ახლო  
ხანებში. მაგრამ პოეტი ვერაფრით შეეგუებოდა „ბუნების კანონის“,  
ინსტინქტების გაფეტიშებას, ბუნების სახელით უზნეობის  
დამკვიდრებას:

**გამოცვლილა სიყვარული  
აქ ოთხმოცდაცხრამეტჯერა.**

„ახალი ეთიკა“, ცხოვრების ნარმავალობის გამო ნუთით ტკბო-  
ბის ფილოსოფია საქართველოშიც იკიდებდა ფეხს და დიდ საფრთხეს  
უქმნიდა ჩვენი არსებობის საფუძველთა საფუძველს — ოჯახს, ქალის  
ზნეობას. აკაკი გულისტკივილით უმზერდა ქართველ ქალს, საამიკო  
ინტრიგებით გართულს, უდარდელად რომ ამბობდა: „სამშობლო რასა  
მიქვია, / მენყერსაც ნაულიაო“. „ახალი ეთიკის“ გავლენით სულ უფრო  
ფერმკრთალდებოდა „მარად ნეტარ“ დედათა სანაქებო საქმენი,  
საქვეყნო იდეალებით ცხოვრების წესი:

**- აბა, სამშობლოს, დაცემულს,  
თუ იგლოვს, როგორც ვალია?  
- არც ის! სამშობლო ვინ მისცა?  
თანამედროვე ქალია!**

ასეთი იყო თუმც სატირულად გამძაფრებული, მაგრამ  
რეალური ვითარება.

„თამარ ცბიერში“ აკაკიმ, როგორც მას სჩვეოდა, თანამედროვე  
პრობლემა რომანტიზებული ისტორიის სიღრმეში გაიტანა და ამ  
ხერხით გამოთქვა მანკიერ ანმყოსთან დაპირისპირებული თავისი  
თვალსაზრისი: მხოლოდ ბიოლოგიური ინსტინქტებით, ფინის კარ-

ნახით მცხოვრები საზოგადოება და ქვეყანა განწირულია. ხსნა ზნეობრივ სიმტკიცეშია — ქართველი ქალის სინმინდესა და სამშობლოს უანგარო სიყვარულში.

ახალი ეთიკის იმპულსები და ე.წ. ქალთა საკითხი აქტუალურია გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაშიც, მაშასადამე, იმ ხანებში, როდესაც „თასი“ იწერებოდა. მისი რომანტიკული პოემების პერსონაჟები — ლელე „სატანაში“, დალისა „მწყემსში“ — დემონიურთან ნაზიარები, ახალი დროის ქალები არიან. მათთვის არ არსებობს ერთგულება და „ხანიერი მიჯნურობა“, ე.წ. სიყვარული კი მხოლოდ თავდავინყების საშუალებად ქცეულა. ცვალებად სამყაროში ადამიანის ყოველგვარ აქტიურობას, თვინიერ სექსუალურისა, აზრი დაუკარგავს, ხოლო მოვალეობის გრძნობა, მით უფრო, სამშობლოს მსახურების იდეა — აკაკის „ძველი“ ეთიკის ფუნდამენტური მცნება — ახალი ცნობიერებისათვის ირონიის საგანი გამხდარა:

**სჯობს, რომ გაერთო, სამშობლოსათვის  
ვალად გვანვესო მოღვაწეობა,  
თავგანწირულად ვიბრძოლოთ მისთვის,  
გვექონდეს სიმტკიცე, გვექონდეს მხნეობა,  
იმოღვაწეო!.. სასაცილოა,  
რისთვის ვიშრომო, რაა მიზანი?  
ბნელი საფლავი ყველას ბოლოა...  
უძლური არის ადამიანი.**

*(„საბედისწერო ფიქრი“)*

ამ დასკვნიდან არსებობის ორი შესაძლებლობა-ლა იკვეთება: ან პასიურობა, განმარტოება და სიკვდილის მოლოდინი, ან თავდავინყების — მათ შორის, სექსუალური თავდავინყების — აქტიური ძიება. „სოფელზე ზრუნვა“ გამორიცხულია!

მსოფლგანცდა, რომელიც გალაკტიონის „თასში“ აირეკლება, XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული და რუსული დეკადენტურ-სიმბოლისტური ხელოვნების მსოფლგანცდაა. ვალერი ბრიუსოვი, ახალი მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური ხაზის ერთ-ერთი მთავარი გამტარებელი და უდიდესი ავტორიტეტი ჭაბუკი გალაკტიონისათვის, 1904 წელს სტატიაში „ვნება“ წერდა:

„ვნება ბრწყინვალე ყვავილია, რომელიც ჩვენი სხეულიდან, როგორც თესლიდან, ისე ამოიზრდება. ვნების წადილით ქანცვანყვეტილი სხეული მტვრად იქცევა, ისე კვდება, იღუპება, რომ არ ენანება სიკვდილი. ვნება შეფასებას არ ექვემდებარება, ადამიანი ვერაფერს შეცვლის მასში. ჩვენმა დრომ, რომელმაც წმინდაჰყო ვნება,

პირველად მისცა ხელოვანთ შესაძლებლობა, გამოესახათ იგი სირცხვილის გარეშე, თავის საქმეში დარწმუნებულთ... უმანკოება არის სიბრძნე ვნებაში, ვნების სინმინდის შეგნება. სცოდავს ის, ვინც ვნებიან გრძნობას ზერელედ აფასებს“.

„ვნების პოეტი“ ვალერი ბრიუსოვი აქ შემთხვევით არ დამიმონ-მებია, რადგან გალაკტიონის „თასი“, ჩემი დაკვირვებით, არა მარტო მსოფლგანცდით, არამედ თემატურ-ჟანრობრივადაც მისი გახმაურე-ბული ეროტიკული ბალადების გავლენას განიცდის. ვნების უზენაე-სობის იდეა, ხორციელი ტკბობისა და სიკვდილის ამბივალენტური გაერთიანება ბალადების ამ ციკლს, რომელიც ბრიუსოვის 1904 წელს გამოცემულ წიგნში „Urbi et Orbi“ შევიდა, გალაკტიონის „თასის“ ლიტ-ერატურულ წინამორბედად და გზის მაჩვენებლად აქცევს.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ჟანრობრივი სიახლოვეა, უფრო სწორად, სრული ანალოგია ბრიუსოვის ბალადების სახე-პერსონაჟებსა და პოეტიკასთან.

ვიქტორ ჟორმუნსკის დახასიათებით, ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების ცენტრში დგას ქალი: მეფის ასული ან დედოფალი, ქალ-წული ან ჰეტერა. როდესაც ორი მახასიათებელი — დედოფალი, ჰეტ-ერა — ერთ პიროვნებაში იყრის თავს, იქმნება „გვირგვინოსანი ჰეტ-ერას“ სახე, როგორცაა, მაგალითად, ბრიუსოვის კლეოპატრა:

**Чу! это песня слышна  
В честь венценосной гетеры...**

ბალადებს მეორე სავალდებულო პერსონაჟიც ჰყავს — მამაკაცი, როგორც წესი, პირმშვენიერი ჭაბუკი, ძლიერი და, ამასთან, უდრეკი.

პერსონაჟთა დეტალიზება ბალადებში არ ხდება, მოქმედების გარემო და ვითარება ეგზოტიკურია, ემოციური საწყისი — ობიექტი-ვირებული, ხოლო თხრობა — ლირიკულად შეფერილი.

აღბათ, განსაკუთრებული ალლო არაა საჭირო, რომ გალაკ-ტიონის „თასში“ ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების ყველა ნიშანი ამოვიცნოთ: დამახასიათებელი პერსონაჟები („გვირგვინოსანი ჰეტ-ერა“ რუსუდანი და ჭაბუკი), უჩვეულო ვითარება (მთვრალი დედოფ-ლის ქეიფი მტკვრის პირას), დაბოლოს, თხრობის ლირიკულ-ემოციური ტონალობა.

აქვე ვიტყვი, რომ „თასის“ სიუჟეტური სქემა — მშვენიერი ჭაბუკის მიერ მეფის ასულის უარყოფა — ხორცშესხმულია ბრიუსო-ვის ერთ-ერთ ეროტიკულ ბალადაში „მგზავრი“ („Путник“).

ამრიგად, ირკვევა, რომ გალაკტიონის „თასი“ ყველა ასპექტით — მსოფლგანცდით, თემატურად, ჟანრობრივად — ბრიუსოვის ეროტიკულ ბალადებზეა ორიენტირებული. ამ სამზერიდან ლოგიკურად მოტივირებული, გასაგები ხდება აკაკისთან დაპირისპირებაც, როგორც „ძველი“ ეთოსის „ახლით“ ჩანაცვლების ცდა.

„თასის“ ინტერტექსტობრივი არეალი ამით არ ამოიწურება — იგი სხვა ტექსტებისკენაც გვაგზავნის, რაც გალაკტიონის კადნიერი ჩანაფიქრის გასაღებს გვაძლევს.

\* \* \*

მოღალატე ცოლის სიუჟეტში აკაკიმ, ვერიპიდესა და რასინისაგან განსხვავებით, ღმერთების მსხვერპლი, სინდისით ქენჯნული დედოფალი კი არ შეიყვანა, არამედ „გვირგვინოსანი ჰეტერა“. ამიტომ არის, რომ თამარ ცბიერი და, შესაბამისად, მისი ლიტერატურული ორეული რუსუდანიც — ტიპოლოგიურად! — შორს ბიბლიური ფოტიფარის ცოლს და მითოლოგიის უნამუსო ფედრას ენათესავებიან, უფრო ახლოს კი კლეოპატრას — შექსპირის „ანტონიუსისა და კლეოპატრას“ და პუშკინის „ეგვიპტური ღამეების“ პროტაგონისტს. აკაკის დრამატულ პოემაში ამ ორივე ნაწარმოების კვალი ჩანს (მაგალითად: პირადი ვნება, აღმატებული სამშობლოს სიყვარულზე — შექსპირთან; პუშკინის „поже смерти“ და მისი ანალოგიური სახე „სარეცელი-კუბო“ აკაკისთან)...

კლეოპატრა ძალიან მიმზიდველი აღმოჩნდა „ახალი პოეზიისათვის“, რაც სავსებით ლოგიკურია. ახალმა ხელოვნებამ ხორციელ-სექსუალური ლტოლვა გაათავისუფლა მორალური აკრძალვებისგან და ვნებასთან დაკავშირებული განცდები შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ იმპულსად აქცია. ჩვენთვის საყურადღებო ის არის, რომ რუსულ (და არა მარტო რუსულ) დეკადენტურ-სიმბოლისტურ პოეზიაში კლეოპატრას თემის ინტერპრეტაცია პუშკინის ტრადიციას უკავშირდება — ეგვიპტის დედოფლის სახეს მის შემოქმედებაში. ამის ყველაზე მკაფიო მაგალითია ვ.ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადები და მისივე „ეგვიპტური ღამეები“, ცდა პუშკინის ამავე სახელწოდების დაუმთავრებელი ნაწარმოების დამთავრებისა დიდი პოეტის სამი ტექსტის საფუძველზე. ესენია: ისტორიული ელეგია „კლეოპატრა“ (1824), პროზაული ფრაგმენტი „სადამოს აგარაკზე ვატარებდით“ (1835), სადაც ჩართულია ახალი, გარდამავალი ვარიანტი ამ ელეგიისა, და — ლექსის საბოლოო რედაქცია, მოცემული „ეგვიპტურ ღამეებში“ (1835).

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის „თასის“ ფარული პოლემიკის ობიექტს — „თამარ ცბიერს“ და გალაკტიონის ამავე ტექსტის კონცეპტუალურ და ჟანრულ სათავეს — ბრიუსოვის ეროტიკულ ბალადებს პუშკინისა და მისი კლეოპატრასაკენ მივყავართ, ამიტომ მოგვინევს, ეს საკითხიც შემოვიტანოთ განსჯის სფეროში.

კლეოპატრას თემას პუშკინმა საფუძვლად დაუდო რომაელი ისტორიკოსის ავრელიუს ვიქტორის ცნობა ეგვიპტის დედოფალზე. მეოთხე საუკუნის ავტორი გვაუწყებს: „იგი (კლეოპატრა — თ.დ.) გამოირჩეოდა ისეთი ავხორცობით, რომ ხშირად ყიდდა საკუთარ თავს, და ისეთი სილამაზით, რომ ბევრი ყიდულობდა მის ერთ ღამეს სიკვდილის საფასურად“.

ისტორიულ ელემენტში „კლეოპატრა“ პუშკინი ამ ცნობას პოეტურად გარდაქმნის: ძუნწად მოხაზული ლხინის ფონზე დედოფალი თავის უცნაურ წინადადებას ამცნობს შეკრებილთ, შემდეგ კი დახატულია პორტრეტი იმ სამი მამაკაცისა, რომელთაც დედოფლის გამონევა მიიღეს.

პროზაულ ფრაგმენტში — ლექსის ახალ ვარიანტთან ერთად — არის მსჯელობაც ავრელიუს ვიქტორის ცნობის შესახებ. მთხრობელი კლეოპატრას „ყველაზე საოცარ ქალს“ უწოდებს და იმასაც შენიშნავს, რომ დედოფლის საქციელი არ არის უბრალო მეძავობა („კლეოპატრა არ იყო უხამსი კეკლუცი და თავსაც იაფად არ ყიდდა“), რომ „ასეთი გარიგება დღეს ისევე შეუძლებელია, როგორც პირამიდის აგება“.

მთხრობლის გვერდით მოულოდნელად აღმოჩნდება ქალი — თანამედროვე კლეოპატრა, რომლის აზრითაც, სიცოცხლე არც ისეთი საუნჯეა, რომ მის საფასურად ბედნიერების ყიდვა დაინანო; უსაგნო სურვილებით და ნაღვლით მონამლული ცხოვრება, თუ სიტკბობის განცდაც ამონურულია, არარაობაა!

ეს თვალსაზრისი ისტორიული წარსულიდან თანამედროვეობისაკენ გადმონაცვლების შინაგან პოტენციას შეიცავს, მაგრამ პუშკინის პროზაული ფრაგმენტი აღარ გრძელდება. სწორედ მოტანილ თვალსაზრისს დაეყრდნო ბრიუსოვი თავის ცდებში, საიდანაც ის გალაკტიონის „თასშიც“ გადავიდა.

მაგრამ ხომ არ არის უმეშვეო, პირდაპირი კავშირი გალაკტიონის „თასსა“ და კლეოპატრასადმი მიძღვნილ პუშკინის ლექსს შორის?

\* \* \*

დავინყოთ იმით, რომ გალაკტიონი პუშკინის „ისტორიული ელემენტის“ ანალოგიით ქმნის „ისტორიულ ბალადას“: პუშკინი ავრელიუს ვიქტორის ცნობას ეყრდნობა, გალაკტიონი — „ქართლის ცხოვრებას“ და ისტორიკოსთა შეფასებებს. ისტორიული ანტიურაჟი ორივეგან ზღვრულად პირობითია, იგრძნობა სახელმწიფოებრივი დაღმავლობის, დაისის ფერები და ამ ფონზე ქალი პერსონაჟების დიდი შინაგანი მსგავსება.

უფრო მეტად ხელშესახებია გალაკტიონის ბალადის სიუჟეტური განვითარების თანხვედრა „ეგვიპტური ღამეების“ სიუჟეტთან:



პუშკინის ლექსი კლეოპატრას ლხინის ლაკონური აღწერით იწყება — მტკვრის პირას იღბენს ქართველთა ლაშქარი და მთვრალი დედოფალი რუსუდანი;

ლხინში შესულ კლეოპატრას, ოქროს თასით ხელში, უეცრად ფიქრი იპყრობს — ფიქრი ეუფლება „კახურით მთვრალ“ რუსუდანსაც;

პუშკინთან კლეოპატრას ჩაფიქრებას „ვნებიანი ვაჭრობის“ („торг страстный“) სცენა მოსდევს — ვაჭრობის სცენის მოდიფიცირებული სახეა რუსუდანის დიალოგი ჭაბუკთან.

ამ მომენტიდან ორი ნაწარმოების გზა იყოფა: კლეოპატრას გამონვევას სამი მამაკაცი — ფლავიუსი, კრიტონი და უსახელო ჭაბუკი — ეხმაურებიან, რასაც თითოეულის დახასიათება მოსდევს. ეგვიპტის დედოფლის ვნებიანი ღამეები აღარ აღიწერება, თხრობა აქ წყდება...

გალაკტიონის „თასში“ სამი მამრიდან მხოლოდ უსახელო ჭაბუკი მოქმედებს, რომელიც უარყოფს რუსუდანის უღირს წადილს. ბალადას შეურაცხყოფილი დედოფლის თვითმკვლელობის სცენა ამთავრებს.

ორი თხზულების პარალელურად განვითარებადი სიუჟეტური ხაზები თითქოს კარგავენ ერთმანეთთან კონტაქტს, შორდებიან, მაგრამ არსებობს საერთო პერსონაჟი — უსახელო ჭაბუკი, რომელიც ინარჩუნებს პუშკინის ტექსტთან კავშირს და „თასის“ გალაკტიონისეულ ფინალზეც დაგვაფიქრებს.

„ეგვიპტურ ღამეებში“ თხრობა ამ სტრიქონებზე წყდება:

**И с умилением на нем  
Царица взор остановила...**

ის, ვისზეც შეაჩერა დედოფალმა ლმობიერი მზერა, ჯეროთ უწვერული, მშვენიერი ჭაბუკია.

გალაკტიონი „თასს“, ფაქტიურად, იქიდან იწყებს, სადაც პუშკინი ამთავრებს. უსახელო ჭაბუკი თითქოს „ეგვიპტური ღამეებიდან“ გალაკტიონის ბალადაში შემოდის და თან მოაქვს თვალთა სხივოსნობა და მიმზიდველობა („ — შენს ლამაზ ტუჩებს, ჰე, ჭაბუკო, შენს თვალთა კამკამს / ძალუძს ამ ქვეყნად ყველაფერი გადამავიწყოს“). „თასის“ მამრი პერსონაჟის გენეტიკურ კავშირს პუშკინის უსახელო ჭაბუკთან ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი განამტკიცებს. ვაჟის მშვენიერებას პუშკინი ერთადერთი მხატვრული შედარებით გადმოსცემს, მას გულისა და მზერისათვის საამო, გაზაფხულის უფურჩველ ყვავილს ადარებს („Как вешний цвет едва развитый“). გალაკტიონიც ამ სახეს მიმართავს: „მომჯადოები, ისე როგორც ვნების ყვავილი“. შედარება მცირე ტრანზფორმაციას განიცდის: რეალური ხატი („გაზაფხულის ყვავილი“) რომანტიკულად არის სტილიზებული („ვნების ყვავილი“).

პუშკინის უსახელო ჭაბუკის „გადმობრების“ შემდეგ, ორივე ნაწარმოებში დედოფლების მზერა რომ დაუპყრია, გალაკტიონთან,

როგორც ითქვა, თხრობა გრძელდება. მაგრამ სანამ მის მდინარებას გავყვებოდეთ, მოდით, კიდევ ერთხელ გადავავლოთ თვალი იმას, რაც საერთოა, რაც მანამდე ხდება, სანამ ჭაბუკი დედოფალთა თვალსაწიერში მოექცევა.

ლხინის დროს კლეოპატრა უცებ ჩაფიქრდება. რაზე ფიქრობს იგი? აქ კვანძი ინასკვება, მაგრამ საიდუმლოდ რჩება როგორც დედოფლის ფიქრის საგანი, ისე მისი უცნაური წინადადების ფსიქოლოგიური მოტივი. მოტივირების კვალი ლექსის შუალედურ რედაქციას შემოუნახავს — პროზაულ ფრაგმენტში „სალამოს აგარაკზე ვატარებდით“ ვკითხულობთ:

**Зачем печаль её гнетет?  
Чего еще недостает  
Египта древнего царице?**

პროზაულ ტექსტში გამოთქმულია ვარაუდი, რომ კლეოპატრას გული უგრძნობლობით არის დაავადებული, იტანჯება და უცნობ განცდას ეძებს.

„თასში“ გალაკტიონი ამავე კითხვას უბასუხებს, ოღონდ უფრო ღიად და პირდაპირ. ჩაფიქრებული, ბევრისმნახველი რუსუდანი ახალგაზრდობას, თავის ვნებიან წარსულს იგონებს (წარმავალობის მოტივი), შემდეგ კი — ჭაბუკის შემჩნევისთანავე — წარმავალობის სევდა და ეჭვი მყისიერად თავდავინყების ნაცადი ხერხით სურს გააყუროს.

სიტუაცია, რომელსაც გალაკტიონი ექსპოზიცილაში ქმნის, საოცრად ემთხვევა პუშკინის ლექსის ბოლოს — ვიმეორებ, გალაკტიონი, ფაქტიურად, იქიდან იწყებს, სადაც მთავრდება „ეგვიპტური ლამეები“:

**И с умилением на нем  
Царица взор остановила...**

- ეს პუშკინის ლექსის ბოლო სტრიქონებია;

**უცებ დედოფლის თვალთა ცქერა  
ვაჟმა მიიპყრო...**

- ეს კი „თასის“ ექსპოზიციის დასასრული და ამბის დასაწყისი.

„ეგვიპტური ლამეების“ ფინალი აუცილებლად ბადებს კითხვას: რამ აუჩვილა გული სასტიკ კლეოპატრას, ნუთუ სიბრალულმა იმ ჭაბუკისადმი, ვინც სასიკვდილოდ ჰყავს განწირული?!

პუშკინთან ობიექტურ თხრობაში ემოციური რეაქცია კი არა, სად იგრძნობა, ამიტომ უცნობი რჩება როგორც კლეოპატრას ქცევის ფსიქოლოგიური იმპულსები, ისე ავტორის დამოკიდებულება გადმო-

ცემული ამბისადმი, სადაც ერთნაირი ალბათობით შეიძლება ამოვიკითხოთ ვნების უზენაესობის იდეაც და დემონიური მიდრეკილების მიმართ მსჯავრიც.

ის, რაც უპასუხოდაა დარჩენილი პუშკინთან, გაგრძელებას თითქოს გალაკტიონთან პოულობს: ქართველი კლეოპატრას — რუსუდანის ფიქრი და ქცევა გალაკტიონისეული პასუხია კითხვაზე: „Зачем ее печаль гнетет?“

მშვენიერ ჭაბუკზე მზერამიმტკბარ რუსუდანს, როგორც ითქვა, „სიყმაწვილის გაფრენილი დრო“ აგონდება, როცა რჩეულნი ჭაბუკნი ალტაცებით ეტრფოდნენ, მუხლს იდრეკდნენ მისი მშვენიერების წინაშე. აი, აქ იბადება უმთავრესი რამ — გაუმხელელი ეჭვი! — მარადიულია თუ არა დედოფლის სილამაზის ძალა და ეშხი ანუ ის, რასაც ეყრდნობა მისი ვნებიანი ცხოვრების წესი? ეს ფუნდამენტური კითხვაა, რადგან ივარაუდება, რომ რუსუდანის გულიც უგრძნობლობით არის დაავადებული და თავდავიწყებისათვის, კლეოპატრას მსგავსად, ისიც ახალ განცდებს ეძებს.

ეჭვის აღმოცენების ფსიქოლოგიური არგუმენტი გალაკტიონთან სიჭაბუკე/ხანდაზმულობის მოტივია, რომელიც არ არის „ეგვიპტურ ლამეებში“ და ყოველგვარი დრამატიზაციის გარეშე იკითხება „თამარ ცბიერში“ („ხანიც ვერ შესცვლის, არ გამრუდდება / ჩემი შვენების ხაზი, ეს მჯერა“). ასაკის ფაქტორი „თასის“ კონცეფციისთვის იმდენად არსებითია, რომ იგი ჯერ მინიშნებულია ისტორიული რეალიტებით, — ჩავლილია ჯალალედინის ხანა და მონღოლი გაუკ-ხანის (ყამთააღმწერლით — ქუქის) დრო დამდგარა, რომლის გახელმწიფება რუსუდანის მეფობის ბოლო წლებს ემთხვევა, — შემდეგ კი პირდაპირ არის გაცხადებული რუსუდანის პირით: „ეხლა აღარ მაქვს ძველი ეშხი და სილამაზე“.

ხანდაზმულობის ფსიქოლოგიური მოტივის შემოტანა გალაკტიონის პასუხია პუშკინის კითხვაზე, რა აფიქრებს ყოვლისშემძლე დედოფალს. ეს არის სინანული ჩავლილი ახალგაზრდობის გამო, გამძაფრებული ჭაბუკის ნორჩი მშვენიერების ხილვისას, უფრო ზოგადად — ცხოვრების საზრისის ნგრევის ტრაგიკული მოლოდინი. თუ ვნების კანონებით ცხოვრება, თავდავიწყება აღარ შეიძლება, არსებობის სტიმული ქრება. ჭაბუკის მტკიცე უარს კატასტროფის განცდა ლოგიკურ დასასრულამდე მიჰყავს: რუსუდანი თავს იკლავს, რაც ისტორიულ რეტროსპექტივაში კლეოპატრას თვითმკვლელობის „დეკადენტურ“ ინტერპრეტაციასაც გულისხმობს.

„თასში“ გალაკტიონი ზუსტად იმეორებს „ეგვიპტური ლამეების“ ექსპოზიციურ ნაწილს (ლხინი, დედოფლის ჩაფიქრება, თავის შეთავაზება), შემდეგ კი, ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების პოეტიკის გათვალისწინებით, გვერდს უვლის პუშკინის ორ მაძიებელ პერსონაჟს — ფლავიუსს და კრიტონს და აუცილებელ პერსონაჟებთან — დედოფალსა და უსახელო ჭაბუკთან ერთად გადაინაცვლებს ბალადის ჟანრობრივ სივრცეში. პუშკინის ობიექტურ-ეპიკურ თხრობას, სტილ-

სა და ინტონაციას ემოციურად შეფერილი რომანტიკული მანერა ცვლის, თანდათან გამოიკვეთება ვნებისა და სიკვდილის კავშირის იდეაც, რაც იმავე ვ. ბრიუსოვს, სხვათა შორის, „ეგვიპტური ლამეების“ მთავარ პრობლემად მიაჩნდა: „Пушкин... намекнул нам на таинственную связь между страстью и смертью“.

\* \* \*

გალაკტიონის ბალადის სათაურია „თასი“. ეს სიმბოლური რელიკვია ლექსში გამოჩნდება დრამატულ მომენტში, როდესაც რუსუდანის ლტოლვა ჭაბუკისადმი ფიასკოს განიცდის.

თასი, როგორც სიმბოლო, პოლისემანტიკურია და სხვადასხვა შინაარსი შეიძლება ჰქონდეს: შვების თასი, ვნების, წამების, შხამის თასი, მისტიური თასი და ა.შ. გალაკტიონის ბალადაში მისი ორი მნიშვნელობა აქცენტირდება: დიდი თამარის ხელში ოქროს სასმისი ნათელმოსილი ძლევის თასი იყო, რუსუდანისთვის კი იგი — „მწარე და სავალალო ჟამს“ — ვნების, შხამის, სიკვდილის ჭურჭელია...

გალაკტიონის „თასი“ გოეთეს „თულეს მეფის“ ასოციაციას იწვევს. გოეთეს ბალადაშიც ეს რიტუალური ნივთი ლხინში, დრამატულ ვითარებაში — სიკვდილის წინ — გაიფლავება.

თულეს მეფისათვის ოქროს ფიალა გარდაცვლილი სატრფოს ხსოვნის, სიყვარულის თასია, რომლის ზღვაში გადაგდება სიცოცხლის უკანასკნელ დღეს სიყვარულის განცდასთან სამუდამო გამოთხოვებაა, მაშინ როცა სასმისის დამსხვრევა რუსუდანის მიერ, გარდა პიროვნული ტრაგედიისა, ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი, საზოგადოებრივი იდეალებისაგან „დეკადენტური“ განდგომის მაუწყებელიცაა.

გოეთე მარადმედინი ცხოვრების ფონზე სიყვარულში ერთგულებას განადიდებს, გალაკტიონი — ვნების უზენაესობას, მისი სასრულობის მიუხედავად.

„ახალ პოეზიაში“ თასის სემანტიკის დასაზუსტებლად მნიშვნელოვანია ვ. ბრიუსოვის ლექსი „Кубок“ („თასი“) ციკლიდან „ჯოჯოხეთიდან გამოხმობილნი“. თასი აქ ვნების შავი, ცეცხლოვანი სითხით სავსე სასმურია, ხოლო თავად ვნება — „მოურეველი მონინალმდეგე“ („противник непоборный“), რომელსაც მახვილი შეუმართავს მსხვერპლის თავზე. მიუხედავად საფრთხისა, ადამიანი მაინც ივედრება, შეასვან „მომაკვდინებელი ღვინო“, მზადაა სიკვდილისათვის, ოღონდ „სანამლაის ცეცხლი“ — ვნების სიმხურვალე ბოლომდე იგემოს. ბრიუსოვის ლექსი თითქოს კლეოპატრას და, მამასადამე, რუსუდანის ვნებით დახანძრული წარსულისა და ტრაგიკული დასასრულის პროფეტული ხილვაა, ტიპიური იმათთვის, ვინც ხორციელი ექსტაზის კარნახით ცხოვრობს:

**Я знаю, меч меня не минет,  
И кубок твой беру, спеша.  
Скорей! скорей! пусть пламя хлынет,**

**И крик восторга в небо кинет  
Моя сожженная душа.**

ამ სტრიქონებში ახალი, დეკადანსის ეპოქის მსოფლგანცდისა და ეთიკის ხმა ისმის. ამ „ახალი ხმის“ რუპორია გალაკტიონის „ისტორიული“ რუსუდანი.

\* \* \*

ვალერი ბრიუსოვმა, „ეგვიპტური ღამეების“ შეფასებისას, ამ ნაწარმოებისადმი მიძღვნილ სპეციალურ სტატიაში კლეოპატრას თემას ასეთი გააზრება მისცა: პუშკინმა „გვიჩვენა, როდენ დიდია ცდუნება, როგორი საშინელი ძალაა დაფარული ადამიანისათვის ავხორცობაში. მან გვიჩვენა, რომ ადამიანები მზად არიან ვნების შავ უფსკრულში გადაემვან, თუნდაც ეს სიკვდილის ფასად დაუჯდეთ“.

ბრიუსოვის ეს სტატია 1910 წელს დაიბეჭდა ა.ს. პუშკინის თხზულებათა მეოთხე ტომში, ვენგეროვისეულ ცნობილ გამოცემაში სერიიდან „უდიდეს მწერალთა ბიბლიოთეკა“.

და აქ უკვე მთავარ სათქმელს მივუახლოვდით.

პუშკინის „ეგვიპტური ღამეები“, მიუხედავად სამი რედაქციის არსებობისა, როგორც ითქვა, დაუმთავრებელ თხზულებად ითვლება. ამას ხაზგასმით ამბობს ბრიუსოვიც: „პუშკინს თავისი პოემა არ დაუმთავრებია“, „პუშკინს დაწყებული სიტყვები ბოლომდე არ გამოუთქვამს“... ბრიუსოვს, პოეტს და პუშკინისტს, აინტერესებს, რას აპირებდა ავტორი, ამიტომ არაერთ კითხვას ნამოჭრის:

„რა შეიძლება მომხდარიყო შემდეგ? იქნებ პუშკინს ნაყიდი ღამეების სახეებში წარმოდგენა უნდოდა? სიკვდილთან სამი განსხვავებული სულის სამი დამოკიდებულების და კიდევ — მათთან კლეოპატრას მიმართების ჩვენება? შესაძლოა, შემდეგ სტრიქონებში სურდა, რამდენადმე მეტი ადამიანურობა მიეცა კლეოპატრას სახისათვის, რომელიც პოემის დანერჩილ ნაწილში თითქმის უსულო განსახიერება სილამაზისა და ცდუნებისა? ამაზე ხომ არ მიგვანიშნებს თავდაპირველი მონახაზის სტრიქონები, სადაც კლეოპატრა ვერ ფარავს წუხილს, როდესაც თავის მესამე „მბრძანებელს“ (იგულისხმება უსახელო ქაბუკი — თ.დ.) უმზერს?“

კითხვათა წყებას ბრიუსოვი შემაჯამებელი ფრაზით ამთავრებს: „ჩვენს კითხვებზე პასუხი არ არსებობს. თავისი პოემის საიდუმლო პუშკინმა თან წაიღო“.

ამრიგად, არსებობს პუშკინის **დაუმთავრებელი ტექსტი** და მისი **საიდუმლო**.

ახლა გალაკტიონის ბალადასთან დაკავშირებულ ერთ უცნაურ ფაქტს მივაქციოთ ყურადღება. როგორც ტექსტის ავტოგრაფი მოწმობს, თხზულებას თავდაპირველად სულ სხვა სათაური ჰქონდა: გალაკტიონს ჯერ დაუწერია „საიდუმლო“, შემდეგ გადაუხაზავს და

ბალადისათვის სადღეისოდ ცნობილი სახელწოდება — „თასი“ მიუცია.

რამ უკარნახა გალაკტიონს „საიდუმლო“ ეწოდებინა ტექსტისათვის, რომელიც შინაარსობრივად გაურკვეველს და იდუმალს არაფერს შეიცავს, პირიქით, „ახალი პოეზიის“ ნიმუშის კვალობაზე ზედმეტად გამჭვირვალეც კია?!

აი, აქ ჩნდება ვარაუდი, — ჰიპოთეზის უფლებით, — რომ საიდუმლო ტექსტში კი არ არის, ავტორისეულ ჩანაფიქრშია: „თასი“ პუშკინის „ეგვიპტური ლამეების“, კლეოპატრას ამბის დასრულების თავისებური ცდაა! იგულისხმება, რომ შემოქმედებითი ბიჭი გალაკტიონს ბრიუსოვის სტატიამ, მისმა სიტყვებმა მისცა: „პოემის საიდუმლო პუშკინმა თან წაიღო“.

ასეთი თამამი ჰიპოთეზის დაშვებას, რასაც საფუძველს უმაგრებს პუშკინისა და გალაკტიონის ტექსტების ზემოთ წარმოდგენილი შედარებითი ანალიზი, არანაკლებ სენსაციური დასკვნისაკენ მივყავართ. ცნობილია, რომ ვ.ბრიუსოვმა თავად დანერა „ეგვიპტური ლამეების“ გაგრძელება, სადაც მიზნად დაისახა პუშკინისეულ მინიმებათა მიხედვით და მისი პოეტიკით „აღედგინა მთელი“, მოეცა „საიდუმლოს“ საკუთარი ვერსია. მაგრამ ბრიუსოვმა ეს გააკეთა... გალაკტიონის შემდეგ. „თასი“, ტექსტოლოგთა აზრით, 1915 წლამდეა დაწერილი, ხოლო ბრიუსოვმა „ეგვიპტური ლამეების“ თავისი ვერსია, სამწლიანი (1914-1916) მუშაობის შედეგი, მხოლოდ 1917 წელს გამოაქვეყნა ალმანახ „სტრემინის“ პირველ ნომერში.

„თასის“ ერთი ადგილი დანერის თარიღის უფრო ზუსტად შემოსაზღვრის შესაძლებლობას იძლევა. რუსუდანი თავის მონოლოგში ამბობს:

**დიდი ხანია, რაც მე ამ თასს  
დავატარებდი,  
სხვას არ ვუმხედი და ნიავსაც  
არ ვაკარებდი.**

ამ სტრიქონებმა შეუძლებელია არ გაგვახსენოს „მე და ლამე“:

**დიდი ხნიდან საიდუმლოს მეც ღრმად გულში დავატარებ,  
არ ვუმჟღავნებ ქვეყნად არვის, ნიავსაც კი არ ვაკარებ.**

გალაკტიონის ეს ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ლექსი პირველად 1913 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „ოქროს ვერძში“, რაც, ვფიქრობ, ირიბად ადასტურებს, რომ „თასიც“ ამავე ხანებში — 1912-1913 წლებში — უნდა დაწერილიყო.

„მე და ლამესთან“ პარალელი იმაზეც მიანიშნებს, რომ სახე-სიმბოლო თასს „საიდუმლოს“, „არ-გამხელის“ სემანტიკა აქვს: ნაწარმოების მიკროკონტექსტში, როგორც ზემოთ ითქვა, იგი ძლევისა და ვნების მნიშვნელობებს ითავსებს, კულტურულ-ლიტერატურულ მაკროკონტექსტში კი აკაკისა და პუშკინთან დიალოგის საიდუმლოს, მეტიც, „ეგვიპტური ლამეების“ დასრულების კადნიერ საიდუმლოს ინახავს!

\* \* \*

გასრულდა ესე ამბავიც. სათქმელი, ალბათ, ის თუ დარჩა, რა კონკრეტულმა გარემოებებმა განსაზღვრა „თამარ ცბიერისა“ და „ეგვიპტური ლამეების“ აქტუალიზაცია გალაკტიონის თვალსაწიერში, ასევე — ორიენტირება ვ.ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების მსოფლგანცდასა და პოეტიკაზე.

1912 წლამდე გალაკტიონ ტაბიძე კრიტიკულად იყო განწყობილი ახალი ტენდენციებისადმი. ამ მხრივ გარდატეხა 1912-1913 წლებში მოხდა: მოსკოვის უნივერსიტეტის სტუდენტი ტიციან ტაბიძე ბიძაშვილს რუსეთის იმპერიის ორივე დედაქალაქის ლიტერატურულ ამბებს აცნობს, თავად გალაკტიონი კი, მისი ერთი პირადი წერილის თანახმად, ამავე ხანებში მერეჟკოვსკის, ბალმონტის, ბრიუსოვის, ვიარ.ივანოვის და სხვათა წიგნებს ენაფება.

ჩამონათვალში, როგორც ვხედავთ, დასახელებულია ვალერი ბრიუსოვიც, რომლის თხზულებათა კრებული სამ ტომად — „Пути и перепутья. Собрание стихов“ უკვე 1908-1909 წლებში გამოიცა, ხოლო თხზულებათა სრული კორპუსის პირველი ოთხი ტომი — 1913-1914 წლებში. ორივე გამოცემაში გამეორებული იყო კრებული „Urbi et Orbi“ (1904) და, მაშასადამე, ეროტიკული ბალადების ციკლიც, რომლის გავლენითაც დაინერა „თასი“.

ძალიან არსებითია სხვა გარემოებაც. სანამ სიახლეებს ეზიარებოდა, გალაკტიონი კლასიკური პოეზიის გამოცდილებას ითვისებდა, განსაკუთრებით, ბარათაშვილისა და აკაკის, ბაირონისა და პუშკინის შემოქმედებას. აკაკისა და პუშკინის პოეზიის კვალი გალაკტიონის ადრეულ ლექსებსა და პოემებში გავლენასთან ერთად იმაზეც მეტყველებს, რაოდენ კარგად იცნობდა ჭაბუკი პოეტი მათ ნაწარმოებებს. დადგა დრო, ისიც ვთქვათ, რომ გალაკტიონს ხელთ ჰქონდა პუშკინის თხზულებათა ვენგეროვისეული გამოცემა, სადაც დაბეჭდილია ვ.ბრიუსოვის წერილი „ეგვიპტურ ლამეებზე“.

დასავიწყებელი არც 10-იანი წლების დასაწყისის ქართული სალიტერატურო ცხოვრების ფაქტებია.

1911 წლის აპრილში ქართულ თეატრში გაიმართა „თამარ ცბიერის“ ლიტერატურული გასამართლება, სადაც დედოფლის დამცველთა შორის აკაკიც იყო. იმდროინდელი პრესის ცნობით, „ნაფიცმა

მსაჯულებმა თამარ ცბიერი დამნაშავედ ცნეს, როგორც დედოფალი და გაკიცხვის ღირსად — როგორც ქალი“.

1912 წელს „გრდემლში“ დაიბეჭდა სანდრო შანშიაშვილის პოემა „იასონ და რენო“, რომლის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი — დედოფალი დემეტრია „გვირგვინოსანი ჰეტერას“ ტიპიური სახეა. 1913 წელს რუსთველური შაირით დაწერილ (!) ამ პოემას გამოეხმაურა კიტა აბაშიძე. კრიტიკოსმა, რომელმაც შანშიაშვილის თხზულებას შედეგური უწოდა, დეტალურად დაახასიათა დემეტრიკას მგრძნობელობის ფიზიოლოგიური ნიუანსები...

ალბათ, ულოგიკო არ ჩანს ვარაუდი, რომ ინტერესი მგრძნობელობის თემისადმი გალაკტიონს, შესაძლოა, „თამარ ცბიერის“ გასამართლებამ და კ.აბაშიძის წერილმაც გაუღვივა. ვინ იცის, იქნებ ამბიციურ ახალგაზრდა პოეტს სულაც ცნობილი კრიტიკოსის მიერ აღმატებულად ნაქებ პოეტთან გაჯიბრების სურვილი გაუჩნდა და ეს უფრო თანამედროვე ხერხებით, ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების მიბაძვით გააკეთა.

აკაკიმ თამარის დასაცავ სიტყვაში, სხვათა შორის, გაატარა აზრი, რომ ვნება ცოდვაა, რომელიც მონანიებისა და შენდობის გზით უნდა დაიძლიოს. „დეკადენტი“ გალაკტიონისათვის ეს აზრი, ცხადია, მიუღებელი იყო, ამიტომ მან არცთუ მარტივი, ამასთან, კადნიერი გადანყვეტილება მიიღო: პუშკინის ისტორიული ელეგიისა და აკაკის ისტორიული პოემის ანალოგიით ისიც ისტორიულ ფაბულას ამუშავებს; ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების პოეტიკის გათვალისწინებით, რომლის მიღმა დეკადენტურად ნაკითხული პუშკინის „კლეოპატრა“ ილანდება, გალაკტიონი ქმნის „თამარ ცბიერის“ ცენტრალური სცენის პარალელურ ვერსიას და „ახალი ეთიკის“ პოზიციიდან აკაკის ეროვნულ-ზნეობრივ იდეალებს ეკამათება.

მაგრამ „თასი“ უნიკალური მაინც იმით არის, რომ გალაკტიონმა ინსპირატორზე — ვალერი ბრიუსოვზე ადრე დაწერა „ეგვიპტური ღამეების“ სავარაუდო დასასრული, პუშკინის დაუმთავრებელი ნაწარმოების „ქართული გაგრძელება“!

„თასი“ არ მიეკუთვნება გალაკტიონის შედევრთა რიგს, უფრო მეტიც — იგი ერთ-ერთი, არცთუ ყველაზე უმჯობესი ნიმუშია პოეტის ადრეული შემოქმედებისა. მიუხედავად ამისა, „თასის“ ფართო ინტერტექსტობრივი არეალი მონიშნავს, რომ დიდი პოეტური რეფორმის წინარე პერიოდს არ შეიძლება ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესის ზედაპირული აღქმის გამო „შეგირდობის“ იარლიყი მივანებოთ. რეალურად ეს იყო ეროვნულ და უცხო ზოგადპოეტურ ტრადიციებთან ურთიერთობის გარკვევის — ძიების, უარყოფისა და სიახლეთა ათვისების — ურთულესი პროცესი, რომელმაც გალაკტიონი უნივერსალური პოეზიის ევროკულტურულ მაგისტრალზე გაიყვანა.



## **სრულქმნილების მხატვრული ტრანსფორმაცია**

სრულქმნილი სამყაროს პოეტური ხატის გამოსახვა ვაჟა-ფშაველას, როგორც უსაზღვროდ მასშტაბური შემოქმედის ხელნერაა. თავად სრულქმნილება ხომ მინიერი ცხოვრების ყველაზე უჩვეულო ფენომენია — ის განცდაა ლვითური მადლისა და მისტერია სამოთხისეული კანონზომიერების. ოღონდ ვაჟა-ფშაველასთან ეს უზადო ჰარმონია ბიბლიური ალუზიებით, მთის მრავლისმეტყველი კოლოსით, წამლეკავი პოეტური იმპულსითაა მიღწეული და, რაც მთავარია, მხატვრულ სივრცეშია ტრანსფორმირებული. მისი „შემოქმედებითი მისტიკის“ ერთგვარი თავსატეხი კი სწორედ სრულყოფილების პოეტურ წარმოსახვასა და მის სიტყვიერ დიაპაზონშია საძიებელი.

ვაჟა-ფშაველას უმთავრესი პოეტური იმპულსი სიმარტივის ნატიფობაშია (სიმარტივე ხომ პირველსახეა ქაოსიდან თავის დაღწევის და „დაბადებისა“...), რაც ასევე პირველსახეის შემოქმედებითი გააზრებაა — ბუნებრივია ფილოსოფიური განზოგადებებითა და დამაფიქრებელი ქვეტექსტებით, ერთის მხრივ — ესაა ვაჟას პერსონაჟთა უსასაკობა („ზესაკი“), როგორც სულის სიმაღლისა და ზნეობრივი კატეგორიის უმთავრესი გამოხატულება, მეორეს მხრივ კი — ბუნების ემოციური აღქმა არა ფერთა გამის გამძაფრებით, არამედ სამყაროს პირველქმნილი მშვენიერების განცდით. ვაჟას პოეტურ სამყაროს თავადა აქვს შინაგანი, უცდომელი ფერთამეტყველება, რაც გამორიცხავს სიტყვის ემოციური ნაკადის ფერთა მინიმუმებით ზედმეტ გადატვირთვას (განსაკუთრებით კი მის მხატვრულ პროზაში). ამიტომაცაა მისი წარმოსახვითი სივრცე საოცრად ბუნებრივი, მაგრამ იდუმალი და მიუწვდომელი, როგორც პირველქმნილი ჭეშმარიტება... თავად ვაჟა-ფშაველას მიერვე ბუნების უზენაესობასთან მისადაგებული და პოეზიის უსათუთესი ხმოვანებაც ამ „ენაზეა“ ამეტყველებული მის პუბლიცისტურ წერილში — „სად არის პოეზია?“

„სად არის, ან რა არის პოეზია? აი ჩვენი მსჯელობის საგანი... არის უცვლელი კანონი ბუნებისა, არის მასში თავისუფალი ჰარმონია“... (ვაჟა-ფშაველა 1979: 629).

„გარეშე ბუნებისა და ადამიანთა ცხოვრებისა არ არის პოეზია. ვისაც კარგად ესმის ბუნება და ცხოვრება, თუნდაც ლექსებს, დრამებს, რომანებს არ სწერდეს, მაინც პოეტია“ (ვაჟა-ფშაველა 1979: 630).

სწორედ ვაჟა-ფშაველაა იმგვარი პოეტი, რომელიც ზედმინევით ფლობს „პოეზიის სადავეებს“ და ამიტომაც მასთან, არამც და არამც, არ შეიძლება, რომ ბუნება მარტოოდენ ფერთა ემოციით იყოს დახატული. აქ, ერთი შეხედვით, ყოველივე იმდენად მარტივი და გამ-

ჭვირვალეა, როგორც თვითნასწავლი მხატვრის ტილო, — რაც მისი პოეტური ცნობიერების ერთ-ერთი პირობაა. და ამიტომაც ამ შემოქმედთან, ერთი შეხედვით, ფერთამეტყველება თითქოსდა არაპოეტური მინიშნებებითაა გაცხადებული, ანუ ვაჟა-ფშაველა მეტად რეალურად და მკვეთრად აღიქვამს ფერებს და მხოლოდ მაშინ იყენებს მათ, როდესაც ფერთა ხმარება უკვე გარდაუვალია;

აქ ბალახი უბრალოდ მწვანეა...  
ქათიბი თეთრი...  
ფრინველი ლეგა...  
თვალეები ყვითელი...  
ყვითელი ფოთლები...  
მწვანე, წითელი ფრთა-ბუმბული...

მაგრამ ეს ფერები იმდენად ტრადიციულია, რომ თითქოსდა არანატიფი გამოსახვის ნიმუშია, რადგანაც რაც უფრო ძლიერია ემოციურ-წარმოსახვითი ნაკადი, მით უფრო სადად და მარტივად მივყავართ ხოლმე პოეტს განცდა-აღქმის გზაგასაყარზე — ეს სამყაროს ის დაუზიანებელი მიჯნაა, რომლის წვდომაც ვაჟა-ფშაველას „პოეტური ფენომენია“. „ბუნების პირისპირ ამპარტავნად მდგარ ადამიანს ვაჟამ მუხლი მოადრეკინა ამ მარადიული სასწაულის წინაშე“... (აბზიანიძე 1998: 123). ამგვარად გაცხადებული ბუნება, როგორც ხატი სრულქმნილი სამყაროსი, პოეტის ქრისტიანული ცნობიერების ბუნებრივი ანარეკლია, რის გამოც ვაჟასთან ფერები ალაგ-ალაგა მიმოხნეული, რადგანაც აქ უფრო შინაგანი ფერადოვნებაა — მიღმიური ძარღვი პოეტის სრულქმნილი აზროვნებისა და სწორედ ამიტომ, რამდენადაც პარადოქსულად არ უნდა მოგეჩვენოთ, ფერის აღმნიშვნელი სიტყვის ამოღებით არც კი ზიანდება სიტყვიერი ხატის ფერთამეტყველება. მაგალითისთვის ორიოდე პოეტური ილუსტრაცია:

„მთებს შავად ნისლები  
მოსდებოდა და დაებნელებინა  
მთელი არემარე“.

„მთებს ნისლები მოსდებოდა და  
დაებნელებინა მთელი არემარე“.

(„ყორანი“, ვაჟა-ფშაველა 1979: 82)

„დაბლა ხევებიდამ მოწვა შავი,  
კუპრით ნისლები და კლდე  
სრულიად დაფარა“.

„დაბლა ხევებიდამ მოწვა  
ნისლები და კლდე სრულიად  
დაფარა“.

(კლდემ მხოლოდ ერთხელ სთქვა, ვაჟა-ფშაველა 1979: 149)

თქვენ წარმოიდგინეთ, რამდენად სრულყოფილი უნდა იყოს პოეტური აღმაფრენის ემოციური ნაკადი, რომ ფერის განძარცვის შემთხვევაშიც კი სიტყვიერი ხატი ისეთივე შთამბეჭდავი და დასრულე-

ბული დარჩეს, როგორც ამას ადგილი აქვს ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ აზროვნებაში.

მის პოეტურ ცნობიერებას ახასიათებს კიდევ ერთი უჩვეულო და დღემდე ამოუხსნელი თავისებურება – ესაა პერსონაჟთა „ზეასაკი“ ანუ „უასაკობა“ — ისეთივე თავისთავადი, როგორც თავად ადამიანი; თავდაპირველად, უზადო სრულყოფილებით შექმნილი, მაგრამ შემდგომში ცდომილი და დანანევრებული — „ბუნების ჩვეულებისაებრ სვლას“ გადაჩვეული და უდიდესი ტრაგედიის თავადმშობი. ეს ფილოსოფიური იმპულსი ყველაზე მძაფრად იგრძნობა ვაჟა-ფშაველას „გველისმჭამელში“ და ამიტომაც „ვაჟამ გველისმჭამელში“ იქადაგა, რომ ბუნება ღვთაებრივი ჰარმონიის გამოვლინებაა, ადამიანი კი – ამ ჰარმონიის ნაწილი და როგორც არ უნდა იყოს მისი საამწუთიერო ინტერესები, საბოლოოდ განწირული იქნება, თუ ბუნების გრძნულ ენას არ მიუგდებს ყურს, მის უხილავ სურვილებს არ ინამებს და მის ტკივილს არ თანაუგრძნობს“ (აბზიანიძე 1998: 132). ბუნების „იდუმალების მორევში“ ჩათრეული „ცთომილი ადამიანისათვის“ ეს საბედისწერო განცდა საკუთარი სრულყოფილების თუ სრულიად უსუსურობის უჩვეულო ემოციას ბადებს და წამიერად იკვეთება სამოთხისეული შტრიხები...

ვაჟას „მხატვრულ სივრცეში“ ეს „ზემგრძნობელური მუხტი“ „სახელიან ყმათა“ უასაკობითაც შეიგრძნობა, რითაც ზედმინევიტ იხატება პიროვნების „ადამიანური პორტრეტი“. აქ, ცხოვრებისეულ მიზანსცენაზე, ისინი (აღლუდა ქეთელაური, ზვიადაური, ჯოყოლა, მინდია, კვირია...) დაცლილნი არიან დროის ყოველგვარი პირობითობისაგან, რათა განხორციელდეს მათი სრულყოფილებასთან „კვლავდებრუნების მისტერია“. ამიტომაც ისინი აბსოლუტურად განძარცვულნი არიან „ასაკის მარნუხებისაგან“ და მამაკაცური ინიციაციის ჟამს თავისუფლებისა და „ადამიანური ზნის“ შეუზღუდავ და შემოქმედებით ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ და, რალა თქმა უნდა, არ არიან მარტოოდენ „დრო-ჟამის კანონმორჩილნი“. „ზეასაკი“ ლიტერატურულ პერსონაჟთა ცხოვრების დროისადა მიხედვით არდანანევრების ვაჟა-ფშაველასეული „პოეტური მისტიფიკაციაა“, რომელიც გვაძლევს ვაჟას „შემოქმედებით ლაბირინთში“ ნაწილობრივ შეღწევის საშუალებას.

მიუხედავად მინდიას ქაჯთა ხელში თორმეტწლიანი ტყვეობისა ანდა კვირიას ოცწლიანი გადაკარგვისა, ვაჟასთან არც ერთი პერსონაჟი სულიერი თუ ზნეობრივი სიმაღლის ჟამს კონკრეტული ასაკით არ წარსდგებიან ხოლმე ჩვენს წინაშე. აქ პირობითად მოცემულია მარტოოდენ ვაჟაკაცური ნებელობისთვის აუცილებელი „ოქროს შუალედი“... ალბათ, დამეთანხმებით, რომ რა ვითარებაშიდაც არ უნდა ხდებოდეს ჩვენი „ლიტერატურული ნაცნობობა“ ვაჟას „კაი ყმებთან“, არაფრით არ შეიძლება მათი სრულიად უმნიფარობითა ანდა მხცოვანებით შეცნობა. ამიტომაც ისინი სწორედ „ღვთაებრივი სიმნიფით“ არიან „მოსილნი“ და ზედმინევიტ ასრულებენ „ადამიანურ მისიას“,

რისი აღქმის უნარი სამნუხაროდ დაკარგული აქვთ მათ თვისტომთ (მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა...).

ეს დიდი შემოქმედის რელიგიური თვითგანცდის „პოეტური მისტერიაა“, რომლის სათავეც ბუნების სრულყოფილებაშია საძიებელი... „მიუხედავად ადამიანის გამორჩეულობისა, როცა ვაჟა ბუნებასა და ადამიანს ერთმანეთს ადარებს, აღნიშნავს, რომ ბუნების გონიერი მოქმედება ადამიანის გონიერებას ბევრად აღმატებო“ (შარაბიძე 2005: 20). ამ მხატვრული კონცეფციით პოეტი კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს ბუნების, როგორც „ღვთაებრივი შედეგის“, დიაპაზონის მასშტაბს; რადგანაც ადამიანის უცდომელობის შეგრძნება, ჩვენდა სავალალოდ, მარტოოდენ ბუნებასლა შესწევს და ჯერ კიდევ ბადებს ჩვენში ჰარმონიისა და სრულყოფილების განცდას...

სრულქმნილების მხატვრული ტრანსფორმაცია ის უნივერსალური მიგნებაა, რითაც ვაჟა-ფშაველა გვაგრძნობინებს პირველსანყისს მონყვეტილი და მარტოოდენ ეპოქის მარნუხებში მომწყდეული ადამიანის საბედისწერო ტრაგედიას, რაც კიდევ უფრო გამძაფრებული და აქტუალურია XXI საუკუნისათვის.

#### დამონებანი:

**აბზიანიძე 1998:** აბზიანიძე ზ. ვაჟა-ფშაველა. ლიტერატურული პორტრეტი. ჟურნ. „მნათობი“, 1-2, თბ.: გამომცემლობა „სამშობლო“, 1998.

**ვაჟა-ფშაველა 1979:** ვაჟა-ფშაველა. ორტომეული. ტ. 2, თბ.: გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

**შარაბიძე 2005:** შარაბიძე თ. ქრისტიანული მოივები ვაჟას მხატვრულ შემოქმედებაში. თბ.: 2005.

## შუასაუკუნეების რომანის ერთი კონვენციის გამო (სტუმარმასპინძლობა)

შუასაუკუნეების რომანის სტრუქტურაში დომინირებს რამდენიმე არსებითი კომპონენტი — სიყვარული, რაინდობა, კურტუაზულობა — რომლებიც კომბინირებულნი და ინტეგრირებულნი არიან კოჰერენტულ ნარატიულ მოდელებში, რასაც მივყავართ რომანის მთავარ კონვენციებამდე. ამ კონვენციათა რელატიური აუცილებლობა უკეთესად წარმოჩნდება, თუ გავითვალისწინებთ შუასაუკუნეებისთვის დამახასიათებელ სინთეზურობას, ანუ თეოლოგიის, მეცნიერებისა და ისტორიის გაერთიანებას კომპლექსურ ჰარმონიულ მოდელში, რომლის ფორმირებაშიც მნიგნობრობისკენ დაუოკებელ სწრაფვასთან ერთად სისტემატიზაციისადმი სიყვარული და მისკენ ლტოლვა უნდა მივიჩნიოთ. შუასაუკუნეების ადამიანი იყო ორგანიზატორი, კლასიფიკატორი და სისტემების მაშენებელი, ადვსილი ქოცტური სამყაროს მოწესრიგებისა და მისი სწორად ფორმირების იმპულსებით (ლუისი 1964: 10): ომი ამ ეპოქაში ლეგალიზებული იყო ჰერალდიკის ხელოვნებითა და რაინდული წესებით, სექსუალური ვნება — სიყვარულის კოდექსის შემუშავებით, საკარო ეტიკეტი კი კურტუაზული ცხოვრების წესით, რომელშიც ერთ-ერთი უმთავრესი როლი სტუმარმასპინძლობის კოდს განეკუთვნებოდა. ამ შემთხვევაში უთუოდ გასათვალისწინებელია კონკრეტული სოციალური გარემო, რომლის დაკვეთითაც ეს რომანები იქმნებოდა და ძლიერი დიდაქტიკური იმპულსი, რომლითაც ისინი იყო გამსჭვალული (რაინდული რომანები არა მარტო ასახავდა ცხოვრების კურტუაზულ წესს, არამედ ამ წესს ასწავლიდა კიდევ საზოგადოებას. აქედან გამომდინარე, ამ რომანებს ძალზე ბევრი ჰქონდათ საერთო კურტუაზული ქცევის სახელმძღვანელოებთან, საიდანაც სესხულობდნენ დღესასწაულთა ჩატარების, სუფრასთან ქცევის წესებს (საკვები, სასმელი, მანერები და ა.შ.), ზრდილობიანი საუბრისა თუ სხვა სახის ეტიკეტის დეტალურ აღწერილობებს. ეს სახელმძღვანელოები, ისევე როგორც კურტუაზული რომანები, უმეტეს შემთხვევაში იქმნებოდა სასახლის კარზე მოღვაწე სასულიერო პირთა მიერ, თანაც ისინი იწერებოდა საზოგადოების იმ ფენისთვის, რომლისთვისაც კარგი მანერები და თავაზიანი ქცევა ცხოვრების წესის შემადგენელი ნაწილი იყო (პუტერი 1995: 63-66). მაგალითად, სასულიერო პირისა და მეცნიერის პეტრუს ალფონსუსის (იგი მოღვაწეობდა ინგლისის მეფე ჰენრი I-ის კარზე) წიგნში *The Disciplina Clericalis*-ში, რომელიც ერთ-ერთი უძველესი სასწავლო სახელმძღვანელოა სოციალური წარმატების მისაღწევად, დაწვრილებით არის აღწერილი მაგიდის ეტიკეტი და ზრდილობიანი საუბრის წესები.

შუასაუკუნეებში აგრეთვე ძალზე პოპულარული იყო მე-12 საუკუნით დათარიღებული ორი ლათინური ნიგნი — *Facetus moribus et vita* და *Facetus cum nihil utilius*. არ არის გამორიცხული, რომ მათ კრეტიენ დე ტრუაჲც იცნობდა. ისიც აღსანიშნავია, რომ ორივე ნიგნის ინგლისური თარგმანი მე-14 საუკუნეს ეკუთვნის, ანუ სწორედ იმ ეპოქას, როცა *სერ გოვენი და მწვანე რაინდის* ავტორი მოღვაწეობდა. მე-13 საუკუნეშია შექმნილი *ნიგნი ცივილიზებული მამაკაცებისთვის* (*Book of the Civilized Man*, ლათინურად *Urbanus Magnus* ან *Liber Urbani*), რომელიც მიჩნეულია პირველ ორიგინალურ ეტიკეტის სახელმძღვანელოდ ინგლისში. სამი ათასი ტაეპისგან შემდგარი ლათინურენოვანი ლექსითი პოემა ასახავს *ახალი ადამიანის* ინტეგრირებას სტაბილურ კურტუაზულ საზოგადოებაში, რომლის მზარდ მოთხოვნებს ესაჭიროებოდა სოციალური სტატუსის შესაბამისი ეტიკეტით საფუძველგამაგრებული განახლებული დეკორი. *ნიგნის* ავტორი Daniel of Beccles (მეცნიერების ვარაუდით, იგი მეფე ჰენრი II-ის კარის პოეტია) სხვა სასარგებლო რჩევებთან ერთად (ნიგნში სამი ძირითადი თემაა გაშლილი: სოციალური იერარქია, თავის დაჭერა, სექსუალური მორალი) მკაფიოდ განსაზღვრავს იმ ძირითად წესებსაც, რომელიც სტუმარ-მასპინძლის ურთიერთობას აწესრიგებს:

- სტუმარი ვალდებულია წინასწარ გაგზავნოს მაცნე მასპინძლის სახლში, რათა სახლის პატრონს გარკვეული დრო ჰქონდეს მის დასახვედრად;
- სასულიერო პირის ან რაინდის სტუმრობისას მასპინძელი ვალდებულია კარებთან შეეგებოს მოსულთ, ტკბილად მიესალმოს და თუ სტუმარი მისთვის ახლობელი და ძვირფასი ადამიანია, გადაეხვიოს და გადააკოცნოს კიდეც;
- მასპინძელმა სტუმარს ცხენის სადავე უნდა დაუჭიროს და ჩამოქვეითებაში/ამხედრებაში დაეხმაროს;
- სახლის პატრონი სტუმარს ბედნიერი სახით უნდა შეეგებოს, რაც მისდამი პატივისცემის გამომხატველია. თუკი მასპინძლის გონება რაიმე სამწუხარო ამბით არის შემფოთებული, იგი ყოველმხრივ უნდა ეცადოს, რომ სტუმარმა არაფერი შეამჩნიოს.

სტუმარმასპინძლობის ეტიკეტის დამარეგულირებელი ეს წესები კარგად ჩანს როგორც კრეტიენ დე ტრუაჲს რომანებში („Welcome! I should like you to accept my hospitality... She orders to unsaddle the horses and tend them well... She had the knights disarmed...The rest of the household was not idle... Some run to speed the preparations for the meal, others to light candles...they fetch a towel and basins and pour the water for washing their hands“ *ლანსელოტი* (კრეტიენ დე ტრუაჲ 1989: 218-219), ასევე *გოვენში* ("They ... knelt down in courtesy on the cold ground...several of the men steadied his saddle...As he unhasped his helmet, everyone hurried to seize it in their hands, and serve the noble man...Then the lord of the castle came forth from his

chamber to greet with high honour the man in his hall. He said: "You may stay as long as you like. All here in this hall is yours, to do whatever you have in mind" (სერ გოვენი და მწვანე რაინდი 1998: 31) და *ვეფხისტყაოსანშიც*, ოლონდ რუსთველს გარკვეული სპეციფიკურობა ახასიათებს როგორც საკუთრივ კონვენციის შემოტანის, ისე მისი მოდიფიცირება-ტრანსფორმირების თვალსაზრისით.

შუასაუკუნეების ევროპული საკარო ეტიკეტის მსგავსად, *ვეფხისტყაოსნის* შესაბამისი კონვენციის მნიშვნელოვანი დეტალებია: **მასპინძლის სახლში მაცნის გაგზავნა** („მოვიდა კაცი: „სასიძო მოვო“, „მოსვლა გვახარა“ (რუსთაველი 1966: სტრ. 541); „ნა, ჰკადრე შენსა პატრონსა ეს ჩემი დავედრებული:/ ვარ უცხო ვინმე ლარიბი, საყოფთა მოშორვებული,/ ძმად-ფიცი ტარიელისი, თქვენს წინა მომგზავრებული“ (სტრ. 972); ზღვათა მეფისა წინაშე გაგზავნა მახარობელი: /შესთვალა: მოვალ ტარიელ, მტერთა მძლე, მოსრვით მსპობელი; /... მწადიან, გნახე პატივით, ვითა მამა და მშობელი“ (სტრ.1414); „ტარიელ კაცი გაგზავნა წინაშე როსტან მეფესა,/ შესთვალა: გკადრებ, მეფეო, სურვილთა სიიფესა; მე მოვალ, მეფე ინდოთა, დარბაზსა თქვენსა სეფესა“ (სტრ.1490); **სტუმრის სიხარულითა და პატივით მიღება** („ვაზირმა ცნა, გაეგება: „ჩემსა მზეა ამოსრული, /ამას თურმე მახარებდა დღეს ნიშანი სიხარული!“ (სტრ.720); „ქალაქს შევიდეს, მუნ დახვდა სრა მოკაზმული სრულითა,/...მონანი ტურფად მოსილნი წესითა იყვნეს რულითა!/ შეჭფრფინვიდიან ავთანდილს გულითა სულ-წასრულითა“ (სტრ. 998); „ცნა მეფემან, ტარიელი მარტო მოვა, მოხრის ტანსა,/ გარდახდა და თაყვანის-სცა მას უკადრსა, ლომებრ ჯანსა,/ სდებს პატივსა ინდოთ მეფე, მართ მამისა შესაგვანსა“ (სტრ.1500); „ფატმან, ცოლი უსენისი, გაეგება კართა წინა,/ მხიარულმან უსალამა, სიხარული დაიჩინა“ (სტრ.1064); „ფრიდონ ფიცხლა გარდაიჭრა, დავარდა და თაყვანი-სცა, — / იგინიცა გარდაუხდეს, მოეხვივნეს, — აკოცისცა./ ფრიდონ ღმერთსა ხელაპყრობით უსაზომო მადლი მისცა; / დიდებულნი აკოცებდეს, იცნობდიან იგი ვისცა“ (სტრ. 1367); **სტუმრისადმი განსაკუთრებულ პატივისცემის გამოხატვა მისი გვერდით დასმით** („ახლოს დამისვეს ადგილსა, მუნ, სადა მეამებოდა“ (სტრ.475); „თვით ორნივე ერთად დასხდეს; ვითა ვინ თქვას ქება მათი!“ (სტრ. 999); „ახლოს დაისვამს ავთანდილს, მისსა ძმად-შეფიცებულსა“ (სტრ.1369), **ან მისთვის საკუთარი, „საპატრონო“ ადგილის დათმობით** („ფრიდონ საჯდომნი დამიდგნა ადგილსა საპატრონოსა“ (სტრ.633); „ტარიელ დაჯდა საჯდომსა, ოქსინო-გარდაგებულსა“ (სტრ.1369); „თინათინ ზედა აწვივნა ტახტსა მეფეთა ზეთასა“ (სტრ.1528); „სახელმწიფო საჯდომი და სხვა დაუდგა ტახტი შორად./ ქვემოთ დასხნა ავთანდილ და ცოლი მისი მათად სწორად“ (სტრ. 1541); „ავთანდილ და ფრიდონისთვის ორნი ტახტნი დაამზადნეს, — ზედა დასხდეს ხელმწიფურად, — დიდებანი უდიადნეს“ (სტრ. 1567).

სტუმარმასპინძლობის ეტიკეტის აღწერისას რაინდული რომანების შესაბამისი კონვენციის ზემოთ ჩამოთვლილ დეტალებზე მეტად აქ აქცენტირებულია **ჩუქება-ბოძების მოტივი**, რომელსაც რუსთველთან გარკვეული ფუნქციური დატვირთვა აქვს: ერთი მხრივ, ის გვევლინება საკარო ეტიკეტის უმთავრეს ატრიბუტად („მეფეთა შიგან სიუხვე, ვით ედემს ალვა, რგულია; /უხვსა მორჩილობს ყოველი, იგიცა, ვინ ორგულია“ (რუსთაველი 1966: სტრ. 50), მეორე მხრივ, ის სტუმარმასპინძლობის კონვენციის ერთ-ერთი ცენტრალური დეტალია. აღსანიშნავია ისიც, რომ მასპინძლის მდიდრული საბოძვარი განკუთვნილია არა მარტო კონკრეტული სტუმრის („ან გქონდეს ასი საჭურჭლე, ვის შუქნი მოგიფენიან“ სტრ. 479; „უმასპინძლა, ძღვენი უძღვნა შვენიერსა შვენიერი“ სტრ. 761; „შესამოსელი შემოსეს დრაჰუნისა ბეგრ-ათასისა, / შეარტყეს წელთა სარტყელი, დაუდებელი ფასისა“ სტრ. 1001); არამედ ნადიმის ყველა მონაწილის მიმართ („არ დაარჩენს ცალიერსა არ ყმასა და არცა ქალსა“ სტრ. 55; „რა გასცეს, ზომნი ვით გითხრენ ლაშქართა სისავსეთანი“ სტრ.480; „მისნი მყოლნი ა-ვე-ავსნა, მოყმენი და თუნდა ბერნი“ სტრ. 761; „უხვად გასცემს საბოძვარსა, საჭურჭლესა ანაკიდსა, პერპერასა დაფანტულსა ზედა სცვეთენ ვითა ხიდსა“ სტრ. 1423; „არა დარჩა უსაბოძვრო არ კოჭლი და არ საჰყარი; / მოდიოდა მარგალიტი მოფანტული, მონაყარი; / გაბედიდა ნასაღებლად ატლასი და ოქრო მყარი (სტრ. 1539).

ეკროპული რაინდული რომანებისაგან განსხვავებით **ვეფხისტყაოსანში** მინიმუმამდეა დაყვანილი კონვენციის დესკრიფციული მხარე. რუსთველი გაურბის ეტიკეტის ცალკეულ დეტალთა (მიგება, ცხენისა და იარაღის ჩამორთმევა, სენიორთან წარდგენამისალმების ცერემონიალი) სკრუპულოზურ აღწერას — „მიეგება, თაყვანი სცა, ჰკადრა სრულსა ქება სრული, / ხამს სტუმარი სასურველი, მასპინძელი მხიარული“ (რუსთაველი 1966: სტრ.720); „შევიდეს და დიდი შექმნეს ჯალაბობა, არ ხალვათი: / აქათ-იქით დიდებულნი წარიგებით ათჯერ ათი; / თვით ორნივე ერთგან დასხდეს; ვითა ვინ თქვას ქება მათი! ბროლ-ბალახშსა ამშვენებდა ზოგან მინა, ზოგან სათი“ (რუსთაველი 1966: სტრ. 999), **ასევე ტრაპეზის** (ჭურჭელი, კერძები, სასმელები), **გართობა-თამაშობათა თუ სტუმარმასპინძლობის ეტიკეტთან დაკავშირებული სხვა სცენების დეტალიზებას** („შეიქმნა სმა და პურობა, მსგავსი მათისა ძალისა, / სხვა გახარება ასეთი არს უნახავი თვალისა!“ (სტრ.476); „მოიუბნეს ვაზირმა ქმნა ჭამა-სმანი მათნი ფერნი“ (სტრ.761); „დასხდეს, შეიქნა პურობა, გაამრავლებდეს მახალსა, / უმასპინძლებდეს ავთანდილს, ვითა მზახალი მზახალსა, / მოიღებდიან ჭურჭელსა ტურფასა ახალ-ახალსა“ (სტრ.1000); „გამოისვენეს მას ღამით ფრიდონის მასპინძლობითა; / აბანოს ბანნა, აავსნა შესამოსლისა ძღვნობითა“ (სტრ. 1371).

სტუმარმასპინძლობის შუასაუკუნეობრივ ეტიკეტზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ის მეტწილად დამოკიდებულია „საზოგადოებრივ დაკვეთაზე“, უფრო კონკრეტულად კი კურტუაზული ადამიანის



მისწრაფებაზე ცხოვრების ესთეტიზაციისაკენ, რაც მანერებისა და ქცევების დახვეწასთან ერთად საზოგადოებრივი ურთიერთობების, მათ შორის, სტუმარ-მასპინძლის ურთიერთობის ერთგვარ კოდიფიკაციასაც გულისხმობს. მისი კულტივირებისათვის მეტად ნოყიერი ნიადაგია სასახლის კარი (ციხესიმაგრე, აზნაურის მამული და ა.შ.), სადაც ეტიკეტი, რომელშიც, ფაქტიურად გათვალისწინებულია უმცირესი დეტალებიც კი (არასოდეს შეხვიდე მასპინძლის სახლში თავდაბურული, ან ცხენზე ამხედრებული; ვიდრე კარის ზღურბლს გადააბიჯებ, ხმაურით მიიქციე ყურადღება და დაელოდე, სანამ ვინმე გამოგეგებოდეს; მასპინძელს ტკბილად შეხვდი და თავაზიანად მოიკითხე *(ნივნი ცივილიზებული მამაკაცებისთვის)*, კულტურული ფენომენის მნიშვნელობას იძენს.

ცერემონიალი, რომელიც არეგულირებს ურთიერთობებს სტუმარსა და მასპინძელს შორის, იმავდროულად წარმოაჩენს სასახლის კარს, როგორც უსაფრთხო გარემოს, *საკუთარ სივრცეს*, განსხვავებულს *ველური ტყიდან*, სადაც რაინდის უმთავრესი თავგადასავლები ვითარდება. ტყეში ხეტიალით მოღლილი გმირი, რომელიც დროებით კვლავ ცივილიზებულ სამყაროს უბრუნდება, თავს გაცილებით დაცულად გრძნობს და სიამოვნებით ჩაერთვება კურტუაზული საზოგადოების რიტუალურ სამყაროში, თუმცა სტუმარმასპინძლობის პროტოკოლის კოდიფიკაციამ როგორც სტუმარს, ისე მასპინძელს ყურადღება არ უნდა მოადუნებინოს იმ საფრთხეებზე, რომლებიც მათ ემუქრება. ისინი ერთმანეთისთვის სრულიად უცხო ადამიანები არიან, ამიტომ სტუმარმასპინძლობის რიტუალის აღსრულების ნებისმიერ ეტაპზე შესაძლოა პოტენციური კონფლიქტის მონანილენი აღმოჩნდნენ. შემთხვევითი არაა, რომ ლათინური სიტყვა „hospes“ ნიშნავს როგორც „სტუმარსა და მასპინძელს“, ასევე „უცნობს“ (სიტყვა მომდინარეობს „hostis“-ისგან, რაც მტერს ნიშნავს), შესაბამისად, ის თავის თავში მოიცავს გარკვეულ დრამატულ პოტენციალს, რომელიც სტუმარ-მასპინძლის ურთიერთობისთვისაა დამახასიათებელი. ასე რომ, ყველა მაღალგავითარებულმა კულტურამ მოძებნა საგანგებო პროტოკოლის შემუშავების გზები, რათა მინიმუმამდე დაეყვანა კოლიზიათა რისკი. მაგალითად, *Facetus cum nihil utilius* აფრთხილებს სტუმარს: მისვლისთანავე ნუ გადაუხდი მადლობას მასპინძელს, რადგან არ იცი, ვინ შეიძლება გამოდგეს იგი. მხოლოდ მეორე დილით, როდესაც დასამშვიდობებლად ხელს გაუწვდი, შეგიძლია განსაზღვრო, როგორი განწყობით დატოვო მისი სახლი — მხიარულმა თუ სევდიანმა (ედ პუტერი 1995: 94). თავის მხრივ, მასპინძელიც საკმარისკუნე მიდის, როცა სახლის კარს უცნობ ადამიანს უღებს, თუმცა იმის გამოცნობა, სამტროდ არის მოსული უცნობი თუ სამოყვროდ, სტუმრის მიერ საყოველთაოდ მიღებული ეტიკეტის შესრულება/დარღვევის მიხედვითაა შესაძლებელი (მელეაგანტის გამოჩენა სამეფო დარბაზში *(ლანსელოტი)*; პერსევალის სტუმრობა არტურის კარზე *(პერსევალი)*, მწვანე რაინდის შემოსვლა კამელოტში

(*სერ გოვენი და მწვანე რაინდი*) — ისინი შემოდინ პირქუშად, არავის ესალმებიან, ცხენიდან ჩამოუსვლელად მიეჭრებიან მეფეს და სათქმელს მოურიდებლად პირში ახლიან. შდრ. სერ გოვენის სტუმრობა ბერსილაკის სასახლეში (*სერ გოვენი და მწვანე რაინდი*), ფატმანის მიერ ავთანდილის მასპინძლობა (*ვეფხისტყაოსანი*); კალოგრენანის გამოჩენა სტუმართმოყვარე აზნაურის სახლში (*ივენი, ანუ ლომის რაინდი*) და ა.შ. როდესაც დაცულია სტუმარმასპინძლობის ეტიკეტის ყოველი დეტალი როგორც ერთი, ისე მეორე მხრიდან — თავაზიანი მისალმება, ძღვენის მირთმევა, ვახშამზე მიწვევა, საუბრით შექცევა და ა.შ. საყურადღებოა, რომ სტუმარმასპინძლობის მოტივი ამ შემთხვევაში გადაიზრდება ან ორთაბრძოლის სცენებში (ერეკი, პერსევალი, ავთანდილი თანხმდებიან, ჩაებან ორთაბრძოლაში, რათა მასპინძლები საფრთხეს ააშორონ), ან სასიყვარულო თავგადასავლებში (ავთანდილისა და ფატმანის „მიჯნურობა“, სერ გოვენისა და მასპინძლის ცოლს შორის ფლირტი და ა.შ.). ასე რომ, სტუმარმასპინძლობის მოტივი არის ნარატივის განვითარების საშუალება, რომელიც ხორციელდება თავგადასავლის (ახალი ავანტიურის) შემოტანით.

სტუმარმასპინძლობის ძირითადი მოტივები იმ კონვენციური რეპერტუარის შემადგენელი ნაწილებია, რომელიც თითქმის ყველა რომანისთვის საერთოა, თუმცა მოტივთა საკუთარი სისტემის ჩამოყალიბებისას ყოველი ავტორი ცდილობს, გაითვალისწინოს ამ მოტივთა ექსპრესიული ფუნქცია და თავისი რომანის ზედაპირის სტრუქტურაში მათი ვერბალიზება მოახდინოს. შესაბამისად, სტუმარმასპინძლობა ამ რომანებში (მათი ქრონოტოპის სპეციფიკურობიდან გამომდინარე) დამოუკიდებელი და თავისთავადი თავგადასავლის ფუნქციას იძენს, რომელიც ნარატივის განვითარების პროცესში განსაზღვრავს რაინდთა ძიების მიზანს და შედეგს, ამიტომ მარგინალური სტრუქტურული რგოლი თითქმის ყოველთვის აკავშირებს ერთმანეთთან სტუმარმასპინძლობის ეპიზოდს და იმ ორთაბრძოლას, რომელშიც გმირი უნდა პასიურად/აქტიურად ჩაერთოს. ასე რომ, სტუმარმასპინძლობის კონვენცია შუასაუკუნეების რომანში არის ნარატივის განვითარების საშუალება, რომელიც ხორციელდება რომანტიკული ან ჰეროიკული თავგადასავლის შემოტანით, ეს კი განაპირობებს რომანის სტრუქტურული რგოლების ერთიან ნარატიულ სივრცეში გაერთიანებას.

### დამონმეზანი:

- ლუისი 1964:** Lewis C.S. The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature, Cambridge university Press, 1964.
- კრეტიენ დე ტრუა 1974:** Кретьен Де Труа. Ивейн или рыцарь со львом, Средневековый роман и повесть, Библиотека всемирной литературы, Издательство "Художественная литература", Москва, 1974.
- კრეტიენ დე ტრუა 1989:** Chretien De Troyes, Arthurian Romances, Lancelot (The Knight of the Cart), Translated with an introduction and notes by D.D,R.Owen, London, Vermont, 1980
- პუტერი 1995:** Ad Putter, Sir Gawain and the Green Knight and French Arthurian Romance, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- რუსთაველი 1966:** რუსთაველი შოთა. ვეფხისტყაოსანი. სარედაქციო კოლეგია: ი. აბაშიძე, ა. ბარაშიძე, პ. ინგოროყვა, ა. შანიძე, გ. წერეთელი. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ.: 1966.
- სერ გოვენი და მწვანე რაინდი 1998:** Sir Gawain and the Green Knight. A verse translation by Keith Harrison. Oxford World's Classics, Oxford University Press, 1998

## ეკა ვარდოშვილი

საქართველო, თბილისი

### „წმინდა მხედრის“ საკითხისათვის XIX საუკუნის პოეზიაში

„წმინდა მხედრის“ უმაღლესი იდეალია წმინდა გიორგი, რომლის პირველსახეა მაცხოვარი, წინასახე კი — თეთრი გიორგი. წმინდა გიორგის ხსენებით იწყება „წმინდა წინოს ცხოვრების“ შატბერდულ-ჭელიშური რედაქცია. ნაწარმოები, რომელიც ქრონოლოგიურად ქართულ სინამდვილეში ქრისტიანობასთან დაკავშირებულ ყველაზე ადრინდელ მოვლენებს ასახავს. წმინდა გიორგის იერარქიული არქეტიპი მიქაელ მთავარანგელოზია. საქართველოში მეცხრე საუკუნეიდან იწყება წმინდა გიორგის კულტის გაძლიერება.

ძველ ქართულ მწერლობაში არსებობს არაერთი ორიგინალური თუ ნათარგმნი ლიტერატურული ძეგლი წმინდა გიორგის შესახებ.

აბუსერისძე ტბელის თხზულება „წმინდა გიორგის სასწაულები“, XVI საუკუნის საეკლესიო პირის, სვიმეონ დეკანოზის მიერ ლექსად დანერილი „ქებაი სადგერის წმინდა გიორგისა“, იოანე მინჩხის წმინდა გიორგისადმი მიძღვნილი საგალობელი „გალობანი წმიდისა გიორგისანი, თქმული ნეტარისა მინჩხისანი“, რომელიც დაცულია სინას მთის XI საუკუნის ხელნაწერში, ამბროსი ნეკრესელის „ქადაგება და სწავლანი წმიდისა გიორგისა“...

წმინდა გიორგი, როგორც „წმინდა მხედარი“ XIX საუკუნის ლიტერატურაში უკავშირდება ეროვნული გმირის იდეალს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ წმინდა გიორგი იყო პირველსახე ბაში-აჩუკისათვის, ასევე ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონში“ იგი ბერი ლუხუმის პირველსახეა.

XIX საუკუნის პოეზიაში უპირველესი „წმინდა მხედარი“ ნ. ბარათაშვილის მერანია. მერანი უსაზღვრო ბედის ქროლვაა, სიკეთისაკენ სულიერი სწრაფვის სიმბოლოა, რადგან სიკეთე სიკეთისაკენ მარადიულ სწრაფვაშია. წმინდა მხედრის მთავარი თვისება ხომ სიკეთის დაცვაა, ურყევი რწმენა და ამ რწმენის საფუძველზე მზადყოფნა ყოველგვარი განსაცდელისათვის.

ერთ-ერთ ავტოგრაფულ ხელნაწერში შემონახული ლექსის თავდაპირველი სათაურია — „თავგანწირული მხედარი“. ლექსი მუსიკალურია არა მარტო ალიტერაციით, მასში ისეთი აზრებია გადმოცემული, რომელთაც სიტყვა ვერ სწვდება.

„მერანის“ ლოგიკური დასკვნა ასეთია:

„ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირულის სულის კვეთება,  
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება,  
და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს,  
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს“.

(„მერანი“)

ლექსს აქვს მეორე, მეტალოგიკური დასკვნაც, რომელიც უსასრულობის შეგრძნებას გვიტოვებს, რადგან უსასრულოა თვით სიკეთისაკენ სწრაფვა. თავად ნ. ბარათაშვილი კი ლექსს ლაიტმოტივით ასრულებს.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ხშირად ვხვდებით წმინდა გიორგის პარადიგმულ სახისმეტყველებას. იგი ძირითადად წარმოდგენილია, როგორც მტერთა ძღვევის სიმბოლო, გასაჭირში მფარველისა და მხსნელის. გავიხსენოთ პოემა „გველის-მჭამელი“, ბერდიას სიტყვები: „ნუმც მოგეშლება დოვლათი /წმინდის გიორგის ძალითა“ („გველის-მჭამელი“), ან პოემა „გიგლია“: „ნუ დაჰლი, წმინდა გიორგი,/ მაგის კურთხეულ მაჯასა“ („გიგლია“).

წმინდა გიორგის სახისმეტყველება ჩანს აგრეთვე აკ. წერეთლის ლექსში „ხოლერა“. აქ მთელი ბრწყინვალეობითაა წარმოდგენილი მისი იკონოგრაფიული ხატება.

„ვენაცვა წმინდა გიორგის,  
იმის თეთრ რაშსა და შუბსაო!  
მთავარი არის მძლეთა-მძლე,  
ვინ გაუბედავს ჩხუბსაო“  
მაღლით ნათელი ადგია  
იმის ბრწყინვალე შუბსაო“ („ხოლერა“).

ქართველებისათვის წმინდა გიორგი სიმბოლოა მებრძოლი ქრისტიანობის, ქრისტეს მხედრებად მიჩნეულია არა მხოლოდ მეომარი წმინდანები, არამედ ყველა ვინც სულიერად ებრძვის სატანას, იცავს სიკეთეს თუნდაც დუმილით, რაც დიდ შინაგან ძალას მოითხოვს. „წმინდა მხედრის“ მთავარი თვისებებია: ურყევი რწმენა და სიკეთის დაცვა.

XIX საუკუნის პოეზიაში ყურადღება უნდა მივაქციოთ ასევე „წმინდა მხედარ“ ქალთა სახეებს. ნინო, ქეთევანი და თამარი ერთ მთლიანობას გამოხატავენ და „წმინდა მხედართა“ იერარქიაში გარკვეულ საფეხურს იკავებენ. „წმინდა მხედარ“ ქალთა ტრიადის საფუძველი შეიძლება გრ. ორბელიანის პოემა „სადღეგრძელოში“ დავინახოთ.

„სადღეგრძელო“ რომანტიკული ხასიათის ნაწარმოებია, მას ერთიანი ფაბულა არა აქვს. მიუხედავად ამისა, მასში მრავალი საკითხია განხილული: მეგობრობა, ადამიანის მოვალეობა, მამულის თემა, მაგრამ ძირითადი კლასიკური წარსულის ჩვენებაა. პოემაში გმირ წინაპართა სახეები სადღეგრძელოების საშუალებითაა წარმოდგენილი, ისინი ჰეროიკული შინაარსისაა. გრიგოლ ორბელიანს სურს არა მარტო დავგანახოს, არამედ განგვანცდევინოს კიდევ ქვეყნის წარსული ეროვნული ხასიათებისა და თვისებების ფონზე.

პოემაში უშუალოდ წმინდა ნინო ნახსენები არ არის. პოეტი მხოლოდ აღწერს მირიანის ეპოქას და ხაზს უსვამს, რომ მირიანი პირველი მეფეა „ქრისტეს ნათელით განათებული“, „ჯვარისა ძალით

გარე-მორტყმული“. თამარის შესახებ საუბრისას იგი ხაზს უსვამს როგორც თამარის გარეგნულ სილამაზეს, ასევე მის სულიერ მშვენიერებასა და ძლევამოსილებას. „მამულისათვის იტანჯვის, სარწმუნოების დამცველი“, — ამბობს გრიგოლ ორბელიანი ქეთევან დედოფლის შესახებ და ამით აიგივებს სარწმუნოებისა და მამული-სათვის თავდადების იდეალებს.

„წმინდა მხედარ“ ქალთა ტრიადა ყველაზე მეტად აკ. წერეთლის პოეზიაში ვლინდება. ლექსებში: „ტ. ბაგრატიონის ალბომში“, „სიზმარი“, „ჩემი ლოცვა“, „პროზიდან ბოდავ“, „ქებათა-ქება“. ყოველი წმინდანი მხედარია. აკაკი წერეთელი ლექსში „ჩემი ლოცვა“ ნინოს, ქეთევანისა და თამარის შესახებ აღნიშნავს:

„ერთს არსებაში სამივეს  
ვხედავ აქ მოთავსებულად!..  
თაყვანს-ვსცემ, როგორც ღვთაებას  
და თავს ვგრძნობ გაახლებულად“.  
(„ჩემი ლოცვა“)

ლექსში აკაკი ასევე ცალკე გამოყოფს ამ სამი წმინდანის ძირითად თვისებებს. თამარის — მზეობას, ქეთევანის — მოთმინებასა და ნინოს სარწმუნოებას. „დიდება ერთის მზეობას“ — ამბობს თამარის შესახებ აკ. წერეთელი. იგი მიჰყვება ძველ ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციას. ჩახრუხადის „თამარიანსა“ და იოანე შავთელის „აბდულ-მესიანში“ პერსონაჟები წარმოდგენილი არიან ღვთიური ნათელმოსილებით. ამ მხრივ გამოიყოფა ანალოგიები ორი სახისა, „მზე-ქრისტე“ და „ნათელი-ქრისტე“, ამის ანალოგიებია „მზე-თამარი“ და „ნათელი-თამარი“.

ლექსში „ტ. ბაგრატიონის ალბომში“ აკაკი აღნიშნავს, რომ ქართველი მანდილოსნები აღარ ჰგვანან ნინოს, ქეთევანსა და თამარს. მგოსანი ქართველი ქალის დაკნინებას უჩივის, მას მიაჩნია, რომ ქართველი ქალები თავის უპირველეს მოვალეობას დედობისას და მეუღლეობისას ვეღარ ასრულებენ.

„წმინდა მხედარ“ ქალთა ტრიადა აკაკის გულში არა მხოლოდ პატრიოტულ გრძნობებს აღძრავს და მოხმობილია ქართველთა ეროვნული თვითშეგნების ასამაღლებლად, არამედ, სათაყვანებელი ქალის სახეშიც კი იგი ნინოს, ქეთევანისა და თამარის თვისებებს აიდვალვებს:

„როცა ჭაბუკი გამოუცდელი  
მას თაყვანს ვცემდი თავდადებულად,  
ვხედავდი ნინოს, თამარს, ქეთევანს  
იმაში შენათხზ-შეერთებულად“.  
(„ქებათა-ქება“)

გარდა ქალთა სახეებისა, აქ საყურადღებოა ერთი ადგილი: „ვი-საც განგებამ მშვენიერება უსხივცისკარა“, მე მას ვუგალობ, ამბობს

პოეტი. მშვენიერება სულის თვისებაა, რომელიც დაკავშირებულია უკვდავებასთან, მარადიულ სიყვარულთან, აქვე გვახსენდება ნ. ბარათაშვილის ლექსი „რად ჰყვებოდი კაცსა, ბანოვანო პირუმტკიცობას?“, აქაც მშვენიერება სულის თვისებაა და მიჩნეული, სილამაზე კი ხორციელების.

ყურადღება უნდა მივაქციოთ ერთ საკითხსაც. ლექსებში, სადაც „წმინდა მხედარ“ ქალთა სახეებს ვხვდებით, ლირიკული სუბიექტი, ანუ პოეტური „მე“ თავად პოეტია. მკითხველი ავტორის სათქმელს ითავისებს, ხდება მკითხველისეული სუბიექტის ჩანაცვლება ავტორისეულ სუბიექტთან, ლექსებს ძირითადად რელიგიური მონოლოგის ფორმა აქვს. ლექსებში ჩანს ლიტურგიული ცნობიერება.

ნინოს, ქეთევანისა და თამარის სულიერი კავშირი ღვთისმშობელთან განსაკუთრებით პოემის „თორნიკე ერისთავის“ დასასრულში აისახება:

„ენახა ქვეყნად ჩამოსულიყვნენ  
ნინო, ქეთევან და თვით თამარი.  
თამარს თავს ედგა ძლევის გვირგვინი  
და ქეთევანსა — წმინდა მონამის  
ნინოს ხელით ეპყრა ჯვარი ვახსა,  
ნიშანი დიდი ქრისტიანობის“.  
(„თორნიკე ერისთავი“)

აქ მათი ტრადიციული ქრისტიანული პარადიგმული სახისმეტყველება ჩანს. ნინო, ქეთევანი და თამარი ლოცვით შესთხოვენ ღვთისმშობელს მამულის აღდგენას ენის, სარწმუნოებისა და ზნეობის დაცვას. აქვე გვახსენდება ილია ჭავჭავაძის სიტყვები თავისი საპროგრამო სტატიიდან: „სამი ღვთაებრივი საუნჯე დაგვრჩა ჩვენ მამა-პაპათგან: მამული, ენა და სარწმუნოება, თუ ამათაც არ ვუპატრონეთ რანი ვიქნებით, რა პასუხს გავსცემთ შთამომავლობას“ („ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კოზლოვიდგან „შეშლილის“ თარგმანზედა“).

სარწმუნოებრივი საკითხები ქართველ სამოციანელთა შემოქმედებაში უკავშირდება ერის წინაშე მდგომ პრობლემებსა და ქართული ენის მდგომარეობას, მათ ანწყოსა და მომავალს, ე.ი. რელიგიის საკითხებისადმი ინტერესი მჭიდროდ უკავშირდება იმ პრობლემებს, რომლებიც იდგა XIX საუკუნეში ქართველი კაცისა მთელი საქართველოს წინაშე. რეალისტები რელიგიურ საკითხებთან დაკავშირებით ეხებიან წარსულსაც, მაგრამ წარსულიც მოხმობილია ანწყოსა და მომავლის გააზრებისათვის.

**Г. М. ВАСИЛЬЕВА**  
Россия, Новосибирск

## **Образ текста-тканья и символ рода в «Фаусте» И. В. Гёте (из опыта перевода)**

Исследователи трагедии Гёте принимают, как правило, максимально аналитическую, «разделяющую» точку зрения. Трактовки литературоведов нередко оказываются зависимыми от смысла отдельных, пусть даже и чрезвычайно важных, отрезков текста, абсолютизации разрозненных моментов трагедии. Например, А. А. Мейер в одном из лучших исследований о «Фаусте» (1931 г.) показывает, что в центре – драма сознания, утратившего связь со словом. Недоверие к слову, отказ от него приводят к разрыву с духовностью, к обращению к Делу, оторвавшемуся от слова. Гибель постигает Фауста как раз «за измену правде слова» (Майер 1982:303). Д. Борхмайер рассматривает «Фауста» как комедию (Borchmeyer 2000:199). И. Андерегг комментирует трагедию с точки зрения Библии (Anderegg 2005). Трагедия предстает более унифицированной, единой и «целестремленной», чем она является. Смысл «Фауста» не будет сведен к одной идее, если учесть, что образ текста-тканья – семантическая категория и стилистический прием.

Лексическим центром «Фауста» можно считать слова со значением нить, переплетенный – *Faden, verflochten*. Эти слова – наиболее частые из всех полнозначных слов в трагедии. Им присущ контрапункт зрительных, слуховых и тактильных ощущений. В некоторых контекстах как полные синонимы употребляются слова со значением ткацкий станок, ткань, текст, пестрота. Обилием точных синонимов Гёте стремится исчерпать всевозможные оттенки данного значения, «проигрывая» его на самом разнообразном предметном материале. Семантический вес слов со значением «тканье» повышается их внефабульным характером (собственно о ткани речи нет). Слова приобретают особую роль благодаря своей двусмысленности в контексте: ткацкая основа – в связи с холстом, и нравственная, жизненная основа, связанная с совестью. Обобщение непосредственно опирается на видимые реалии и вырастает из них, создает во многом непосредственное ощущение простой и чистой жизненной основы.

Поскольку текст – это ткань, необходимо «рекурсивное» чтение начала трагедии в свете следующих сцен. Поэт задает ее в «Zueignung».

*«Вы снова близитесь, нечеткие видения, / На вас, как некогда, в печали я  
гляжу. / Пытаться ль вновь мне удержать вас, тени? / И сердце властно ли  
поддаться миражу? / Вы из тумана, дымки сновидения / Являетесь! Царите, что*



*ж, прошу; / И грудь моя, как в юности, в смятении / Волшебным вашим дуновением. / Вы светлых дней с собой приносите картины, / Любимых тени мне волнуют кровь; / Подобно смолкнувшим преданиям старинным / Восходят дружба, первая любовь; / И снова боль, стенанье эхом длинным, / И жизнь бежит по лабиринту вновь, / Напоминая счастье, что не сбылось, / Блаженство, что навек в тумане скрылось, / Им не услышать моих новых песен, / Тем душам, коим первые я пел; / Расселись друзья, что были вместе, / Ах, отзвук первый замер, отзвонел. / И скорбь уж тем звучит, кто неизвестен, / Мне страшно их похвал, / Хотя отрада сердцу звуки лиры, / Пока они блуждают где-то в мире. / И давняя тоска меня тревожит, / Былое царство духа мне так жаль, / И звуки моей песни с арфой схожи / Эоловой, что шепчет тихо даль. / И слезы льются, я охвачен дрожью, / В суровом сердце – нежность и печаль, / Все, чем живу, скрывается за далью, / А прошлое вновь делается явью». (Здесь и далее перевод мой – Г.В.).*

Текст «Посвящения» одновременно эготивный и апеллятивный. Он написан от 1-го лица (формальные показатели – местоимения *ich* и соответствующие формы глаголов); организован как единое обращение к эксплицитованному адресату (формальные показатели: местоимение *ihr*, соответствующие формы глаголов, императивы, обращения). Поэт различает имплицитного, «идеального» адресата и адресата реального. Первый моделируется самим текстом, тогда как второй живет в реальном мире. Оппозиция реальность-воображение воплощается преимущественно в инвариантном мотиве нереальности и нереализации, напрасного усилия, недостижимости. Совершаются переходы из времени актуального создания текста во время воспоминаний. Здесь и иллюзия как перевернутая реальность, и мотив замкнутости мира иллюзии: «Was ich besitze, seh ich wie im Weiten, / Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten» (Goethe 1962:130). «Спасение» ищется даже не столько в мире воображения и творчества, сколько в самой имагинативной и творческой способности человека: «Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?». Мотив эха (отражение звука) и теней, тумана, мглы (своего рода антиотражение) становится изотопией трагедии: «Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt», «Und manche liebe Schatten steigen auf» (Goethe 1962:139).

Современная ситуация выступает как своего рода поверхностное воплощение находящейся за ней более глубокой (не только по времени, но и онтологически) сущности – Эллады: «Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich». Эллада является основанием (метафизическим) и колыбелью (исторической) европейской культуры. Она создала «образцы» для всей последующей культуры, задала для нее не только структурную схему, но и ее живое наполнение. В силу своего парадигматического характера Эллада причастна «миру идей» (платоновского типа). Он, в свою очередь, соприкасается с «царством мертвых». С другой стороны, Эллада сближается с царством мертвых как эмпирически умершая, хотя и вечно живая культура. Эллада мифа и мифологизированного быта выступает как

своего рода архетип современности. А царство мертвых становится иной ипостасью этого архетипа. Носителем архетипов является не только миф, но и глубинные, подсознательные уровни человеческой психики. И отсюда возникает четвертый компонент синкретического пространства – психологическое пространство, арена блужданий замершего слова. Тень здесь – что естественно – отождествляется с «душой». Важна горизонтальность: «отзвук» меняет верх на низ, высоту на глубину, как бы нейтрализуя соответствующую оппозицию, совмещая ее полюсы, – что в точности соответствует известной в мистической традиции модели души, именно глубины которой причастны «божескому началу».

Это не только «классическая» тень умершего, но живая душа, душа неумершего человека. В индивидуальной – или же в обобщенной, метафизической ипостаси (пусть даже в очень слабой степени) – душа современного человека, «ходящая по мукам» исторического бытия («die Klage des Lebens labyrinthisch ihren Lauf»). Отметим пограничность и слитность жизни и смерти, «царства живых» – мифологически-эллинического и одновременно онтологического, относящегося к первооснове жизни, – и «царства мертвых», обитателям которого присущи атрибуты жизни (и вещественные, и невестественные – «die Bilder froher Tage»). Денотат неопределенен – спокойное, серьезное царство духа («Nach jenem stillen ernsten Geisterreich»). Настроение последней строфы «Посвящения» отчетливо ностальгическое: сама тоска по безвозвратно ушедшему делает его как бы возвращенным. Возникает напряжение личной, живой авторской интенции, направленной на создание «панхронического» времени, и синкретического пространства. «Долгое» и «полное» время, в свою очередь, моделирует панхронизм, тот остановленный миг, в который вмещается все содержание жизни и истории. Средством панхроничности является память. Это может быть просто воспоминание, обращенное в прошлое, но может быть и платоновский анамнезис (все повторится).

Оппозиция, также конституирующая амбивалентно-антитетический образ, – темное-прозрачное. Тень – в основном значении слова – по природе темная. Психологические корни этого единства достаточно ясны: «едва слышимое» слово, конечно, уходит во мрак. С другой стороны, оно бесплотное и, стало быть, прозрачное. На лексическом уровне здесь можно выделить три слоя: связанный с «коммуникационным» действием или состоянием – *вторить, называть*, а также в негативном аспекте – *не услышать*. Связанный с «органами коммуникации» – губы, произносящие песнь; связанный с самим сообщением – *слово, песнь, звук, мысль*. В роли восприятия сообщения выступает осязание, синэстетически скрещенное со зрением и слухом: «Versuch ich wohl, euch dismal festzuhalten?» («Попробую я, быть может, вас на этот раз удержать?»). Осязание, выступающее как заместитель зрения и слуха, совмещает в себе и особую, интимную близость к объекту восприятия, и затрудненность, мучительную недостаточность. Так в самом начале актуализируются семы

«жизни», «полноты» и сема ущербности. Образ взыгравшей души, «юношески потрясенной», вероятно, восходит к Платону: «...ты тотчас пробуждаешься, душа твоя пляшет...» - «Ион», 536 в. (Платон 1924:115). И там же, в связи с поэтическим вдохновением: «...поэт – это существо легкое, крылатое и священное» (534 в).

Итак, пространство, построенное в самом начале трагедии, в «Посвящении», совмещает в себе внутреннее психологическое пространство, мир идей и царство мертвых. Отметим так же временную синкретичность: описанное можно рассматривать как вневременное, как происходящее в настоящем, и как прошлое, сохранившееся в памяти, и как циклически повторяющееся в духе концепции «вечного возвращения». Одновременно возникает ощущение вечности, воплотившейся в остановившемся мгновении («будете вы царить» – сейчас и всегда). Семантическая насыщенность текста «Посвящения», в сочетании с отчетливо воспринимаемой сетью семантических переключек между разными сценами, приводит к явственному выделению в значениях слов отдельных семантических элементов (сем) – именно тех, по которым осуществляются семантические связи и переключки. Эти выделяемые, акцентированные семы находятся в определенных взаимных отношениях (оппозиция, контраст, близость и т.д.). Они образуют новую «тонкую» или «глубинную» структуру, вырастающую из текста, поднимающуюся над ним и снова накладывающуюся на него. Глубинная тема метафизического характера далее реализуется в более конкретной тематике, связанной со страстями и предельными ситуациями.

Многоипостасность «теней», их соотношенность с различными сферами усиливается. Далее этот мотив разветвляется. Одна линия – побочная – воплощается в «готовых предметах» – иллюзорном зрелище кабинета Фауста (сцена «Nacht»). «Готовые предметы» несут в себе семиотические потенции, реализованные в трагедии. Поэт выразил это тление жизни в догорающей свече, веяние прошлого – в пыльных фолиантах.

*«О, смотришь, полная луна, / В последний раз ты на меня, / На полуночные мученья, / Когда за кафедрой мрачнел я: / И ты над книгою столетней, / Унылый друг, являлась мне! / Ах! мне бы в горной вышине / Шагать в твоём любимом свете, / Иль с духами парить в ущелье, / Иль по лугам скользить бесцельно, / Чад знаний смыть в твоей купели, / В твоей росе купаться лунной! / Увы! вновь спрячусь ли в темницу? / Конурку затхлую в стене, / Где даже свет небесный тщится / Пройти сквозь росписи в стекле. / Где ограничен книжной грудой, / Что черви гложут, пыль повсюду».*

Затем мотив «нереализации» получает совершенно иной оборот. Место воображения здесь занимает реальное действие – Пасха; доминирует мотив «реализации». В данной сцене контекстуальная связь

мотива ткани с именем Христа открывает ряд «мистических ассоциаций», пространство таинственного. Каждый верующий знал, что зрительным воплощением чудесной беременности Марии выступало прядение. Пустые пелены указывали на воскресение: обе Марии размахивали перед толпой пустыми пеленами, давая тем самым понять, что Иисус действительно воскрес. Переводчику необходимо передать гимнические ноты и цепь символов-ритуалом. «*Chor der Weiber. Tücher und Binden / Reinlich umwandeln wir – / Ach, und wir finden / Christ nicht mehr hier!*» (Goethe 1962:154). Короткие языковые единицы, занимая пространство отдельной строки, рассматриваются как знаки особой насыщенности: слово становится равным самостоятельному предложению. Например, обстоятельство места, «*ist er in Werdelust*», выделенное в самостоятельную строку, становится предикатом временной длительности и реально замедляет ход времени; оно обретает созерцательную функцию. Своей вполне реальной жизнью живут не только люди и вещи, но и символы, созданные людьми, – имена, книги, теории, догадки; они вторгаются в мир людей, переплетаясь с ним до неразличимости. Человек обитает в мире символических форм, не менее реальных, чем так называемые реальные предметы, и реализуется через эти формы. Парадоксальный статус человеческого «двойного бытия» в реальности и символическом мире образует метатему трагедии.

«Коэффициент» попарной связанности отражает насыщенность ткани трагедии «отношениями». Антисимметричная пара Фауст-Мефистофель дополняется симметрией. Директор и комик («*Vorspiel auf dem Theater*»), с их легкомысленной «испорченностью» и бесконечными версиями, выступают как своего рода пародия на Мефистофеля с его «метафизической испорченностью».

*«Комик. Используйте же полнокровно / Прекрасный свой и мощный дар, / Как в приключениях любовных: / Случайна встреча, в сердце – жар, / Задержка и уже сплетенья, / В растущем счастье вдруг обман, / Еще восторг, а боль уж тенью, / И глянуть не успел – роман. / Позвольте дать спектакль также, / Вмешайтесь в жизни существо, / Все пережили, осознал не каждый, / Захватите вы тем, успех всего. / Картины пестрые запутайте искусно, / Лишь искру правды, заблуждений – тьму, / Так варится напиток самый вкусный, / Мир воздвигается благодаря ему. / Цвет юности вкусить его решит, / Игрой упоены, и внемлют откровенно, / Впитают юноши из ваших сочинений / Меланхолическую пищу для души. / Взволнован этим или тем мотивом, / И каждый видит то, что в сердце живо, / Еще готов смеяться, плакать он, / И читит порыв, в иллюзию влюблен. / Не угодить тому, кто искушен, / Кто в становлении, будет покорен».*

Для Мефистофеля древо жизни воплощает роскошная ткань растительной природы: «*Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum*». (Goethe 1962:188). Материя жизни соткана и порвана переменчивыми пальцами женщин-парок. В договоре с Фаустом

на «мгновение», которое должно «помедлить», Дьявол – нарушитель не этических, но ритуальных правил. По всему миру тайна божественного закона закрепляется в произвольных ритуалах запрета и уклонения. Так в Библии человеческая история начинается с запрета вкушать плоды со всех деревьев, кроме одного. Остановленное мгновение создает «разрыв» в зримой вещественной ткани мира, ведет к потере нити в лабиринте сложной конструкции.

При переводе трагедии лучше не упрощать все эти значения, тем самым уравнивая в информационной ценности с другими знаками. В зависимости от переводческого выбора может существенно измениться интонация контекста и сама характеристика образных концептов: от нейтрального до иронического или явно отрицательного. Знаковые отношения в разных языках не совпадают, и, следовательно, чаще всего не совпадают художественные функции этих отношений. Характерным примером проблем несовпадения художественных функций является рифма: невозможно сохранить в переводе те же самые слова в позиции рифмы. Но поскольку сама рифма должна быть переведена, то ее формируют другие слова. И значит, тем самым, в переводном тексте эмотивно выделяются совсем другие образные смыслы, будучи поставлены в сильную позицию звукового подобия. Например, в сцене «*Studierzimmer*» Фауст произносит:

*«Der große Geist hat mich verschmäht, / Vor mir verschließt sich die Natur. / Des Denkens Faden ist zerrissen, / Mir ekelt lange vor allem Wissen»* (Goethe 1962:181).

Перевод Н. Холодковского следующий:

*«Великий дух прозреть меня решился, / И тайн природы знать мне не дано. / Теперь конец всему: порвалась нить мышленья; / К науке я давно исполнен отвращенья»* (Холодковский 1973:102).

В переводе Б. Пастернака отрывок звучит так:

*«Великий дух миропорядка / Пришел и мною пренебрег. / Природа для меня загадка. / Я на познание ставлю крест»* (Пастернак 1976:63).

Заметим, что одна из «опасностей» поэтического перевода заключается в том, что перевод нарушает предполагавшиеся автором (и имплицитно заложенные в тексте) коммуникативные связи, заменяя их другими.

В заключение отметим: исходный материал трагедии – не ситуационный, но лексический и понятийный. Текст Гёте фундирован не той или иной ситуацией реальной (или воображаемой) действительности, а значениями отдельных слов и содержанием определенных понятий (рождение, смерть, Вселенная). Возникает синтаксическое (и

интонационное) единство, внутри которого ослаблены логические и реальные связи, но имеется сложная сеть семантических связей и перекличек Исследователь и переводчик оперирует при этом не только отдельными лексемами, но более крупными единицами – «темами» и семантическими полями, рассматривая их и в семантическом развертывании, и как статическую структуру.

#### Литература:

- Anderegg 2005:** Anderegg J. Mephisto und die Bibel // Goethe und die Bibel / Hrsg von: J. Anderegg und E.A. Kunz. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2005. – (Arbeiten zur Geschichte und Wirkung der Bibel Bd.6).
- Borchmeyer 2000:** Borchmeyer D. «Faust» – Goethes verkappte Komödie // Die großen Komödien Europas / Hrsg. von Mennemeier F. N. Tübingen: (Mainzer-Forschungen zu Drama und Theater; Bd. 22), 2000.
- Goethe 1962:** Goethe I.W. Faust / Im Insel-Verlag. 1962.
- Майер 1982:** Майер А.А. Звон и слово в «Фаусте» Гёте // Философские сочинения. Paris. 1982.
- Пастернак 1976:** Гёте И.В. Фауст. Собр. соч. В 10-ти т., Т. 2. М.: Художественная литература, 1976.
- Платон 1924:** Полное собрание творений Платона. В 15 т., Т.IX. /Новый пер. под ред. С.А.Жебелева и др./ Петроград, 1924.
- Холодковский 1973:** Гёте И. В. Фауст. М.: Художественная литература, 1973.

## სათუნა თუჰანიშვილი

საქართველო, თბილისი

### ანდაზა — პარადოქსული ფენომენი

*ანდაზა არის მოკლე წინადადება, რომელიც  
გრძელ გამოცდილებას ემყარება.  
მიველ დე სერვანტესი*

ანდაზა ყველასათვის გასაგები, ერთი შეხედვით მარტივი და დახვეწილი ფორმის მიუხედავად, საკმაოდ რთული სპეციფიკის პარემიას წარმოადგენს. ეს ის უნივერსალური ფენომენია, რომელიც საუკუნეების მანძილზე პრაქტიკულად მყარი ვერბალური ფორმით ფიქსირდება ყველა ენაში და თავისი ფუნქციით მუდამ ეპასუხება მოცემული ცნობიერების მოთხოვნებს.

სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული მოსაზრების თანახმად პარემიოლოგიას ჯერ კიდევ არ შეუძლია იამაყოს ანდაზის თემისადმი მიძღვნილი მრავალრიცხოვანი კვლევების მიუხედავად თავისი ცალსახა დებულებების სარწმუნო არგუმენტებით (იაკობსონი 1981; კრიკმანი 1984). აღნიშნული გარემოება ალბათ განპირობებულია ფაქტორთა იმ მრავალმხრივი სპექტრით, რომელიც უდაოდ მონაწილეობს ანდაზის ფორმალური და აზრობრივი ფაზულის შექმნაში: მოცემული ეთნოსის ჩამოყალიბების ისტორიული პროცესი, სოციალური რეალობა, ცნობიერება, ენა, აზროვნება, ხელოვნება (ფოლკლორი) და ა.შ. ეს ყოველივე ადამიანთა მოღვაწეობის სოციალური და სულიერი ასპექტებია. კვლევის ეს სფერო კი, სავსებით ობიექტურად, ყველაზე რთულად ითვლება. ანდაზის ფორმირების პროცესში მონაწილე ყველა ეს ფაქტორი აქტუალიზაციისას კომბინირებულად მუშაობს და კოლექტიურ ქვეცნობიერზე გადის. ცნობილია, რომ ქვეცნობიერი პროცესები გაცილებით რთული ფენომენია და, თავისთავად, მეტად რთული აგებულებით გამოირჩევა, ვიდრე ცნობიერი. როგორც ჩანს, ანდაზის მრავალგანზომილებიანი ფენომენის თეორიულ პლანში გააზრება, ზემოთ ჩამოთვლილი ასპექტების გათვალისწინებით, კვლევის კომპლექსურ მიდგომას საჭიროებს.

რ. იაკობსონის მართებული მსჯელობით, ისეთმა შეცდომებმა და გამარტივებამ ლიტერატურის თეორიაში, როგორიცაა პოეტური ნაწარმოების შინაარსის „სრული გამოყოფა“ მისი ფორმისაგან და, შესაბამისად, იმ სირთულეების გაუაზრებლობამ, რომლებიც წარმოიშვება მისი ცალკე შინაარსის კვლევისას, თავისი ნეგატიური ასახვა პოვა ანდაზების, როგორც ზოგადსაკაცობრიო მსოფლმხედველობის მქონე პარემიების კვლევაშიც (იაკობსონი 1981).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე გასაგებია ანდაზის თემის მრავალპლანაინობა. ამ ეტაპზე ჩვენი მსჯელობის საგანია იმ პარადოქსული მოვლენის წინა პლანზე წამოწევა, რომელსაც ანდაზის ერთ

მთლიან ბირთვად კონსტრუირებულ, სტილისტურად კომპაქტურ (როგორც ფორმალურ, ისე შინაარსობრივ) მოცემულობაში, მთელი რიგი ურთიერთგამომრიცხავი ელემენტების შეხამება იძლევა და შედეგად მეტად ორიგინალური ურთიერთმიმართებების შერწყმის მაღალმხატვრულ ნიმუშს ქმნის.<sup>1</sup>

მაგალითებზე დაყრდნობით ჩატარებული კვლევის საფუძველზე ირკვევა, რომ ანდაზის მრავალნახნაგოვანი ბუნება ერთობლივად შემდეგი კონტრასტული ელემენტების დიალექტიკური ერთიანობის მოცემულობაა: **კერძოს (ეთნიკურის) და უნივერსალურის; კოლექტიურის და ინდივიდუალურის; ზოგადის და ერთეულის; ლოგიკურის და ალოგიკურის, დისკურსიული (ლოგიკური) და ინტუიტიური აზროვნების; სინტაგმატურის და პარადიგმატულის; კონკრეტულის (თვალსაჩინოს) და აბსტრაქტულის (არათვალსაჩინოს — ცნებითის); რაციონალურის და ირაციონალურის...** და სხვა უფრო სიღრმისეული კონტრასტული ქვეელემენტების ერთობლიობაა, რომელსაც ქვემოთ თანმიმდევრულად შევხებით.<sup>2</sup>

**კერძო (ეთნიკური) / უნივერსალური.**<sup>3</sup> როგორც ჩანს, აქ იმ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ძიების შედეგი პრაქტიკულად აპრიორულად აღებულ თეზისს ადასტურებს. ანდაზა, როგორც ყოველი ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუში, კერძოს და უნივერსალურის დიალექტიკური შეხამებაა. ანუ **უნივერსალური გამობნატულია კერძოთი და კერძო შეიცავს უნივერსალურს.** ეს ე.წ. „პარემიოლოგიური პარადოქსი“ ანდაზის თეორიაში კარგადაა ცნობილი. სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში დასტურდება, რომ თვით ყველაზე განსხვავებული ეთნიკური, ლინგვისტური, ეკონომიკურ-კულტურული და იდეოლოგიური განვითარების ხალხთა ანდაზებიც კი ემსგავსება ერთმანეთს (პერმიაკოვი 1970; დანდესი 1962; კუუსი 1972). ქართული სამეცნიერო ლიტერატურაც იზიარებს მსგავს მოსაზრებას: ორი ხალხური მოთხრობის ალევორიული შინაარსი მარტო იმათ არ ახასიათებს, ვის ენაზეა ჩანერილი და გამოყენებული ისინი, თითოეული სიუჟეტის დედააზრი და იდეა, სოციალური და მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქცია, შეიძლება ითქვას, მსოფლიო მასშტაბისაა (ჩიქოვანი 1986:19-25).

ზემოთქმულის საფუძველზე, ერთი მხრივ, დასტურდება, რომ ანდაზებში გამოიხატება ეროვნული ხასიათი, ეთნიკური სპეციფიკა, მენტალობა. მათში მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული ის, რაც დამახასიათებელია მხოლოდ მოცემული ხალხისათვის. მეორე მხრივ, უმეტესწილად ანდაზების მნიშვნელობა და გამოყენების არეალი სხვადასხვა ხალხების პარემიულ სივრცეში ერთმანეთს ემთხვევა, ანუ უნივერსალურია: თითქმის ყველა ანდაზას მოცემული ხალხისა მოენახება სინონიმი სხვა ნებისმიერი ხალხის ანდაზების ფონდში. განსხვავება ძირითადად მდგომარეობს საგნობრივ-შინაარსობრივ — „საშენი მასალის“ დონეზე, მნიშვნელობა — იდეა კი, პრაქტიკულად



იგივეა. როგორც ჩანს, ორივე მტკიცებულება მართებულია.<sup>4</sup> ამდენად, სხვადასხვა ეთნოსის ანდაზებში ჩაღრმავებით უსათუოდ მივაგნებთ ზოგად კანონზომიერებებს, რომელთა გავრეცელება სხვა ხალხის ანდაზებზე შესაძლებელი იქნება.<sup>5</sup> *ამავდროულად კვლავ მოვიშველიებთ შემთხვევით ნახსენებ „საშენ მასალას“ და ვიტყვი, რომ მის ეთნიკურ, ინდივიდუალურ სპეციფიკას სწორედ განსხვავებული მასალა ქმნის.*

*მაგ.: ცნებას — სანამ იმოქმედებ, დაფიქრდი — ფაქტობრივად, ყველა ენის საანდაზო ფონდში აფიქსირებს პარემიოლოგია: ქართ.: ათჯერ მოზმანე, ერთხელ მოთხარეო. / ათჯერ გაზომე, ერთხელ მოსჭერიო. / შეიდჯერ თვალი გადაავლე, ერთხელ ხმალი გადაავლეო. / ნლის საფიქრებელი, წამის საკეთებელიო; არაბ.: [‘ā‘el sūmma twākkel] - პირველად დაფიქრდი (ჭკუით გაზომე), შემდეგ მიენდე (გადაწყვიტე) - [šāwer l-‘akbar minnak u šāwer l-‘ašgar minnak u ržā‘ la ‘ā‘lak] - რჩევა ჰკითხე ჯერ შენზე უფროსს, შემდეგ შენზე უმცროსს და შემდეგ (დაუბრუნდი) საკუთარ ჭკუა-გონებას; რუს.: Семь раз отмерь, один раз отрежь — შეიდჯერ გაზომე, ერთხელ მოჭერი; ინგლ.: Measure thrice and cut once — სამჯერ გაზომე, ერთხელ გაჭერი; გერმ.: besser zweimal fragen, als einmal irre gehen. - ჯობს ორჯერ იკითხო ვიდრე, ერთხელ შესცდე. ფრანგ.: Sage est le juge qui bien écoute et tard juge — ჭკვიანია ის მოსამართლე, რომელიც კარგად მოუსმენს და მერე განსჯის... მოცემულ ენებში დადასტურებული ანდაზების (თუნდაც, ამ რაოდენობით) გაცნობაც კი გვიდასტურებს მის უნივერსალობას. როგორც ჩანს, პარალელური ანდაზების განხილვისას უნდა გვახსოვდეს, რომ მათი მსგავსება ყოველთვის ურთიერთობის შედეგი არ არის.*

ე. კოკარე ლატვიური და ესტონური ანდაზების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე (როგორც ცნობილია, ეს ენები სხვადასხვა ენობრივ ოჯახებს მიეკუთვნებიან) საკითხს ამგვარად აყენებს: მისი თქმით, პრობლემები, რომლებიც ამ ორი ფონდის შედარებითი ანალიზის დროს წამოიჭრა, საკმაოდ სცილდება მხოლოდ ფოლკლორულ დონეზე არსებული ურთიერთგავლენის ჩარჩოებს, მათი გადაჭრა მოითხოვს სხვადასხვა ხალხების ფსიქიკური, ფილოსოფიური და ესთეტიკური აზროვნების ღრმა კვლევას (კოკარე 1970).

უონგ ქინის მართებული მტკიცებულებით, რომელიც ანდაზების რასობრივ მახასიათებლებს სწავლობს, სხვადასხვა ხალხები იზიარებენ ერთმანეთში ანდაზის ისეთ საერთო სპეციფიკას, როგორც არის ფორმა და შინაარსი, რადგან მათ აქვთ საერთო პრაქტიკული გამოცდილება და სიბრძნე (ქინი 1996). ანუ ენათმორისი სრული თუ აზრობრივი პარალელების არსებობას მეცნიერები (ზემოაღნიშნულ გარემოებებთან ერთად) ზოგადადამიანური, „საერთო ფსიქიკური საფუძველით“ (კ. იუნგი), ყველა ადამიანისათვის დამახასიათებელი სტერეოტიპული აზროვნებით ხსნიან.

**კოლექტიური / ინდივიდუალური.** დასმული საკითხის ირგვლივ პარემიოლოგიაში (და ზოგადად ფოლკლორის თეორიაში) განსხვავებული, მეტიც, ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებები ფიქსირდება. ერთნი (XIX ს-ის II ნახ. მიმდინარეობის, „გულუბრყვილო რეალიზმის“ წარმომადგენლები — ე.წ. „მლადოგრამატიკოსები“), საერთოდ უარყოფენ რა კოლექტიურობის ცნებას, თვლიან, რომ მხოლოდ ინდივიდუალური ენა წარმოადგენს ერთადერთ რეალურ ენას, სხვა დანარჩენი კი, მეცნიერულ-თეორიული აბსტრაქციაა (იაკობსონი 1966 :1). ასევე ქართველი მკვლევარი ფ. ერთელიშვილი, ანდაზის ცნების განსაზღვრისას მიიჩნევს, რომ ხალხურობა არ არის აუცილებელი ნიშანი გამონათქვამის ანდაზად განსაზღვრისათვის. მის მიერ გამოყოფილ ნიშანთა სისტემაში მოქცეული ამა თუ იმ (მათ შორის ავტორისეული) გამონათქვამის ანდაზობას ხალხში გასვლა-არგასვლით არაფერი დააკლდება (ერთელიშვილი 1957 :107). ჩატარებული კვლევის ნიადაგზე, პირადად ჩვენთვის მისაღები აღმოჩნდა რ. იაკობსონისა და პ. ბოგატინოვის თვალსაზრისი, რომელთაც ფოლკლორის თეორიაში შემოაქვეთ ფოლკლორული ნაწარმოების „ჩასახვისა“ და („კოლექტივის ცენზურის“ გავლის შემდგომ ზეპირბრუნვაში მოხვედრით) „ფოლკლორულ ფაქტად“ ქცევის ცნებები (იაკობსონი 1966 :1-15). აღნიშნულ პოსტულატზე დაყრდნობით, შევისწავლეთ რა არაბული (სირიული) ანდაზების ტრანსფორმაციის გამომწვევი შესაძლო მიზეზები, განისაზღვრა კოლექტიური და ინდივიდუალური ელემენტების ხვედრითი წილი ანდაზის ფორმალიზაციის პროცესში. გაირკვა, რომ ზეპირბრუნვაში მოხვედრილი ფოლკლორული ნაწარმოები მუდმივი დინამიზაციის — კოლექტიური და ინდივიდუალური ელემენტების მონაცვლეობის პრინციპზეა დამყარებული (თუმანიშვილი 2005 :18-32). ამდენად, ზემოთქმულის საფუძველზე, ჩვენი კვლევა ეთანხმება ლორდ ჯონ რასელის უნივერსალურ შეფასებას – “A proverb is one man’s wit and all men’s wisdom”\* (ანდაზა ერთი კაცის გონებასამახვილობაა მრავალთა სიბრძნეზე დაფუძნებული), ანუ ანდაზა კოლექტიური და ინდივიდუალური ელემენტების ერთობლივი მოცემულობაა. ის ამა თუ იმ ინდივიდის მიერ მოცემული ხალხის ისტორიული გამოცდილებისა და აზროვნების ნიადაგზეა შექმნილი. შემდგომში იმავე კოლექტივის მიერ მიღებული (მიუღებელი არ მიიღება), ხშირად საკუთარ ყალიბზე მორგებული, მის მიერვე გავრცელებული და შენახული. სხვა სიტყვებით, ხდება ე. წ. ინდივიდუალური შემეცნების, დაკვირვების კოლექტიური განმეორებადობა (ზოგჯერ ინდივიდუალური ვარიაციებით მოცემულ თემაზე), ეთნოსისათვის ფუნქციურად საჭირო იდეის შენახვა (შესაძლებელია ვიხმაროთ „კონსერვაცია“) ეროვნულ ღირებულებათა ფონდში, რომელიც ზეპირსიტყვიერი გზით

\* [http://www.britain.tv/ukpolitics\_prime\_ministers\_lord\_john\_russel.shtml]

თაობიდან თაობას გადაეცემა. შესაბამისად, მას ეროვნული ცნობიერება (დამოუკიდებლად იმისგან, ავტორი ანონიმი თუ ცნობილი) ხალხურად – ეროვნულ ფასეულობად აღიქვამს.

**ზოგადი / ერთეული.** განზოგადება (ანუ ტიპიურობისაკენ სწრაფვა), მართებულად, თითქმის ერთმნიშვნელოვნად არის მიჩნეული ანდაზის აუცილებელ მახასიათებლად პარემიოლოგიაში მცირე გამონაკლისის გარდა, რის ფონზეც გაუმართლებლად ეჭვქვეშ დგება საკითხი ანდაზის ზოგადობის სტატუსის, როგორც არსებითი კრიტერიუმის სწორად განსაზღვრის თაობაზე. თვალსაჩინოებისათვის დავაფიქსირებთ ჩვენს ცალსახა პოზიციას (და არა მხოლოდ ჩვენსას) იმის თაობაზე, რომ ვერ დავეთანხმებით იმ მკვლევართა მოსაზრებას, რომლებიც საანდაზო ფონდში გამოყოფენ ცალკე კონკრეტული და ცალკე ზოგადი რეფერენტის მქონე ერთეულებს (პერმიაკოვი 1970:10; ლევინი:10). მაგალითების ანალიზმა დაადასტურა, რომ კონკრეტული რეფერენტის შემცველი ანდაზა არ არსებობს. ანდაზა ზედაპირულ დონეზე, როგორც წესი, კონკრეტულად, ერთეულ ფაქტზე მსჯელობს, მაგრამ საბოლოოდ, ყველა შემთხვევაში, ის განზოგადებული იდეის სტატუსის მქონე, ანუ ზოგადრეფერენტული გამონათქვამია. *ჯ. მილნერის* აზრით, ანდაზები შეიძლება შევადაროთ მექანიზმს, რომლის საშუალებითაც ცნობიერება აშენებს დიდმასშტაბიან კვანძებს, მსგავსად იმისა, როდესაც სათითაო აგურით მშენებლობიდან გადასვლა ხდება ბლოკურ მშენებლობაზე — ერთეულებ-ნახევარფაბრიკატების მეშვეობით (მილნერი 1968). ოღონდ, როგორც მასალაზე დაკვირვებამ გვაჩვენა, ერთეულ ფაქტზე დაფიქსირებული გამოცდილების საფუძველზე მიღებული ცნების, ფართე მნიშვნელობის იდეის განზოგადებულ ხარისხში აყვანა სხვადასხვა გზით მიიღწევა. ანუ ანდაზის „ზოგადობის კვანტორი“ [კრიკმანი: 1984] შეიძლება გამოვლენილი იყოს როგორც ექსპლიციტურ (პირდაპირი მოტივაცია), ისე იმპლიციტურ (ფარული მოტივაცია) დონეზე, შესაბამისად ხდება მათში ასახული ცხოვრებისეული რეალობის, მასში არსებული ღირებულებების ორ დონედ (აბსტრაქტული/ყოფიერი) კლასიფიცირება (თუმანიშვილი 2005: 62-81).

ამავდროულად ანდაზის მოცემულობაში ზოგადისა და ერთეულის სინთეზს გარკვეულწილად მისი უშუალოდ კონტექსტში რეალიზაციის პროცესიც ააშკარავებს. ის მოცემულ მენტალობაში ფიქსირებული განზოგადებული სემანტიკის საფუძველზე ფიქსირებულ კონტექსტს აყალიბებს. ვიეტნამელი პარემიოლოგი ჰანგ ფე ამბობს, რომ თუმცა ანდაზა, როგორც განზოგადებული ერთეული, მაქსიმალურად დეკონტექსტუალიზებულია, ყოველი კონკრეტული რეალიზაციის დროს იგი „კონტექსტუალიზდება“ და იძენს ერთეულ იმპლიციტურ შინაარსს (ჰანგ ფე 1985 :393).

**ლოგიკური / ალოგიკური.** ის ფაქტი, რომ ანდაზის აზრობრივი სტრუქტურა ძირეულად (საგნებსა და მოვლენებს შორის)

ლოგიკური მიმართებების ასახვას ემყარება, ერთმნიშვნელოვნად აღიარებს პარემიოლოგია. თუმცა მიდგომები განსხვავებულია (პერმიაკოვი 1970 ; ბარლი 1984 ; კრიკმანი 1999).

მაგალითების ანალიზის საფუძველზე ირკვევა, რომ ანდაზის აზრობრივი სტრუქტურა ერთდროულად **ლოგიკური, ვერბალური და ცნებითი** აზროვნების ელემენტებს მოიცავს. **ლოგიკურს** იმიტომ, რომ, როგორც ცნობილია, ის სამყაროში არსებულ საგანთა და მოვლენათა შორის ლოგიკურ მიმართებებს ასახავს; **ვერბალურს** იმიტომ, რომ იგი კომუნიკაციური ერთეულია და არსებითად დაკავშირებულია მეტყველებასთან; ხოლო **ცნებითს** იმიტომ, რომ მასში მოცემული მსჯელობა და დასკვნა ცნებით ოპერირებას ეფუძნება (თუმანიშვილი 2005:105).

მაგრამ, მოცემულ შემთხვევაში, თუ საკითხს ასე მივუდგებით: უშუალოდ კონკრეტული ანდაზის კონკრეტულ კონტექსტში აქტუალიზაციისას (სამეტყველო აქტის მონაწილეთა) რა ქვეცნობიერი აზრობრივი მექანიზმი მუშაობს?.. აზროვნების რა ძრავაა ჩართული მისი ძირითადი მნიშვნელობის — „ლოგიკური ჩარჩოს“ (პერმიაკოვი 1970: 61) ფორმირებაში?..

ს. ლევისონი განსაზღვრავს რა პრაგმატიკის თეორიის მიზნებს და ამოცანებს, მეტაფორის ბუნების შესწავლას პრაგმატიკის პრერეგატივად, მისი კვლევის საგნად მიიჩნევს. პრაგმატიკოსმა უნდა ეძიოს, თუ როგორ აიგება და გამოიცნობა მეტაფორული გამოთქმა. ფსიქოლინგვისტიკისა და ფსიქოლოგიის ამოცანა კი, ანალოგიის (ანალოგიაზე დაფუძნებული აზროვნების) თეორიის შექმნაში მდგომარეობს. ამგვარი მიდგომა, მისი აზრით, ხელს შეუწყობს ლინგვისტური და ექსტრალინგვისტური სფეროების დაახლოებას (ლევისონი :1984)].

ცნობილია, რომ **ლოგიკური**, ანუ **ვერბალური**, ანუ **ცნებითი** აზროვნება ზრდადამთავრებული ადამიანისათვის არის დამახასიათებელი. შესაბამისად, ანდაზის დეკოდირების პროცესი, რომელიც ინდივიდში (ან ინდივიდებში) მიმდინარეობს, ფსიქოლოგიურად „შემოქმედებით აქტს“ წარმოადგენს.

მასალის გაანალიზებამ გვაჩვენა, რომ ანდაზის დეშიფრირების პროცესში ერთდროულად არის ჩართული აზროვნების ისეთი რთული ოპერაციები, როგორცაა სამყაროში არსებულ **საგანთა და მოვლენათა შორის ლოგიკური მიმართებების ასახვა, არსებითის ნედომა, განზოგადება და აბსტრაგირება**, ანუ ანდაზის დეკოდირება წარმოადგენს **ცნებითი აზროვნების** დონეზე მიმდინარე აზრმდებლობის პროცესს, რომელიც მოცემული ეთნოსის ისტორიული გამოცდილების ფონზე ჩამოყალიბებულ განზოგადებულ აპრობირებულ სიბრძნეს ეფუძნება.

დასმული საკითხის გააზრებაში, გამოვავადა ტერმინი „იდეათა (წარმოდგენათა) ასოციაცია“ (ჯ. ლოკი). ეს ცნება გულისხმობს პროცესს, რომლის საფუძველზეც ფსიქოლოგიური აღქმები და

წარმოდგენები ერთმანეთს უკავშირდებიან და წარმოქმნიან რთულ, ფართე მნიშვნელობის იდეებს.

ჩვენი მსჯელობის თვალსაჩინოებისათვის ყველასათვის გასაგებ ქართულ მეტაფორულ მაგალითს მოვიხმობთ: **„კუმ ფეხი გამოყო, მეც ნახირ-ნახირაო.“**

მითითებული აზრობრივი ოპერირების ფონზე, მოცემული ანდაზის დენოტატიურ მნიშვნელობაში ჩადებული, ექსპლიციტურ დონეზე კონკრეტული შინაარსით გამოხატული აზრი დისოცირდება და წარმოსახვითი ლოგიკური მიმართებების საშუალებით ასოცირდება მავანთან შესაბამის კონკრეტულ სიტუაციურ კონტექსტში, რის ხარჯზეც იძენს ახალ „სემანტიკურ მარკერებს“. პირველადი მნიშვნელობა **გამოდიფერენცირდება**. სამეტყველო აქტის მონაწილეთა ცნობიერებაში ფიქსირებული გამოცდილების ფონზე აქტუალიზდება სამყაროს მოდელის ის ნაწილი, რომელშიც ჩადებულია ცოდნა, რომ კუ ძალიან ნელა მოძრაობს, ნახირი კი გაცილებით სწრაფად (ლოგიკურად, კუ, ნახირს ფეხს ვერ აუწყობს). ექსპლიციტურ დონეზე მოცემული მეტაფორის საფუძველზე ხდება აზრმდებლობა: **კუ არ შეესაბამება ადვილს, რა უნდა კუს ნახირში?.. სად კუ და სად ნახირი?!** დაფიქსირებული ლოგიკური შეუსაბამობით, მოცემულ სეგმენტთა შეჯახებით მიიღწევა **არსებითის წვდომა** (ხდება იმპლიციტური მნიშვნელობის ექსპლიკაცია — კონკრეტული აზრის **განზოგადება და აბსტრაგირება**), ფართე მნიშვნელობის იდეის ზედაპირზე ამოტანა — **ყველამ თავისი დრო და ადვილი უნდა იცოდეს**.<sup>6</sup>

ცნობილია, რომ მოცემული ანდაზა უარყოფითი კონოტაციის მატარებელია. შესრულებისას ასოცირდება და ირონიით მიემართება ადამიანს, რომლის რაიმე ინიციატივა (*მსგავსად კუს ნახირ-ნახირ სიარულის სურვილისა*) უადგილოა, რადგან მისი *შესაძლებლობები* (კუს ნელი მოძრაობის ანალოგიით) და *სურვილები ადეკვატური არ არის, არ შეესაბამება არსებულ ვითარებას* — **ალოგიკურია**.

ზემოთ წარმოდგენილი ანალიზის საფუძველზე ვლინდება ანდაზის არსებითი დატვირთვა და თავისებურება: სამყაროს შემეცნების პროცესში რაიმე მოვლენის შესახებ მიღებული გამოცდილების ერთი სფერო **ლოგიკური** და **ალოგიკური** (უფრო სიღრმისეული) მიმართებების დახმარებით საფუძვლად ედება მეორეს, რითაც ანდაზის კონკრეტული (თვალსაჩინო) შინაარსობრივი ფორმით წარმოდგენილი აზრი განზოგადებული სიბრძნე ხდება. როგორც ვხედავთ, ეს პროცესი ანდაზის ზედაპირული და სიღრმისეული დონეების კომპლექსური ოპერირებით მიიღწევა, რომელიც, თავის მხრივ, ეთნოსის ისტორიული გამოცდილების ფონზე მიღებულ გენეტიკურ ცოდნას ემყარება.

და კიდევ ერთი რამ, რაც პრაქტიკულად ანდაზის **ლოგიკურ** მოცემულობაში კიდევ ერთი „*პარემიოლოგიური პარადოქსის*“ — **ალოგიკურობის** დანახვის საშუალებას იძლევა:

ზოგადი ფსიქოლოგიიდან ცნობილია, რომ მსჯელობით და დასაბუთებით გაშუალებულ **ლოგიკური აზროვნების** პროცესს, ე.ი. **დისკურსიულად** მიმდინარე აზროვნების პროცესს ინტუიციასთან ანუ **ინტუიტიურ აზროვნებასთან** დაპირისპირებით **დისკურსიულ აზროვნებას** უწოდებენ.

რა არსებითი ფუნქცია აქვს ანდაზას?... ის შეუძლებელია აღვიქვათ როგორც მეტყველების უბრალო პოეტური „სამკაული“. როგორც წესი, ყოველდღიურ კომუნიკაციაში გამოიყენება გარკვეული პრაქტიკული, პრაგმატული მიზნით სხვადასხვა სიტუაციასთან მიმართებით. ის განსჯის, ამართლებს, მიუთითებს, დასცინის... (კრიკმანი 1999:17). სხვაგვარი ფუნქციით ანდაზის განხილვა წარმოუდგენელია. არ. ტეილორი ამბობს: ანდაზა აფასებს სიტუაციას, გამოაქვს გადაწყვეტილება, დასკვნა ან გეთავაზობს მოქმედების კურსს (ტეილორი 1962:72). ე.ი. **ანდაზა დისკურსიული აზროვნების უპირობო ნაწილია — ლოგიკური მსჯელობის ლოგიკური გაგრძელებაა, მეტიც — დასკვნაა.**

ამავდროულად, მკვლევრებს დიდი ხანია შემჩნეული აქვთ, რომ ზრდასრული ადამიანის ცნობიერების სიღრმეებში გაუცნობიერებლად დევს ანდაზების სახით მოცემული მენტალობის ფარგლებში მოქცეული სიბრძნის ინტუიტიური ფლობისა და სწორად რეალიზების უნარი. შესაბამისად, მოცემული საზოგადოების ნებისმიერი მენტალურად სრულყოფილი წევრი მეცნიერული თვალსაზრისით თუ არა, ინტუიტიურად მაინც განარჩევს მას სხვა ვერბალური ერთეულებისაგან და დიდი განსწავლულობის გარეშე ფლობს მისი დემიფორებისა და გამოყენების უნარს. „ასეთი სტრუქტურები განსაკუთრებით ძლიერად ქვეცნობიერში მკვიდრდებიან, ლოგიკური აზროვნებისა და ერთუდიციის გარეშე მოქმედებენ“ (იაკობსონი 1981:147).

ამდენად, **ანდაზა**, ერთი მხრივ, **დისკურსიული / ლოგიკური აზროვნების** ნაწილია, ამავდროულად, მისი გახსნა პრაქტიკულად, **ინტუიტიურ/ქვეცნობიერ აზროვნებას** ექვემდებარება.

**კონკრეტული (თვალსაჩინო) / აბსტრაქტული (არათვალსაჩინო — ცნებითი).**

როგორც ზემოთ ითქვა, ანდაზა იმ სამყაროს ყოფისა და აზროვნების მიკრომოდელია, სადაც შეიქმნა და ფუნქციონირებს. მისი ძირითადი დატვირთვა მოცემული სინამდვილის განზოგადებული ასახვაა. ანდაზაში ჩადებული **არსებითი — ცხოვრებისეული სიბრძნე** ხომ სწორედ სამყაროს სიღრმისეული შემეცნებაა. ის ზედაპირული აღქმისაგან განსხვავებით (თუმცა პრაქტიკულად მასზე დაყრდნობით), სცლდება თვალსაჩინო, სენსორული ასახვის ფარგლებს და სინამდვილის უფრო ღრმა შემეცნებისაკენ მიისწრაფვის. ანუ, სინამდვილის შემეცნების უფრო მაღალი (გაშუალებული), აბსტრაგირებული ფორმაა. სწორედ ამით განსხვავდება ანდაზა სპონტანურად შექმნილი მეტაფორისაგან ან გონებამახვილური შენიშვნისაგან.

მისი აქტუალიზაციისას (საერთო „გენეტიკური მეხსიერების“ მქონე) სამეტყველო აქტის მონაწილეთა ქვეცნობიერში აქტივირდება ის **კონკრეტული „სენსორული მასალა“**, რომელიც ფიქსირებულია მოცემული ეთნოსის მიერ სამყაროს მოდელის ამ კონკრეტულ ნაწილთან დაკავშირებულ გამოცდილებაში. ანალოგიაზე დაფუძნებული აზრობრივი ოპერირებისას ხორციელდება აღქმის მონაცემთა „გონებრივი“ გადამუშავება, არსებითის გამოყოფა (დიფერენცირება) არაარსებითისაგან — **აბსტრაგირება**; ეს პროცესი მოცემულ საგანთა და მოვლენათა შორის იმ ლოგიკურ (და, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ალოგიკურ) მიმართებათა წვდომის საფუძველზე ხორციელდება, რომელიც დადგენილი და მიღებული ნორმაა მოცემული ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში, მის სააზროვნო სივრცეში.

ამდენად, **კონკრეტულ (თვალსაჩინო) ფაქტებზე** დაყრდნობით კონცენტრირებულია ადამიანების მიერ სინამდვილის შემეცნების, ცნებითი — **აბსტრაქტული (არათვალსაჩინო) აზროვნების**, მოვლენათა არსში წვდომის პროცესი და დასკვნები, მისი საშუალებით ფასდება და რეპრეზენტირდება არსებითი მოვლენათა კლასში. შესაბამისად ანდაზებში ჩადებული ცოდნა ამა თუ იმ ეთნოსის **რაციონალურის**, მისი ეთნოფსიქიკური მოცემულობის **ირაციონალური** სახით არსებული რესურსია.

**სინტაგმატური / პარადიგმატული.** ანდაზის კვლევის ისტორიიდან ვიგებთ, რომ აარნე-ტომსონთან და პროპთან მიღებული ზღაპრის სინტაგმატური და ლევი სტროსთან – მითის პარადიგმატული მოდელების ანალოგიით, პარემიოლოგები ცდილობენ ანდაზასაც მოუნახონ მსგავსი უნივერსალური პარადიგმატული თუ სინტაგმატური მოდელი, რომელიც ყველა ანდაზაზე გავრცელდება. მაგალითად, მ. კუუსის მიაჩნია, რომ „ანდაზის ხატები“ ემსგავსებიან აარნე-ტომსონის მიერ გამოყოფილ ზღაპრის ტიპებს, განსხვავება მათ შინაარსში მსგავსი ფორმის საზღვრებში ხდება (კუუსი 1972).

ნ. ბარლი პრაქტიკულად აღიარებს ანდაზის ორსახოვან ბუნებას, რაც, მისი აზრით, განპირობებულია ანდაზის **სინტაგმატური** და **პარადიგმატული** სტატუსით: ანდაზა შედგება ჯაჭვისაგან, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს მორფემებს, რაც განსაზღვრავს მის სინტაგმატურ ბუნებას. მაგრამ ასევე განსაზღვრული სახით, თავისი განსაკუთრებული სემანტიკური სტრუქტურის სპეციფიკის საფუძველზე, ის შედის უფრო მაღალი დონის ერთეულების შემადგენლობაში, რითაც მყლავნდება მისი პარადიგმატული ბუნება (ბარლი 1984: 134).

მაგალითებზე ჩატარებული ანალიზის საფუძველზე ეს კონცეფცია ჩვენთვის პრაქტიკულად მისაღები აღმოჩნდა, მხოლოდ გარკვეულ დონეზე. ანდაზის სინტაგმატური ხასიათი ვარიანტულობისა და შემადგენელ სემანტთა გადაადგილების შეზღუდულობაში ვლინდება, რაც, ხშირ შემთხვევაში, მისი პარადიგმატული ბუნების ილუსტრირებას ახდენს.

ის თვით არაბული სასაუბრო ენის მრავალსაფეხურიანი სივრცის ფარგლებშიც კი, ფაქტობრივად, მინიმალურ ცვლილებებს განიცდის. ჩვენ მიერ დაფიქსირებული ცვლილებები ძირითადად ამა თუ იმ რეგიონისათვის ან სოციალური ფენისათვის დამახასიათებელი, მეტად პროდუქტიული სინონიმური ლექსიკური ერთეულების ჩანაცვლებაზეა დამყარებული, რაც ანდაზის სემანტიკურ დატვირთვას (მოცემულ პარადიგმას) არანაირად არ ცვლის. ისინი, როგორც ერთგვარი სტერეოტიპული ფორმულები, ფაქტობრივად უცვლელად ერგებიან არაბული სასაუბრო ენის მრავალშრიან სივრცეს და ყოველთვის ყველასათვის გასაგები, ტაჰა ჰუსეინისეული ტერმინით, „luġa waṭanija“-ს („მშობლიური ენა“), მოცემული ქვეყნის საერთო-სახალხო ენის ფარგლებში რჩებიან. ანუ, მუდმივ დინამიკაში მყოფი ზეპირსიტყვიერი ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ცვლადი ბუნების ფონზე ისინი, ფაქტობრივად, უცვლელეები რჩებიან, რასაც, გარკვეულწილად, ანდაზის ერთობლივად „სინტაგმატური და პარადიგმატური“ ბუნება განაპირობებს.

თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ, ერთი მხრივ, ამ სიმბოლური ერთეულების მრავალშრიანი ბუნება და, მეორე მხრივ, თავად საანდაზო ფონდის მრავალფეროვანი, არაერთგვაროვანი სპექტრი საშუალებას არ იძლევა ანდაზებში სინტაგმატიკისა და პარადიგმატიკის მკვეთრად გამიჯვნისა. ასე რომ, მოცემულ შემთხვევაში, ტერმინები – სინტაგმატური და პარადიგმატური, ვფიქრობთ, მაინც პირობითია.

და ბოლოს, **ანდაზა დროსთან მიმართებაშიც ერთგვარ პარადოქსულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს.** ო. პაზი პოეზიისა და მითების შესწავლისას შენიშნავს, რომ პოეზია ზოგჯერ გამოდის საკუთარი ჩარჩოებიდან, რამდენადაც ის მოქნილ ენობრივ ერთეულებს გადააქცევს ხოლმე მყარ სამეტყველო ნიშნებად. ისე როგორც მითებში, პოეზიაშიც მიმდინარეობს მუტაციური პროცესები დროის კატეგორიის ფარგლებში, რომელიც აყალიბებს წარსული დროის განსაკუთრებულ კატეგორიულ ფორმას. ის თავისი არსით შეესაბამება რა მომავალს, ამავდროულად წარმოადგენს მუდმივ ანმეოსაც, ანუ რეპრეზენტირდება მზად ყოფნით ნებისმიერ საჭირო და შესაბამის მომენტში (პაზი 1971). აი, ამ მხრივ ანდაზა, შეიძლება ითქვას, უტოლდება პოეზიას და მითებს. აღსანიშნავია, რომ თუ უძველეს ხანაში მითი სამყაროს სტრუქტურირების საფუძველს წარმოადგენდა, მაშინ ანდაზა, ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ეროვნული ცნობიერების სტრუქტურირების საფუძველად მოიაზრება. უეჭველია, რომ ის, **„ფენომენოლოგიური რეალობის კუთვნილება“** (ზ. კიკნაძე), ეპასუხება რა სინამდვილეს, მაგრამ, ამავდროულად, მისი არსებითი ფუნქცია ჩადებულია მასშივე. ის საუკუნეების მანძილზე პრაქტიკულად უცვლელი ფორმით არგებს რა თავის აზრობრივ სტრუქტურას სიტუაციას, იყენებს **არაისტორიული დროის უნივერსალურ კატეგორიებს.** ამით კიდევ ერთხელ ვლინდება ანდაზის ფენომენის, როგორც რთული ფოლკლორული მოვლენის ორიგინალობა და **პარა-**



**დოქსულობა.** მას აქვს *სინამდვილის ასახვის ინდივიდუალური ფორმა. ინდივიდუალიზმს კი, როგორც წესი, არ აქვს კანონები.*

### შენიშვნები:

1. ანდაზა აპრობირებული ცხოვრებისეული სიბრძნეა, მისი არსებითი ფუნქცია სიღრმისეული სინამდვილის განზოგადებული ასახვაა. ამდენად, ყველაზე თვალსაჩინო, „შეუიარაღებელი“ თვალისთვისაც კი იოლად შესამჩნევი და უკვე ერთგვარი პარემიოლოგიური პარადოქსული პლასტია, რომ ცხოვრებისეული მრავალფეროვნებიდან გამომდინარე ნებისმიერი ხალხის საანდაზო ფონდში სწორად დასტურდება ურთიერთგამომრიცხავი, ოპოზიციური მნიშვნელობები — ანტიონიები. (მაგ.: ერთი ანდაზა თუ ამბობს: „მადლი ქენი — ქვაზე დადე, გაიარე — წინ დაგვებიაო.“ სხვა სანინალმდევგოს აფიქსირებს: „მადლი მატლად მექცაო“; ვისაც ჩავაცვი იმან გამხადაო“ და ა.შ.). ანუ „კოლექტიური ავტორი“ მოცემულ შემთხვევაშიც ახერხებს ამონუროს ცხოვრებისეული გამოცდილების საფუძველზე დადასტურებული ყველა შესაძლებლობა ურთიერთსაპირისპირო შეხედულებათა დემონსტრირებით.

2. აქ ჩამოთვლილ ოპოზიციურ ელემენტთა ნუსხა მიუთითებს, რომ დასმული პრობლემა ფართულანაირი, დიდი თემაა. თითოეული სეგმენტი, საკუთრივ, ცალკე განხილვის საგანია და გაცილებით ფართე მსჯელობას მოითხოვს, რაც ერთი აუბელიკაციის ფარგლებში პრაქტიკულად შეუძლებელია. მოცემულ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესო იყო ანდაზის დანახვა აღნიშნული რაკურსით ერთ მთლიანობაში. ამდენად თითოეულ წყვილს აქ შედარებით ვიწრო პლანში, (ფაქტობრივად თეზისების დონეზე) წარმოვადგენთ.

3. ეს საკითხი ჩვენს მიერ ვრცლად განიხილება ნაშრომში: „კერძო და უნივერსალური ანდაზის უანრში“ (არაბულ და ქართულ მასალაზე დაყრდნობით). იხ. I საერთაშორისო სიმპოზიუმის — „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“ — მასალები. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბ., 2007 წ.

4. მიზანშეწონილად მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ არც თუ დიდი ხნის წინ (2005წ.) ჩვენს მიერ ანდაზის თემას მიეძღვნა ნაშრომი ზოგადთეორიულ პლანში — „ანდაზის ზოგადი თეორიის საკითხები სირიულდიალექტოვანი არაბული მასალის ანალიზის შუქზე“ (შეპირისპირებითი კვლევით ქართულ ანდაზებთან) (თუშანიშვილი 2005). ზოგადთეორიულ პრობლემატიკასთან ერთად (ანდაზის რაობა და სპეციფიკა, სტუქტურა, გენეზისი, კოლექტიური და ინდივიდუალური ელემენტების მიმართება და სხვა), რომელიც აქცენტირებულია ნაშრომში, შედარებით-ტიპოლოგიური ანალიზის საფუძველზე შესწავლილ იქნა არაბული (სირიული) და ქართული ანდაზის კონკრეტული საკითხები., გამოავლინდა მოცემულ პარემიულ სივრცეებში მოქმედი ზოგადაზრობრივი (ცნებითი) მოდელები; დაფიქსირდა მათ შორის არსებული ტიპოლოგიური (როგორც ფორმალური, ისე შინაარსობრივი) მსგავსება-განსხვავებანი., შესაბამისად, აღნიშნული რაკურსით გააზრებულ იქნა მოცემულ ეთნოკულტურათა კერძო და უნივერსალური ასპექტები.

5. ანალოგიისთვის დავიმოწმებთ ზ. კიკნაძის შეფასებას (რომელიც დაფიქსირებულია ზემოაღნიშნული ნაშრომისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში) დასმულ საკითხთან დაკავშირებით. ავტორის მართებული ხედვით, სწორედ ასე მოიქცა რუსი სწავლული ვლ. პროპი, რომელმაც ასი რუსული ზღაპრის ანალიზის შედეგად შექმნა თავისი ცნობილი თეორია ზღაპარში. შედეგი პრაქტიკულად იგივე იქნებოდა, რომ მკვლევარს საანალიზო მასალად ქართული ზღაპრები შეერჩია... ყველას შეუძლია პროპის მიერ ჩამოყალიბებული პრინციპები ნებისმიერი ხალხის ჯადოსნური ზღაპრის მავალთზე შეამოწმოს. ჯადოსნური ზღაპარი უნივერსალურია როგორც ანდაზა, მაგრამ რეალობაში უნივერსალური მხოლოდ კონკრეტული ხალხის ზღაპრისა და ანდაზის სახით არსებობს... სხვაგვარად ვერც წარმოვიდ-

გენტო. მაშინ სხვადასხვა ხალხის ანდაზების დეფინიცია ცალკე-ცალკე ჩამოსაყალიბებელი იქნებოდა. ასეთ შემთხვევაში სხვადასხვა ხალხის ანდაზები სხვადასხვა ჟანრში მოექცეოდნენ.

6. არაბული აზრობრივი პარალელია: [šōka hafīfa ʔīnī t rāsa(h): innī šǧjka] - „რბილმა ეკალმა (უადგილოდ) თავი გამოყო, მეც მაჩხვლეტინეთო“ (ე.ი. უადგილოდ ეჩრება საქმეში, ჩხვლეტაც კი არ შეუძლია). ყურადღებაამისაქცევია, რომ ქართულ ცნობიერებაში მეტაფორულ ხატს — „რბილი ეკალი“ სულ სხვა აზრობრივი დატვირთვა აქვს (იტყვიან, როცა მავანი მავანს ეპირფერება, სინამდვილეში კი, ძირს უთხრის, ავს ჩადის მის წინააღმდეგ).

7. თანამედროვე ფსიქოთერაპიულ პრაქტიკაში ანდაზების ინტენსიური ჩართვის საფუძველზე მიღებულ მეთოდოლოგიათა შორის ერთ-ერთი სწორედ აღნიშნული კუთხით გამოყენებას ითვალისწინებს. სპეციალური ტესტირების საფუძველზე ანდაზების დახმარებით გარკვეულნილად იკვლევენ პაციენტის მენტალური შესაძლებლობების დონეს, ადგენენ რა მისი ეროვნული ანდაზების (გენეტიკური) ცოდნის ხარისხსა და მათი სწორად აღქმის უნარს. მითითებულ ფსიქოთერაპიულ მეთოდოლოგიათა შორის ყურადღებას იქცევს მილტონ ერიქსონის ნეიროლინგვისტური პროგრამირება (Эриксон М., Терапические транс, изд. «Класс», М., 1998).

#### დამონებანი:

**ბარლი 1984:** Барли Н. Структурный подход к пословице и максиме // Паремнологические исследования, М.: 1984.

**დანდესი 1962:** Dundes A. Trends in Content Analysis // Midwest Folklore 1962.

**ერთელიშვილი 1957:** ერთელიშვილი ფ. ანდაზის ცნების საკითხისათვის. „მნათობი“, № 3, 1957.

**თუმანიშვილი 2005:** თუმანიშვილი ხ. ანდაზის ზოგადი თეორიის საკითხები სირიულ-დიალექტოვანი არაბული მასალის ანალიზის შუქზე, დისერტაცია ფშკ სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბ.: 2005.

**იაკობსონი 1981:** Jakobson R., Subliminal Verbal Patterning in Poetry, Selected Writings, III, Mouton Publishers, The Hague-Paris-New-York, 1981.

**იაკობსონი 1966:** Jakobson R., “Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens”, Selected Writings, t. IV, Slavic Epic Studies, The Hague-Paris, 1966.

**კოკარე 1970:** Кокаре Э. Р., О своеобразии и сходстве латышских и эстонских пословиц. Взаимосвязи балтов и прибалтийских финнов. Рига, 1970.

**კრიკმანი 1984:** Крикманн А. А., Опыт объяснения некоторых семантических механизмов пословицы // Паремнологические исследования, М.: 1984.

**კრიკმანი 1999:** Krikman Arvo, Some Additional Aspects of Semantic Indefiniteness of Proverb, Proverbio. Com. №2 – 1999.

**კუუსი 1972:** Kuusi Matti, Towards an International Type-system of proverbs, “Proverbium”, №19, 1972.

**ლევინი 1984:** Левин Ю. М., Провербиальное пространство // Паремнологические исследования, М.: 1984.

**ლევინსონი 1994:** Levinson S. C., Pragmatics, CUP, 1994.

**მილნერი 1968:** Milner G. The Psychology of Communication. L., 1968.

**პაზი 1971:** Paz O. Claud Levi-Strauss: An Introduction. L.: 1971.

**პერმიაკოვი 1970:** Пермьяков Г. Л. От поговорки до сказки (заметки об общей теории клише). М.: 1970.

**ტელიორი 1962:** Taylor A., The Proverb, Hatboro, Pennsylvania, 1962.

**ქინი 1996:** Qin Wang, Racial Characteristics of Proverb, The 1996 Tokyo International Proverb Forum.

[[http://www.sscnet.ucla.edu/comm/steen/cogweb/Abstracts/TokyoForum\\_96.html](http://www.sscnet.ucla.edu/comm/steen/cogweb/Abstracts/TokyoForum_96.html)]

**ჩიქოვანი 1986:** ჩიქოვანი მ., ხალხური შემოქმედების ისტორიისა და თეორიის საკითხები. „მეცნიერება“, თბ.: 1986.

**ჰანგ ფე 1985:** Хоанг Ф. Э., Семантика высказывания // Новое в зарубежной лингвистике. Прагматика, вып. XVI, М.: 1985, стр. 393-404.

**DOMINIK IRTENKAUF**

*Germany, Münster*

## **Irony in contemporary mythological texts. Heroes as examples of ironic interpretation**

„Only yesterday I told you and your noble consort the whole story here in your house, and it goes against the grain with me to repeat a tale already plainly told.“ (Homer: *The Odyssey*, Book XII, p. 207)

### **I. Irony as integral part of mythological speech**

Mythology can be roughly defined as cosmological and aitiological speech which aims at delivering explanations for certain developments in human civilisation process. Mythological texts outline the beginnings and proceedings of world creation. In recent years, literary studies on mythology focused more on textual techniques (cf. Roland Barthes' books!) and several works concentrated on mythology's role for today's culture.

Apart from those strains of scholarly thought, this article tries to point out the potential of ironic speech in mythological contexts. By doing so, reasons for this kind of profanation might be found. It is essential to my approach that I do not wish to limit this analysis to text interpretation only but for a broader understanding it is necessary to open text analysis for a feedback amplification by popular culture.

The popular culture in this context can be found in adventure novels by authors just as Jules Verne, J.R.R. Tolkien and similar travels of heroes through yet unknown territories. *The Odyssey* by Homer turned out to become a prototype sort of text, lending its name to various works afterwards.

In adventurous novels mythological heroes are put to irony for some reasons we still have to disclose in the following chapters. First it could be stated that by the heavy influence of film-making mythological heroes are profanated in the sense that their acting resembles more to strong-witted, strong-willed and brave soldiers than to members of a completely mythological world.\* In popular contexts, the cunning and bravery seems to be of more importance than referring these heroes to mythological regulations such as:

- a.) a world where gods and men still mingle;
- b.) a world where heroes combat against monsters, most of all a world that isn't fully civilised, i.e. still dangerous to men;

---

\* For this aspect please consider the following book: Irene Berti (ed.): *Hellas on Screen. Cinematic receptions of ancient history, literature and myth*, Stuttgart 2008.

- c.) a world where participating members are ambivalent and despite their functions (as gods of fertility or war for example) they remain unpredictable in their actions and behaviour;
- d.) a world where cosmological processes still own an important form-building role;
- e.) a world where today's notion of morality is regularly transgressed, most of all in matters of sexuality and physical violence.

Historically, there were some (mostly avantgardistic) currents in arts and literature which made mythological speech in a straight mode impossible. This ironic mode of speech was already implemented in ancient texts, such as the satyr plays, but now after mythology was abused in imperial respectively totalitarian regimes in 19th and 20th centuries, motives and constellations from mythological repertoire could mostly be used in an ironic way.

Irony is a mode of speech saying things not in a direct way. Using irony indicates a certain distance to the topic spoken of. For a thorough understanding of current movements in literature it is recommendable to take a look at current cross-media projects as well. Christoph Schlingensief, a German play writer, for example interpreted the Parsifal saga in a quite unorthodox way on stage. (cf. the media acclaim in the worldwide web.) Moreover, the German artist Jonathan Meese freely uses patterns and mythological paradigms for accumulating sense which eventually ends up in non-sense. Meese links his exhibitions to a total criticism of imperial regimes and their abuse of mythology for creating new lines of tradition for their political aims.

Much has been talked about mythology's role for contemporary culture. Recently, there have been examinations of series and films.\*\* My point is that we cannot understand mythology's profanation when we ignore actual artistic re-interpretations of mythological motives. Carol Dougherty shows an enticing approach to mythological material in her book on Prometheus. She starts at the first notations concerning this demi-god and ends up at Prometheus as allegorical figure for criticism on technological and global evolution. Dougherty combines work on the text versions with general reflections upon the mythological hero's functions in different contexts.

Nowadays, mythology has lost its former explanatory power and has transformed into a stock of motives and figures for different pieces of art. A history of literary processing can be written by doing research on different text versions of a mythological hero. The single samples can help with deducing a line of tradition with its breaks, gaps, deviations and parallels. In the following chapter I will start analysing specifically chosen texts in order to show a certain ironic undertone always underlying mythological tradition.

---

\*\* Cf. David Whitt (ed.): *Sith, slayers, stargates and cyborgs. Modern Mythology in the new Millennium*, New York/ Frankfurt et al. 2008.

## II. Samples of irony in mythological texts

There are certain figures in global mythology who depict certain characteristic features pertaining to ironical modes of speech. For example Loki the trickster god from Norse mythology uses a cunning tongue in his intrigues between men and gods.

The best example for a strategy of irony directed against the gods is the Icelandic text *Lokasenna* in which Loki „allein allen Göttern und Göttinnen gegenüber[steht] und [...] der Reihe nach seinen beißenden Spott gegen sie [richtet], wobei all ihre Schwächen, Untugenden, Gemeinheiten und Abenteuer ans Licht bringt.“ (Dumézil 1959: 112) Georges Dumézil asks in the following if not any polytheism bears gods with great and glorious characteristics, but also with less great and less glorious features. In this text, Loki's expressions even tend to cynicism. Dumézil expresses the opinion that any polytheistic mythology shows some vivid tendencies to underline the „picturesque *minora*“ how he puts it. (Dumézil 1959: 114)

Apart from that, there seems to be a literary tradition in Greek mythology dealing with motives in a more distant and less serious manner. Satyr plays revel in humorous plots and the satyrs – half-man, half-beast – ironize men's desires and longings. It is a hyperbolic play with mythological motives. Dana Sutton repeatedly hints at satyr play's functions as to effect a comic relief after tragedy and on the other hand, satyr plays parody mythology. Some of the plays come close to travesties. So in times when mythology was still understood as a contemporary literary phenomenon travesty began. Reasons for this interpretation are enough: first of all, known figures from mythology could be rendered as human insofar as they themselves were not free of flaws. „First, when a hero does stand at the center of a satyr play, he is usually Heracles, the most popular Greek hero, precisely since he is the most human and accessible, because of his fallibility, his Gargantuan appetites, and his occasional clownishness.“ (Sutton 1980: 168)

Mythology's heroes were humanized and offered an identification to the readers for their worries and comforts. Travesty can turn motives from mythology in comic situations because of a lessened vigour these motives hold in their original surroundings. What does that actually mean? As a matter of fact in literature's history there occur changes in tone and ideas develop. Some writers focus on historical events whereas others tend to be engaged with recent topics. Nowadays, literature has mainly lost its boundaries and incorporates almost anything of informational worth. However, this kind of understanding literature production is too sloppy in regards to decent reception of themes. The patchwork character of some literary works of the 20th century (like James Joyce's *Ulysses* that can be understood as a paradigm for polyphonic discourse in novel writing, cf. Bakhtin's book on Dostoyevski's novels) clearly show the multi-layered texts. Not only the finished works as such have several layers to be dis-

covered in analysis but also the process of writing in itself bears different traits it tries to gather into one single work with more or less consequential treads.

By contrasting the layers of a mythological figure with its history of reception, we can probably understand some reasons for re-evaluation and re-interpretation of certain motives. Like Mikhail Bakhtin in his book on Rabelais we could find some disregarded culture expressed in text versions which underline the polyphony of intratextual discourse, that is that writers implement different voices of textual loyalty. Loyalty to spoken words, sentences and point of views of their literary figures who appear in their pieces.

It is now time to consider some thoughts of the German-writing author of Georgian origin, Givi Margvelashvili, who reflected intensely on the meaning of pauper existences in context of his 'ontotextology'. When fictional persons in books utter doubts on existing textual traditions and historical views, there is no urgent cause for irony but in those passages some self-reflecting process is starting and the (scholarly) readership will be cautious enough not to let those thoughts slip away unnoticed. In Thomas Mann's novel *The Magic Mountain* (in original: *Der Zauberberg*) there is a strong discourse and persons are introduced to the plot as epitomes of a certain *weltanschauung*. With textual loyalty I mean something different: if a literary figure follows the textually pioneering view or uses irony, parody and satire to express an existing gap between contemporary state-of-the-art and traditional lines. In new interpretations of mythological knowledge some lines are repeated, other lines are deviated into a distinct direction. That mostly depends on the individual author. It is a wrong paradigmatic approach to literature to judge a certain type of texts by generalizations. Only thorough study of single works can bring a heuristic gain. This is because writing on a literary tradition like mythology means to acknowledge a position of individuality. It is a hypothesis of this article that mythology – in contrast to sacrality and official religion – always bear not urgently an underlying ironic tone but a distance to orthodox thought. As in Homer's *Odyssey* there is often a barter between the hero Odysseus and the gods (, ,Royal son of Laertes, Odysseus of the nimble wits', the goddess answered me, ,I am not going to keep you in my house against your wishes. But before I can send you home you have to make a journey of a very different kind, and find your way to the Halls of Hades and Persephone the Dread, to consult the soul of Teiresias, the blind Theban prophet, whose understanding even death has not impaired.“ Translation by Rieu 1945: 172)

Most interesting fact is that irony towards figures from Greek mythology appeared quite early in literature so that today's profanation of mythological heroes for example should be deduced to different causes. We should look at several samples of text to understand the process of profanation.

### **III. Current ironical use of mythological patterns in literature**

„Why does humanity need so systematize all experience and put it into a symbolic space within a logical category with cross-referencing to other categories? It gives a sense of security, rendering intelligible, orderly, predictable, and even controllable a world that would otherwise be confusing, chaotic, unpredictable, and unmanageable. For this purpose it does not matter whether the categories and cross-references are in any sense real or just imaginary, only that they be in place and that they govern all experience.“ (Csapo 2005: 188-189)

André Gide wrote his novella *Prométhée mal enchainé* at the end of a long line of work on this mythological figure. The punished demigod lost all his decency and is now condemned to living in a modern surrounding of Paris in the first quarter of the 20th century.

Arno Schmidt implemented several fragments from mythological tradition in his works. He mixes these mythological fragments with elements from the comic world, popularized folkloristic tradition, classic literature and theoretical treatises. Most of all in his work *Aus dem Leben eines Fauns*, a short novel dealing with superstitious belief in werewolves.

Schmidt is only one epitome of a row of writers who are interested in working on mythological tradition in means of irony. Modern and post-modern authors deal with mythology as one possible inspirational source and mostly do not blend in dogmatic thoughts in their processing of mythological motives. The art of metamorphosis allures them using mythology as strong part of their works. Hans Blumenberg wrote in his book *Working on Myth* on the changes that inevitably occur in the process of re-interpretation. Mythological telling can lose its significance and be exposed to irony when the model of theorizing on the world fails in explaining deeds of men. When André Gide wrote this ironic interpretation of the Prometheus myth, he certainly noticed the new tendencies in literature: criticizing tradition in the shape of literary figures, the criticism of literature through literature. There are several passages in the book which express a vivid critical approach to the processing of age-long myths. In the Epilogue, Gide admits that his book was a test of the readers' belief of not reproaching the author of being guilty for writing this book in no other form than the existing. At the beginning of the book, Prometheus tries to convince an audience in his speech of owning an eagle of their own but the attending visitors become tedious and begin mocking at Prometheus. His myth lacks in power nowadays so that Prometheus seems to be doomed staying an underdog. Charles Baudelaire tried to rehabilitate neglected figures of mythology or literature (like Cain, Lucifer, Satan and the likes) in his *Fleurs du Mal* because they never received enough reputation and apprehension. One way to restore a literary figure (like that of Amirani) is to implement irony. This hypothesis can be backed by the works mentioned in this article.

#### **IV. Georgian mythological hero Amirani and his entanglement with irony**



It is a special case with Amirani from Georgian mythology. Reconstruction of the folkloristic tradition began in the 19th century as Micheil Chikovani explains in his book on Amirani. Rostom Chkheidze did intensive research on the different traits of the Amirani figure in Georgian literature. In a personal interview in September 2007 he told me that some of the mythological traits can be compared to Sumerian mythology (like the fight against the dragon for example). The Amirani theme underwent changes in the course of its history. Today, mostly the folkloristic leanings of the topic are widely received in Georgia as I understand from my researches I did in autumn 2007.

Curiously enough, the Amirani figure respectively the set of characters connected to this hero haven't been worked on much in Georgian literature till today. Insofar as the article tries to underline ironic undertones in mythological heroes' description, it becomes quite hard doing so in respect to Amirani.

Otar Chiladze, a contemporary author strongly interested in mythological motives, only scarcely pondered upon Amirani. He mentioned that he had the impression of this hero as some kind of hooligan. This kind of figure could be parallelized to the stock of characters in satyr plays:

„In a closely related development, tricksters play prominent roles in many satyr plays. This is self-evident in the case of Autolycus, Odysseus, Sisyphus, and Hermes, four of the most notorious tricksters in mythology. But characters treated with more respect in serious genres might also have been presented as tricksters and rascals in satyr plays. This is true of Heracles and Perseus, and perhaps also of Palamedes, in plays noted above. Likewise the intellectuality displayed by other figures in mythology could have been viewed as rascality for humorous purposes. Thus Prometheus was presented as a rascal in comedy (cf. Eupolis, fr. 456 K. and Aristophanes, fr. 645 K.), and he could have been given a similar characterization in Aeschylus' *Prometheus Pyrkaeus*. Thus too, Oedipus' intellectuality could have been comically debased in Aeschylus' *Sphinx*.“ (Sutton 1980: 150)

Considering contemporary literary criticism (I'm referring to different works I came across while preparing my last lectures.), there is an evident tendency to block out anything popular or more concisely speaking: anything that could be related to popularity and audiences. Analysis on literature seems to be much considered with keeping their environment clean and sterile. Amirani for example is a topic that cannot only be considered as decent object of scholarship but could also be an enticing figure for artistic discussion in works of art. Hence scholarship and artistic craftsmanship must go hand in hand when discussing certain developments in literary history. Literary criticism will never turn out to be natural science so that scientific distance to the object of study does much more harm than good to criticism.

There are some examples that could shed a light on this kind of criticism. First, Michel Foucault's archaeology of knowledge helps to understand the perplexity of textual traditions and how the individual samples could be related to each other. Moreover, Gérard Genette developed his concept of palimpseste

providing an insight in the textual interdependence of separate items of the whole text. If considering statements made by people in interrogations in the analysis of written texts (resembling to ethnographical methods), the scholar can gain better knowledge of historical turns.

In the special case of Amirani I heard several times from Georgian people that they perceived the mythological hero in quite a parodistic way, i.e. they debased the tragical aspect of Amirani in mythological contexts and understood him more as a very strong man with some wits. There is no such strong irony in the text versions of the Amirani myth but apparently, the (reading) audience has grown in a contrasting interpreting direction. Amirani is a suitable figure to do research on as the figure was restricted to the territory of Georgian literature alone. Another interesting aspect is the erection of statues depicting Amirani.

There is one standing at Signagi who was built in communist times. Amirani looks rather clumsy in this material presentation of the myth whereas the new statue nearby the circus in Tbilisi depicts a more intellectualized Amirani. This new interpretation of Amirani's bodily shape poses the question what aims this statue tries to convey. Amirani has lost weight and shows an athletic body, wearing a golden loincloth. There is a connection to Greek ideals of manly physique. In contemporary culture, ideals have changed and strong heroes combatting for human progress (like in communist times) are not taken completely serious. This effect is due to historic events which accumulated disappointments and for continuing life it was necessary to change mind patterns and to become more existentialist maybe. Albert Camus wrote about this dilemma in *Le Mythe de Sisyphe*. So it might be possible that Amirani's statue in Signagi is perceived as some exaggeration of the mythological figure in accordance with an artistic dogma of the times when this statue was erected. If an artist wants to continue the tradition, there must be a way of broadening the horizon. By means of irony the artist could attach new characteristics to the mythological figure and by this way free the statue of former dogmatic relations. The young Georgian artist Lado Khartishvili expressed this philosophy in a statue of Amirani who is pushing away the Caucasian rocks which bear the shape of a book (of tradition). This statue can be found at the Art Academy in Tbilisi.

Amirani can still be a thriving personage in literary works when his potential in the means of irony are finally apprehended. Literary criticism does not only contribute to a scholarly apprehension of literary works but also to the popular dissemination of motives, figures, topics, topoi and scenes. For this reason it is essential to contemporary literary criticism to translate the ironic potential of the Georgian mythological hero Amirani to a global circuit. First, past and current monographs and articles on Amirani should be translated to foreign languages that are available to many persons. Second, the international dialogue on mythology's reception in today's literature has to pay attention to local specialities. There is a difference between mythology's reception in Germany and Georgia: in Germany mythology was quite abused in the totalitarian

regime of National Socialism so that nowadays writers have some problems dealing freely with mythology, in Georgia there is a strong leaning towards historical topics (as well in prose, drama as in poetry). The rhetoric of irony demands a certain distance to history. If irony is too strong and becomes sarcasm, it can also be hurtful to some readers. Irony should be balanced. When self-reflection and self-referential structures appear in literature, this hints at a certain understanding of the genre characteristics. Literature begins to become aware of itself and its potential for criticism. Like the thinkers of German Romanticism put it: irony is the text's reflection on itself.

In mythological texts like Homer's *Odyssey* there lies a certain ironic undertone in the protagonist's cunning as he is characterized by the goddess Pallas Athene as following:

„,And so my stubborn friend, Odysseus the arch-deceiver, with his craving for intrigue, does not propose even in his own country to drop his sharp practice and the lying tales that he loves from the bottom of his heart. But no more of this: we are both adepts in chicane. For in the world of men you have no rival as a statesman and orator, while I am pre-eminent among the gods for invention and resource.“ (Odyssey, Book XIII, 216)

So Odysseus seeks for the best situation even if gaining fortune is against all odds. On one hand, he honours the gods (by sacrificing to them), on the other hand he barter with them for the best deal and most of all, in order to survive and to gladly return to his native soil Ithaca.

Applying to Amirani's myth, he appears to have stayed on his native soil, today's Georgia, and protecting the country from the harm of monsters, dragons, bad men and enemy troops. For this reason, Amirani could be introduced as allegory for Georgia's strivings for independence. (cf. Herbert Arlt's article in TRANS, available in the internet under: <http://www.inst.at/berge/kaukasus/arlt.htm>, last checked on 16/02/09.) There is some problem for West European scholars willing to write studies on Amirani as most material is only available in Georgian (or Russian) language. In this way, Amirani's fate as mythological hero to stay within Georgian borders, applies to the status of criticism on his mythologem, too. The discipline of Amiranology is limited to Caucasiology and it would certainly be a great gain for our knowledge of mythological thought and literature if Amiranology could also become an integral part of Comparative Literature. Of course, a thorough study of the original texts demands sufficient knowledge of Georgian language. Nevertheless the translation into foreign languages could harvest rich efforts in spreading the name of Georgian mythology in the world and to lay people.

## V. Resume

Returning to this article's question: what does a mythological hero's profanation tell us? That there is maybe still some potential for re-interpretation and re-reading the ancient mythologem. Margvelashvili adheres himself to this

problem in his ontotextology, studying the variants of a literary figure and proving if there is still sufficient space for a renewal. In this special case, literary criticism leaves its genuine field of research: systematization of text sorts and typology of literary persons. It links its field of research to the history of reception and motives in order to give a clear insight in the vitality of topics in contemporary prose and poetry. Ontotextology includes a critical approach towards ideology in mythological text traditions (like Amirani was used for patriotic means in the 19th century, in poems by Akaki Zereteli and Vazha-Pshavela) and discloses the intertextual connections.

Considering the facts I gained from the different mythological heroes, there might be some ironic realization in Amirani myth as well. As a stranger in Georgian language, I can only give ideas for the further research on existing collections, like those of Chikovani, Chkheidze, Bardavelidze, Virsaladze, Oniani and Kiknadze. As scholar of Comparative Literature it is essential to work on original versions and decent translations so that a comparison in its broadest sense is possible. For this reason, there is still work to be done in order to prove if Amirani is, after all his history since the first oral documentation, still vital enough to be processed into a work of art, in matters of literature as well as other media. A myth's profanation is no less than testifying a mythological hero's continual fascination for both, scholars as well as artists. A profanation implies gaps of interpretation. Gaps which can be filled with new meanings. Literary criticism helps to discover the motivations behind apprehending or ignoring the questions a topic poses. I for my part decided to do this not in scholarship but literature.

#### **Bibliography:**

- Bakhtin 1968:** Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, Cambridge, MA/ London 1968.
- Blumenberg 2006:** Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 2006.
- Csapo 2005:** Csapo Eric. *Theories of Mythology*, Malden, MA et al..
- Dentith 1995:** Dentith, Simon (ed.): *Bakhtinian thought. An introductory reader*, London/ New York 1995 [= *Critical readers in theory and practice*].
- Dougherty 2006:** Dougherty, Carol: *Prometheus*, London et. al 2006 [= *Gods and Heroes of the Ancient World*].
- Dumézil 1959:** Georges Dumézil: *Loki*, Darmstadt.
- Genette 1993:** Genette, Gérard: *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993.
- Gide 1950:** Gide, André: *Der schlechtgefesselte Prometheus*, Stuttgart 1950.
- Homer 1945:** Homer. *The Odyssey*, translated by E.V. Rieu, Harmondsworth/ New York 1945.
- Sutton 1980:** Dana F. Sutton: *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan [= *Beiträge zur Klassischen Philologie*; Heft 90].
- Tschikowani 1978:** Tschikowani, Micheil: *Das Buch vom Helden Amirani. Ein altgeorgischer Sagenkreis*, Leipzig/ Weimar 1978.

## ვენერა კავთიაშვილი

საქართველო, თბილისი

### ბაროკო და ქართული თემა გერმანული ბაროკოს ლიტერატურაში

ვიდრე უშუალოდ ჩემი მოხსენებით გათვალისწინებულ საკითხს შევეხებოდე, ნება მომეცით, ორიოდ სიტყვით ქართული ლიტერატურის ისტორიის პერიოდიზაციის საკითხსაც შევეხო, რადგან, გარკვეული თვალსაზრისით, დღევანდელი ჩემი მოხსენება ამ საკითხსაც ეხმიანება. კარგად მოგეხსენებათ, რომ ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე დგას მეტად სერიოზული პრობლემა ჩვენი ლიტერატურის ისტორიის იმ სახით პერიოდიზაციისა, რომ იგი ჩაჯდეს ზოგად ლიტერატურათმცოდნეობის ჩარჩოში და ისეთი ცნებებით განისაზღვროს, რომ საერთაშორისო მასშტაბითაც გასაგები იყოს, თუ რა ეპოქას და რა ესთეტიკურ ღირებულებებს გულისხმობს ეს ცნება. საქმე ეხება ბაროკოს პერიოდს ქართულ ლიტერატურაში.

ქართულმა ლიტერატურათმცოდნეობამ ძალიან სერიოზული სამუშაოები ჩაატარა ჩვენი ისტორიული მემკვიდრეობის სისტემატიზაციის, ფილოლოგიური, ტექსტოლოგიური და კრიტიკული კვლევის საქმეში, მაგრამ ქართულ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ტიპოლოგიური და კომპლექსური შესწავლა, მათთვის კუთვნილი ადგილის მიჩენა მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში კვლავ რთულ პრობლემად რჩება და, როგორც ი. კენჭოშვილი აღნიშნავს, „ჩვენი ლიტერატურის მრავალი მოვლენა ჯერ კიდევ არაა განსაზღვრული სათანადო ცნებებით, ხოლო ზოგჯერ ამ ცნებებს აკლიათ სიზუსტე და ღრმა საფუძველი“ (ცისკარი, 1973, 152). ეს განსაკუთრებით და უპირველესად ეხება მე-16, მე-18 საუკუნეებს, რომელსაც „აღორძინების პერიოდის ქართულ ლიტერატურას“ ვუნოდებთ და, რომელიც სრულ ანაქრონიზმს და გაუგებრობას ქმნის ევროპულ ლიტერატურასთან მიმართებით. აი, ამ სიტუაციის გამოსწორების მცდელობა იყო გიორგი გაჩეჩილაძის ვრცელი (წერილს ვერ დავარქმევ) ნაშრომის — „ბაროკოს პრობლემა და ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის ამოცანები“ — გამოქვეყნება („ლიტერატურული საქართველო“, 1972). იგი ძირითად შტრიხებში განიხილავს რენესანსს, მის ესთეტიკას და შემდეგ მის წიაღში წარმოშობილ იდეალსა და სინამდვილეს შორის დაპირისპირებას ჯერ მანერისზმსა და შემდეგ ბაროკოში. მთელი მისი მსჯელობა იქეთ არის მიმართული, რომ დაასაბუთოს თავისი გაბედული მიზანი — დაარღვიოს მე-16 — 18 საუკუნეების ქართულ ლიტერატურაზე ჩამოყალიბებული ტრადიციული წარმოდგენები და შემოგვთავაზოს ახალი თვალსაზრისი და ახალი მიდგომები. ამ შემთხვევაში მე

ჩემთვის განკუთვნილი დრო საშუალებას არ მაძლევს ამ მიდგომათა ცალკე-ცალკე განხილვისათვის, მაგრამ ერთს კი აღვნიშნავ, რომ შესაშური სიღრმითა და პროფესიონალიზმით წარმოადგენს თავის უმთავრეს დებულებას, რომ დასავლეთის კულტურასთან ერთიერთობის გარეშეც ქართულმა ლიტერატურამ შექმნა მანერიზმის, ბაროკოს და კლასიციზმის ტიპის ლიტერატურა და, რაც კიდევ უფრო საგულისხმოა, არაფრით ჩამოუვარდება ევროპული კულტურის საუკეთესო ქმნილებებს. თუნდაც ის რად ღირს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გამგრძელებლებს, რომლებსაც ათვალწუნებით უყურებდნენ და ეპიგონური მდარე ლიტერატურის იარლიყს ანებებდნენ, გ. გაჩეჩილაძემ სწორედ მათში დაინახა ევოლუციის, სიახლის მომენტები. კერძოდ კი სამყაროსა და ადამიანის შესახებ არარუსთველური იდეები, ამ იდეებთან დაპირისპირება და მანერისტული მსოფლგანცდის ჩასახვა. კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ, რომ ეს არის საეტაპო გამოკვლევა და ვიდრე ახლებურ პერიოდიზაციაზე საუბარს დავინწყებდეთ, კარგი ხომ არ იქნებოდა მრგვალ მაგიდასთან ამ შრომის განხილვა. ამასთან ერთად, ალბათ, ყურადღების მიღმა არ უნდა დავგვრჩეს ამ შრომასთან დაკავშირებული ი. კენჭოშვილის რეცენზიაც, რადგან მასშიც ფრიად საყურადღებო მოსაზრებებია გამოთქმული. და კიდევ ერთიც: თუ გ. გაჩეჩილაძემ მთავარ შტრიხებში მოხაზა ბაროკოს რაობა და ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობის ამოცანები, ევა ნაჭყებიამ, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ პრაქტიკულად ხორცი შეახსა ამ საქმეს. მხედველობაში მაქვს ის, დაახლოებით თორმეტი შრომა, რომელსაც მე ვიცნობ და რომელშიც სწორედ ბაროკოს შუქზე აქვს მას დასავლეთ ევროპის ნიმუშებთან ქართველ მწერალთა (არჩილი, თეიმურაზ პირველი, ვახტანგ მეექვსე, სულხან—საბა ორბელიანი, დავით გურამიშვილი, იოანე ბატონიშვილი) ნაღვანის ტიპოლოგიური ანალიზი ჩატარებული და ქართულ მწერლობაში ბაროკოსათვის დამახასიათებელი ისეთი ნიშნები გამოვლენილი, როგორცაა: *ზნეობრივი გმირის ძიება* (უპირველესი და უძირითადესი პრინციპი ბაროკოული ლიტერატურისა), კერძოდ, სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, ბაროკოს ეპოქისათვის დამახასიათებელი სამი ტიპი: მისტიკოსი, ზნეობრივი გმირი და ბრძენი ანუ, შესაბამისად, გრძნობა, ნებისყოფა და აზროვნება (ამაში მოიაზრება გონებისა და გრძნობის რენესანსული ჰარმონიის რღვევა და პიროვნების გაორება; ეჭვი ადამიანის სიკეთის იდეალზე, როგორც ადამის ცოდვით დამძიმებულ არსებაზე, მიუხედავად ამ ცოდვის ქრისტესმიერი გამოსყიდვისა); ბაროკოს აზროვნებისა და აღქმის ძირითადი *საშუალებები* — ანტითეზურობა და ამ პერიოდის ერთიანობათა წყვილებით გამოხატვა, როგორცაა: მატერია — სული; მინიერი — ღვთიური; სანუთრო — მარადიულობა; სტატიკურობა — დინამიურობა; ჰარმონია — დისჰარმონია; ნატურალისტური გრძნობადობა — სასულიერო მისტიციზმი; ტრაგიზმი — იუმორი —

გროტესკი; ხელოვნური პათოსი ანუ თეატრალურობა – შინაგანი ემოციურობა; განმანათლებლობა – ფანატიზმი; რეალიზმი – იდეალიზმი; არისტოკრატიზმი – ხალხურობა. აი, ანტითეზები, რომლებიც ინვეეს ადამიანის შინაგან გაორებას. ამას კი ნაჭყებია შესანიშნავად განიხილავს გურამიშვილის შემოქმედების მაგალითზე:

„ავს თუ ავი არ უნოდე, კარგს სახელი რა დავარქო...“  
„ვაი, რა კარგი საჩინო, რა ავად გაგიმეტესო...“  
„ხან დაბნელდები ღამისებრ, ხან დღესავითა ბრწყინავო...“  
„ყინვა ხორცს მაზრობს, სიცხე სულს მაძრობს...“;

*მისტიკურ-ალეგორიული სიყვარული, უარყოფითი შეხედულება სანუთროზე და საეკლესიო ცხოვრების პრიმატის აღიარება. რაც შეეხება სტილს, დამახასიათებელია იგავურობა, ალეგორიულობა, სოფლის სამდურავი, არეკვლა – სარკისებური ასახვა, ანბანთქება, ლექსისა და გრაფიკის შერწყმა, ემბლემატურობა, აბსტრაქტული ცნებების მატერიალიზაცია.* – ყველაფერი ეს კონკრეტული მასალის ღრმა ანალიზითა აქვს ე. ნაჭყებიას წარმოდგენილი. ისე, რომ, ვფიქრობ, ბაროკოს საკითხთან დაკავშირებით, თეორიული და პრაქტიკული ბაზა მომზადებულია. საჭიროა ამ მოსაზრებების კიდევ ერთხელ გადამოწმება და თუ მისაღები იქნება, მივიღოთ, თუ არა, საფუძვლიანი კრიტიკით უარყოფით იგი.

ეხლა, რაც შეეხება ჩემი მოხსენების მეორე ნაწილს:

ანდრიას გრიფიუსის შემოქმედება მიჩნეულია გერმანული ბაროკოს მწვერვალად. თანამედროვენი მის ტრაგედიებს შექსპირის ტრაგედიების გვერდით აყენებდნენ და, როგორც ივანე რამიშვილი „ცნობის ფურცელში“ წერდა, „მეჩვიდმეტე საუკუნისათვის იგი ისეთივე დიდი მწერალია, როგორც გოეთე ახალი დროისათვის“ (სხვათა შორის, გარდა იმისა, რომ თერთმეტი ენა იცოდა, მუშიაც გაუკვეთია ეგვიპტეში და თავისი აზროვნების მასშტაბებით ეგვიპტელი ქურუმები გაუკვირვებია). ჩვენთვის გრიფიუსი საინტერესოა, უპირველესად ყოვლისა, მის მიერ ქართულ თემაზე დანერგული ტრაგედიით „ქეთევან ქართველი ანუ გაუტეხელი სიმტიკიე“ (Katharina von Georgien oder bewehrte Beständigkeit). პირველი ცნობა ამ ავტორსა და მის ტრაგედიაზე ივანე რამიშვილს ეკუთვნის, რომლის გერმანიიდან, კერძოდ, ფრაიბურგიდან გამოგზავნილი წერილი „ცნობის ფურცელმა“ (1904) გამოაქვეყნა. მასში გადმოცემულია ავტორის ბიოგრაფია და თავად ტრაგედიის შინაარსი. ჩანს, იმ დროისათვის ეს ინფორმაცია სრულიად ახალი იყო, რაც დაადსტურა კიდევ ივანე ჯავახიშვილმა ჟურნალში „Византийский вестник“ (1904, 775 – 776) გამოხმაურებით და, რომლითაც მოუწოდა ქართველ ისტორიკოსებს, საფუძვლიანად შეესწავლათ აღნიშნული საკითხი. ამის შემდეგ ეს საქმე მიყუჩდა, ვიდრე 1951 წელს არსენ ბიბიჩაძემ თბილისის სახ. უნივერსიტეტში არ დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე: „ან-

დრიას გრიფიუსი და მისი ტრაგედია „საქართველოს დედოფალი კატარინა“. (ხელმძღვანელი – სიმონ ყაუხჩისშვილი). დისერტაცია ინახება თბილისის საჯარო და მოსკოვის ლენინის სახ. ბიბლიოთეკებში. ამ დისერტაციიდან ორი ნაწყვეტი კი გამოქვეყნებულია ქუთაისის პედ. ინსტიტუტის შრომებში (1949,ტ.IX, გვ. 311 – 388 და 1958, ტ.XVIII,გვ. 69 – 91).

ევროპაში გრიფიუსის ამ პიესის წყაროდ მიჩნეული იყო ჰოლანდიელი მწერლის ვან დე ვონდელის დრამა „ასულები“, რომელშიც მოთხრობილია ბრიტანეთის ქრისტიანი დედოფლის ურსულასა და მასთან დაახლოებული ქალბატონების ეროვნული და რელიგიური სიმტკიცის ამბავი. ბიბიჩაძემ ჩატარებული კვლევის საფუძველზე დაადგინა, რომ პიესის წყარო არც ჰოლანდიელი მწერლის თხზულებაა და არც თვით გრიფიუსის თხზულებათა გამოცემლის ჰ. ჰალმის აზრი არ არის მისაღები, რომლის თანახმადაც, ასეთი წყარო ფრანგი მოგზაურის ჟან შარდენის აღწერილობანია, რადგან იგი მეცნიერულ ნიადაგსაა მოკლებული და გრიფიუსი ასეთ წყაროს, ცხადია, ვერ ენდობოდა. ბიბიჩაძე არც ც. ციგულსკის აზრს იზიარებს ასეთ წყაროდ კლოდ მალენგრის მიერ შედგენილ ნამებულთა ცხოვრების აღწერილობის გამოყენების შესახებ, ხოლო ლ. პარიზერის მიერ გამოთქმული მოსაზრება (1892), რომ გრიფიუსის ტრაგედიის წყარო იტალიელი პატრიცის, აღმოსავლეთმცოდნისა და მოგზაურის პიეტრო დე ლა ვალეს შრომები შეიძლება ყოფილიყო, არსებითად სწორია, მაგრამ ისტორიულ წყაროებზე ხელმიუწვდომლობის გამო, ეს ვარაუდები მან ვერ დაამტკიცა. მიუხედავად ამისა, ამის შემდეგ ყველა მკვლევარი მაინც პარიზერის ამ ვარაუდს იმეორებდა.

ბიბიჩაძე მიიჩნევს, რომ ამ ისტორიულ ამბებს გრიფიუსი იცნობდა სხვადასხვა მოგზაურთა აღწერებიდან, რომლებიც ქვეყნებოდა კიდევ ევროპის სხვადასხვა ენებზე (არ დაგვაზიწყდეს, რომ გრიფიუსი 11 ენას ფლობდა) და იშველიებს რამდენიმე წყაროს მიხედვით თამარაშვილის წიგნიდან „ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის“ (1902).

მკვლევარი პირველ წყაროდ მიიჩნევს დომინიკანელი ბერის გრიგოლ ორსინის მიერ 1626 წელს რომში „პროპაგანდისათვის“ წარდგენილ ვრცელ მოხსენებას „სქართველში ქრისტიანობის მდგომარეობის შესახებ“. ორი წლით ადრე, 1624 წელს, იგი მოგზაურობდა საქართველოსა და ირანში, სადაც შესწრებია კიდევ ქეთევანის ნამებას.

მეორე წყაროა ავგუსტინელი მოძღვრის ამბროზიოს მოხსენება იმის შესახებ, თუ როგორ გადაასვენეს 1628 წელს დედოფლის ნეშტი გორში, რომელიც მანამდე საიდუმლოდ ინახებოდა ისპაჰანში, ავგუსტინელ მონაზონთა მონასტერში.

მესამე წყაროდ ბიბიჩაძე ასახელებს პიეტრო დე ლა ვალეს შრომებს. მან 1614 წლიდან 11 წელი აღმოსავლეთში გაატარა, შეისწავლა არაბეთის, ინდოეთის, თურქეთის ეგვიპტის და სპარსეთის



ცხოვრება. ყველაზე დიდი ხანი სპარსეთში დაჰყო და აქ გაეცნო ქრისტიანთა მდგომარეობას. უფრო მეტიც, დაინტერესდა ქართველ ქრისტიანთა ბედით, რადგან მაშინ სპარსეთის ქალაქებში საქართველოდან უმოწყალოდ გარეკილი უამრავი ქართველი ცხოვრობდა. 1626 წელს სპარსეთიდან დაბრუნებისთანავე ვალემ შეადგინა „ინფორმაცია საქართველოს შესახებ“, 1628 წელს კი წერს „რელაციებს სპარსეთის სახელმწიფოს შესახებ“ და სპარსთა მეფე აბასის დესპოტურ საქმეებთან ერთად, აღწერს ქეთევან დედოფლის წამებას, რასაც ჩადენილ „უდიდეს ბოროტებასა“ და გაუგონარ „უგუნურებას“ უწოდებს.

მეოთხე წყაროა გრიფიუსის ნაცნობობა იმ ადამიანებთან, რომლებიც სხვადასხვაგვარად იყვნენ ქეთევანთან დაკავშირებული. ესენი არიან პირველ რიგში თინათინ დი ციბა და იეზუიტი ათანასე კირხერი. თინათინი დე ლა ვალეს მეორე ცოლი იყო, ხოლო კირხერი პედაგოგიურ საქმიანობას ეწეოდა რომში. კირხერი დაუახლოვდა ვალეს, რათა ერთობლივად გამოეცათ ერთი უძველესი კელტური იეროგლიფების კრებული, რომელიც ვალემ აღმოსავლეთში მოგზაურობის დროს შეიძინა და რომში წაიღო. როცა გრიფიუსი რომში ჩავიდა და კირხერს ეწვია, ამ დროს ვალეც რომში ცხოვრობდა. სრულიად შესაძლებელია, რომ გრიფიუსი უშუალოდ შეხვედროდა კიდევ ვალეს და სწორედ მისგან შეეტყო ის დეტალები, რასაც ასე ზუსტად აღწერს თავის ტრაგედიაში. „განსაკუთრებით თნათინ დი ციბასაგან. იგი ქართველი დიდგვაროვანი ყოფილა, რომელიც ბედის უკუღმართობით სპარსეთში მოხვედრილა, მშობლები ადრე გარდაცვლია და ქართველებს, უსაფრთხოების მიზნით, პიეტრო დე ლა ვალესათვის მიუბარებიათ აღსაზრდელად. იგი ვალეს პირველ მეუღლესთან იზრდებოდა და, როცა იგი გარდაიცვალა, ვალემ მეორე ცოლად თინათინი შეირთო და რომში წაიყვანა.

მეხუთე წყაროდ შეიძლება დასახელდეს ჰოლმტიანელი მწერლისა და დიპლომატის ადამ ოლეარიუსის დიპლომატიური მოგზაურობის აღწერილობანი, საიდანაც უნდა ჰქონდეს გრიფიუსს აღებული თავის ტრაგედიაში გამოყვანილი ზაინელხანის ისტორიული სახე, რომელიც ვალესთან საერთოდ არ არის მოხსენიებული. აქედანვეა აღებული მოურავის მიერ ყიზილბაშთა მეთაურისა და მის თანამზრახველთა დახოცვის ამბავიც. კერძოდ, ყარჩიხა ხანისა და მისი თანამზრახველების, რომლებსაც დავალებული ჰქონდათ გიორგი სააკაძის მოკვლა მას შემდეგ, რაც იგი შაჰისათვის მიცემულ პირობას შეასრულებდა და საქართველოს ააოხრებდა.

გრიფიუსის პიესის ისტორიულ წყაროებთან დაკავშირებით არსენ ბიბიჩაძის მიერ წამოყენებული დებულებები სრულიად ახალი სიტყვა იყო გერმანისტიკაში. მან მეცნიერულ ნიადაგზე დააყენა პრობლემის კვლევა. იგი ვარაუდობდა მომავალში უცნობი წყაროების გამოვლენის შესაძლებლობას და ასეც მოხდა. კერძოდ, აღმოჩენილია ქეთევანის წამებაზე დამსწრე სხვა ბერების ჩანაწერები და ჩა-

ნახატები. ამ ბერთაგან ზოგს ნამებულის ნეშტის გადმოსვენებაშიც მიუღია მონაწილეობა და ინფორმაციებიც გაუფზავნია ვატიკანში სარწმუნოების გამავრცელებელი კონგრეგაციის სამდივნოში. მათში ზუსტადაა აღწერილი ქეთევანის ყოფისა და მისადმი შაჰის დამოკიდებულების ამბავი. მათი მონათხრობის საფუძველზე, იმჟამად საქართველოში მყოფმა მისიონერმა, პალერმოელმა აზნაურმა კრისტოფო დე კასტელიმ, რომელმაც ჩვენში თითქმის საუკუნის მეოთხედი დაჰყო, ვრცელი ჩანაწერი გააკეთა ქეთევანის ცხოვრებასა და მარტილობაზე. ასევე სავარაუდოა, რომ გრიფიუსს ხელთ ექნებოდა 1633 წელს ინგლისში, ოქსფორდში გამოცემული შრომა „წერილი ქართველთა ხელმწიფის – თეიმურაზის დედის – ქეთევანის ნამებისა და ამ შემთხვევის გამო იეზუიტთა ვერაგობაზე“, რომლის მიკროფილმი ირაკლი კენჭოშვილმა თარგმნა და გამოაქვეყნა სათაურით „ინგლისური წიგნი ქეთევან დედოფალზე“ („მნათობი“ 1961).

ბიბიჩაძემ თარგმნა კიდევ გრიფიუსის ტრაგედია, მაგრამ არ გამოუქვეყნებია. 1975 წელს კი იგი თარგმნა და გამოაქვეყნა აკაკი გელოვანმა, ხოლო რუსთაველის თეატრმა წარმოადგინა კიდევც. მართალია, ამ დადგმას წარმატება არ მოჰყოლია, მაგრამ ამ შემთხვევაში საინტერესოა ფაქტი და არა შედეგი.

რაც შეეხება ამ ტრაგედიის ბაროკოსთან მიმართების საკითხს, იგი ნაწილობრივ განხილული აქვს გ. გაჩეჩილაძეს, ნაწილობრივ კი ევა ნაჭყებიას.

ბაროკოს პერიოდის საუკეთესო პროზაიკოსი, მთარგმნელი, დიპლომატი, რუსული და არაბული ენების მცოდნე ადამ ოლეარიუსი ჩვენთვის საინტერესოა იმით, რომ იგი მოსკოვის, ვოლგისა და კასპიის ზღვის გავლით, ორჯერ ელჩობდა სპარსეთში და არაერთი საინტერესო ფურცელი შექმნა ქართველების ცხოვრების შესახებ. იგი 1636 წლის აგვისტოდან 1639 წლის იანვრამდე იმყოფებოდა ირანში, კერძოდ, ისპაჰანში. ყოველდღიურად ადგენდა დღიურს, აღწერდა ნანახს, მოსმენილსა და განცდილს; იხატავდა გეოგრაფიული თუ ეთნოგრაფიული, ოჯახური ყოფისა და რელიგიური კულტმსახურების სურათებს. მოგვიანებით ყველაფერი ეს შეკრა ერთ წიგნად და 1647 წელს გამოაქვეყნა შლეზვიგში, სადაც იგი ოცდაათწლიანმა ომებმა აიძულეს საქსონიიდან გადახვეწილიყო. ეს წიგნი იმ დროს დიდ ლიტერატურულ მოვლენად ჩაითვალა, ავტორის სიცოცხლეშივე ოთხჯერ გამოიცა და იმთავითვე ითარგმნა კიდევც ევროპის ყველა ძირითად ენაზე. გოეთე მას „ფრიად სასიამოვნო და ჭკუის სასწავლელ“ წიგნად მიიჩნევდა. თავად ოლეარიუსი საქართველოში არ ყოფილა, მაგრამ, რაკი მის წიგნში ლაპარაკია შაჰების დინასტიაზე ბოლო 150 წლის მანძილზე, მათ საშინაო და საგარეო პოლიტიკაზე, სასახლის სისხლიან ინტრიგებზე და XVII საუკუნის დასაწყისში საქართველოს ხელში ჩაგდებისათვის თურქების წინააღმდეგ წარმოებულ ბრძოლებზე (ოლეარიუსი, 1671, 631 – 662), ამიტომ ის აქტიურად მსჯელობს როგორც საქართველოზე, ისე სპარსეთში მოხვედრილ ქართველებზე.

კერძოდ კი მეფე თეიმურაზზე, საქართველოში შაჰის ორჯერ შემოჭრაზე, ქეთევან დედოფლის ნამებაზე და ა. შ. იგი ყველაფერს ისეთი სიზუსტით აღწერს, რომ ბუნებრივად ჩნდება კითხვა, თუ ვინ შეიძლებოდა ყოფილიყო მისი ინფორმატორი. მისივე თხზულებიდან ცნობილია, რომ სპარსეთში პირველი ელჩობიდან უკან გამობრუნებულს გზაში ხლებია თბილისიდან საგანგებოდ მის შესახებ ვედრად წასული ლისაბონელი კათოლიკე ბერი ამბროზიუს დოს ანიუსი. იგი ათი დღე დარჩენილა ელჩობის მონაწილეებთან და ბევრი მნიშვნელოვანი ინფორმაციაც მიუწოდებია. აღსანიშნავია, რომ ამბროზიუსს კარგად სცოდნია ქართული ენა. ოლეარიუსის გადმოცემით, საქართველოზე მეორე ლაშქრობისას შაჰ—აბასს უთქვამს, რომ გავიმარჯვებ, თითო ქართველს თითო აბაზად გავყიდო. მართლაც, გამარჯვების შემდეგ, როცა უკან ბრუნდებოდა, ერთი უბრალო კაცი გზაზე გადასდგომია და შეუძახია: „ეჰეი, შაჰო, აი ორი აბაზი და ორი კარგი გოგო ამარჩევინეო“. შაჰს გახსენებია თავისი დაქადებული და მართლა მიუყიდა მისთვის ორი გოგო. ამ ზრუნავდნენ ქართველები ერთმანეთის გადარჩენისთვისო, დასძენს ავტორი. აქვე მოთხრობილია შაჰის ქართველ ცოლზე, რომლისგანაც შაჰს ტახტის მემკვიდრე სეფი მირზა ჰყავდა. ოლეარიუსი ყოველ ნაბიჯზე ხაზს უსვამს შაჰის დესპოტურ ბუნებას. მან არ იკმარა ის, რომ თავის მეორე და მესამე ვაჟს ურჩობისათვის თვალები დასთხარა და ტახტის მემკვიდრე სეფი მირზა სულაც მოაკვლევინაო. ოლეარიუსი ამაღელვებლად აღწერს სურათს, როდესაც შვილის სიკვდილით თავზარდაცემული დედა მიეჭრა შაჰს ლანძღვით და თან გაშმაგებით მუშტებს ურტყამდა. სეფი მირზას მკვლელობა შაჰს ჯერ ყორჩიხა – ხანისათვის დაუვალებია, მაგრამ, როცა მას თავისი იარაღი შაჰის ფეხებთან დაუყრია და უთქვამს, აი დავალებას არავითარ შემთხვევაში არ შევასრულებო, შემდეგ ამ საქმის სისრულეში მოყვანა ბებუთ – ბეგისათვის მიუწდვია, ვისაც აღუსრულებია კიდევ ეს ბრძანება. შაჰის ცინიზმი იქამდეც წასულა, რომ ახლა მისთვის საკუთარი შვილის მოკვლა და მისი თავის მიტანა უბრძანებია. ეს უბედური იმდენად ნაძირალა აღმოჩენილა, რომ ეს ბრძანებაც შეუსრულებია, რის სანაცვლოდაც სასახლის კარზე დანიინაურება მიუღია. ოლეარიუსს აქვე გამოყვანილი ყავს გიორგი სააკაძე და დაწვრილებით მოგვითხრობს მასთან დაკავშირებულ ამბებს, რომელიც ჩვენთვის ყველასთვის კარგად არის ცნობილი და ამაზე სიტყვას აღარ გავგრძელებ.

XVII საუკუნის ევროპელ მწერალთა შორის, რომლებიც ქართველებით და საქართველოთი იყვნენ დაინტერესებულნი, განსაკუთრებული ადგილი უკავია ებერჰარდ ვერნერ ჰაპელს. გერმანული ბაროკოს წარმომადგენელი მწერალი თავის დროზე მეტად ცნობილი იყო საკარო გალანტური რომანებითა და ისტორიულ – გეოგრაფიული ხასიათის შრომებით. მას დაწერილი აქვს 21 თხზულება, რომლებიც 32 ტომს მოიცავს და ცხრა მეცნიერული ნაშრომი. ეს მაშინ, როცა მან

სულ რაღაც 43 წელი იცოცხლა. თავის დროზე ჰაპელის წიგნები ითვლებოდა მკითხველთა ფართო ფენებისათვის ხელმისაწვდომ ერთგვარ ენციკლოპედიად, რომელიც მკითხველს ერთდროულად ანათლებდა, იდეურად ზრდიდა და ართობდა კიდეც. საინტერესოა, რომ ამ 21 დასახელების მხატვრული თუ ისტორიული – გეოგრაფიული ხასიათის შრომებიდან 12—ში საგანგებოდ, ფართოდ და უდიდესი სიმპათიით ლაპარაკობს ქართველებზე, აცოცხლებს ქართველ ისტორიულ პირებს და თავისი რომანების მთავარ მოქმედ პირებადაც გამოჰყავს ისინი. ეს თხსულებებია:

1. განძი გზამკვლევი, ანუ მცირე შენიშვნები აზიის, აფრიკის, ამერიკის ერებსა და სახელმწიფოებზე. ამ უდიდესი მოცულობის წიგნშია შეტანილი შემდეგი გამოკვლევები და მხატვრული ნაწარმოებები საქართველოზე;
2. თურქეთის მოკლე აღწერილობა და ყველა სულთანის სურათი;
3. უნგრეთის სახელმწიფოს დაწვრილებითი აღწერა;
4. ამჟამად სახელოვნად მბრძანებელი რომაელი (აგრეთვე გერმანელი) იმპერატორი, უნგრელთა და ბოჰემიელთა მეფე ლეოპოლდი;
5. მუსულმანთა და თურქთა საგანგებო აღწერა;
6. თანამედროვე ევროპის ისტორიული აღწერა;
7. უნგრეთის ომის რომანი (ტ. 1 – 2);
8. განახლებული ევროპული თორიანი;
9. გერმანელი კარლი (ტ. I – IV);
10. აზიელი ონოგამბო;
11. სამნაწილიანი საოცარი ქვეყანა ანუ მშვენიერი სამყარო, წარმოდგენილი მცირე კოსმოგრაფიით;
12. ოსმალის ბაიაზეთი.

ამ თხსულებებში ავტორს საგანგებო თავები აქვს გამოყოფილი, სადაც საქართველოზე მსჯელობს. კერძოდ, მე—2, 7, 11 დასახელების შრომებში — სათაურით გეორგია; იგივე შრომებში ცალკე თავია გამოყოფილი მინგრელიენ, იბერიენ — ზე კი მე—2 წიგნშია საუბარი; ქვეთავი „ქართული ხარკი“ (Georgische Tribut) მე—2 და მე—11 ნაშრონებშია მოცემული; „ქართველების შესახებ“ (Von der Georgiern) მოთხრობილია მე—5 და მე—12 ნაშრომში. მე—11 წიგნს დამატების სახით დართული აქვს ლათინური ტრანსკრიფციით დაწერილი „მამაო ჩვენოს“ ქართული ტექსტი „ასამაღლებლამდე“ („რამეთუ შენი არს სუფევვა...“).

ამ თავებში ჰაპელი მსჯელობს საქართველოს პოლიტიკურსა და ეკონომიკურ მდგომარეობაზე, სპარსეთთან და ოსმალეთთან მის ურთიერთობაზე; მიმოიხილავს ქართული სამართლის ნორმებს, დანაშაულებათა სახეობებს და მისადაგებული სასჯელის ხასიათს; ნიაღისეულ სიმდიდრეებზე, მისი დამუშავების პირობებზე, ტყვეებით ვაჭრობაზე, განათლებაზე და საერთოდ, არ დარჩენია საზოგადოებრივი

ცხოვრების რაიმე მხარე, რომელიც ყურადღებით არ განეხილა. იგი არასოდეს ყოფილა არც საქართველოში და არც თურქეთში, მაგრამ ჩანს დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა თავის ხელთ არსებულ სამეცნიერო თუ ლიტერატურულ წყაროებს, უპირველესად ყოვლისა კი შარდენის, პიეტრო დე ლა ვალეს, ოლეარიუსის და სხვათა ნაწერებს.

ჩნდება კითხვა: რამ გამოიწვია საქართველოს მიმართ ჰაპელის ასეთი დაინტერესება და სიმპათიები. ჩემის აზრით, ამის მიზეზი პირველ რიგში უნდა ვეძიოთ თავად ევროპაში შექმნილი მეტად რთული და საშიშ ვითარებაში. კერძოდ, მე-17 საუკუნეში ოსმალებმა ვენის მისადგომებამდე მიაღწიეს და ახალი ტერიტორიების დაპყრობის ომის კვლავაც აქტიურად ავლენდნენ. მათ 60-70-იან წლებში განაახლეს სამხედრო ოპერაციები ერთი მხრივ უკრაინისა და პოლონეთის მიმართულებით (ამ დროს უნგრეთი და ბულგარეთი უკვე დაპყრობილი აქვთ), დასავლეთით კი გეზი ვენის მისადგომებისაკენა აქვთ აღებული. ჰაპელი ამ ბრძოლების არა მარტო თანამედროვე იყო, არამედ ღრმადმოაზროვნე პიროვნებაც და კარგად ხედავდა, რომ, თუ თურქეთი ვენას აიღებდა, გერმანიისაკენაც ეხსნებოდა გზა, ეს კი დიდი უბედურების მომტანი იქნებოდა გერმანიისთვის, რადგან ოცდაათწლიანი ომებისაგან ისე იყო გაპარტახებული და თანაც ვესტფალის ზავის შემდეგ ჩრდილოეთით და დასავლეთით ტერიტორიებწართმეული ოფიციალურად ჯუჯა სახელმწიფოების კონგლომერატად გამოცხადებული, რომ იგი ამ შეტევას ველარ გაუძლებდა და საბოლოოდ დასამარდებოდა. ამიტომ იმედის თვალთ შესცქეროდა ანტითურქული ორიენტაციის სახელმწიფოებს. ასეთებად კი მას ცენტრალურ ევროპაში ავსტრია და უნგრეთი ესახებოდა, ხოლო მცირე აზიაში საქართველო, როგორც ბუფერული ქვეყანა. ამის შემდეგ გასაგები ხდება ჰაპელის სიმპათიები და დაინტერესება საქართველოთი.

მე მხოლოდ მის ლიტერატურულ ნაწარმოებებზე გავამახვილებ ყურადღებას, ისიც ნებადართული ფორმატის ჩარჩოში. ჯერ კიდევ „მუსულმანთა და თურქთა საგანგებო აღწერაში“ ჰაპელი დანვრილებით გადმოგვცემს მეფე კონსტანტინეს გამუსულმანების, მის მიერ მამისა და ძმის მოკვლის ამბებს, ქეთევან დედოფლისაგან ამ ამბებზე შურისძიებას, შაჰ—აზაზის ორჯერ ლაშქრობას საქართველოში, ქეთევანის ტყვედყოფნის პერიოდს და მის წამებას, მაგრამ ეს ისტორიული ფაქტები ისე ამაღლევებლად აქვს გადმოცემული რომანში „განახლებული ევროპული თორანა“ (Der erneuerte Europäische Toröan), რომ მკითხველის სულს სძრავს შაჰის დაუნდობლობა და ვერაგობა, მეორე მხრივ კი აოცებს ქეთევანის სიმტკიცე. ავტორს ამ თხზულებაში შემოაქვს ახალი ელემენტი. კერძოდ, აქამდე ქეთევანი კონსტანტინეს მკვლელობაში წარმოდგენილი ჰყავდათ, როგორც ქმრისა და მამამთილის მკვლელობის გამო შურისმაძიებელი, აქ კი ქეთევანი კონსტანტინეს იმიტომ აკვლევინებს, რომ მას ცოლობა მოსთხოვა. რომანში უფრო ვრცელადაა მოთხრობილი ახალგაზრდა პრინცესას გამო

თეიმურაზისა და ალოვასას (ლუარსაბის) ქიშპობის ამბავი. შეიძლება, ეს იმ ისტორიული ფაქტის გამოძახილია, რომლის თანახმადაც, თეიმურაზი შაჰ—აბაზის სურვილს უნდა დამორჩილებოდა და ლუარსაბის დახე და თავის სისხლით ნათესავ ხორეშანზე დაქორწინებულიყო (ქართლის ცხოვრება, 1959, 384). ჰაპელის რომანში თეიმურაზი და ალოვასა იგებენ შაჰის ვერაგობას, შერიგდებიან და ქალი თეიმურაზს რჩება. ისტორიულადაც თეიმურაზი და ლუარსაბი პირს შეკრავენ შაჰის წინააღმდეგ. რომანში შაჰი ალოვასას მოანამვლინებს და ისე იცილებს თავიდან, ისტორიულად კი მშვილდის საბლით „მოაშთვეს“ იგი (იქვე, გვ. 392). საინტერესოა შაჰის ცოლობაზე ქეთევანის მიერ უარის თქმის მოტივი. ჰაპელის რომანში ქეთევანი ამბობს, რომ მიჯობს „Einen ehrlichen Tod von ein schänliches Leben“. აქ აშკარად ჩანს ქეთევანის მიერ პასუხად რუსთაველის აფორიზმის გამოყენება: „სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი“. სხვათა შორის ქეთევანის მარტვილობის ამბავს ჰაპელი უფრო დანვრილებით აღქერს „უნგრეთის ომის რომანში“, რომელიც გვიანდელი ბაროკოს სტილითაა დანერგილი, რაც, უპირველესად ყოვლისა, იმაში გამოიხატება, რომ ფაბულა საგანგებოდაა დახლოებული და თხრობა დამძიმებული. მოქმედება რამდენიმე სიუჟეტური ხაზით ვითარდება, რომელთაგან ერთი საქართველოში, სამეგრელოს მთავრის კარზეა წარმოდგენილი, სადაც თურქებთან ტყვეობიდან გამოქცეული რომანის მთავარი მოქმედი პირი, დაღმამტიელი გრაფის შვილი და სამართლიანობისათვის დაუცხრომელი მებრძოლი გერგელი მოხვდება. ერთხანს იგი სამეგრელოს ჯარების უფროსი იყო და, როგორც ასეთი, უნგრეთის მიწაზე სულთანისათვის ებრძოდა მადიარებს (გავიხსენოთ, რომ ჰაპელი XI შრომაში აღწერს იმერეთის სამეფოდან სამეგრელოს გამოყოფისა და სულთანთან შეთანხმების ამბავს – დაეცვა მისი დამოუკიდებლობა, რის სანაცვლოდაც სამეგრელო რკინას მიანვდიდა ოსმალეთს), მაგრამ სულთანმა არ დაუფასა გერგელს სამსახური, ეჭვი შეიტანა მის ერთგულებაში და დილეგში ჩააგდო. განთავისუფლების შემდეგ გერგელი გადავიდა მადიართა მხარეს და თურქებზე გამარჯვებაც იხეიმა. გერგელის საგმირო საქმეებთან ერთად, ფართოდ არის ასახული მისი სამიჯნურო ისტორიებიც, რომელთაგან ერთი დაკავშირებულია სამეგრელოს მთავრის ასულ ბასკისთან (გვ. 234 – 240). რომანში აღწერილი ამბები ასახულია უნგრეთის, თურქეთის და საქართველოს უახლესი ისტორიული მოვლენების ფონზე, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჰაპელი მხოლოდ იმეორებს სპეციალურ შრომებში აღწუსხულ ფაქტებს.

რომან „გერმანელი კარლის“ მოქმედების ერთ-ერთი ადგილიც საქართველოა, ერთ—ერთი მთავარი პერსონაჟი კი დარეჯანი (დარეგამი). გამოთქმულია ვარაუდი, რომ იგი თეიმურაზ პირველის შვილი და იმერთა მეფე ალექსანდრე მესამის ცოლია. ჰაპელის დროს ევროპაში შარდენის აღწერილობიდან უკვე ცნობილი იყო მისი ამბები და ეს სახე დაამუშავა კიდევ კარლო გოლდონიმ პიესაში „მშვენიერი

ქართველი ქალი“, რომელიც 1761 წელს დაიდგა ვენეციის სცენაზე. ისე, რომ, ვიდრე რუსეთის გუბერნიად ვიქცეოდი და, როგორც ქვეყანა, გავექნებოდი მსოფლიო რუქიდან, საქართველო საკმაოდ კარგად იყო ცნობილი ევროპელთათვის და მათი პოლიტიკური ცხოვრების აქტიურ შემადგენელ ნაწილსაც წარმოადგენდა. ჩანს, ისტორია მეორდება, მაგრამ მოვლენები ვითარდება საქართველოსათვის არა ძველებურად სამხრეთის, არამედ ჩრდილოეთის მიმართულებით და როგორც მაშინ მიაჩნდათ საქართველო ველური ძალის შემაკავებელ ბუფერულ ზონად, ზუსტად იგივე სიტუაციაა დღესაც.

#### დამონებანი:

- გაჩეჩილაძე 1972:** ბაროკოს პრობლემა და ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის ამოცანები. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 21. VII-28.VII. 1972.
- გრიფიუსი 1975:** გრიფიუსი ანდრეას. ქეთევან ქართველი ანუ გაუტყველი სიმტკიცე. თბ.: გამომცემლობა 1975.
- კენჭოშვილი 1973:** კენჭოშვილი ი. ქართული აუთენტური ბაროკოს გამო. უ. ცისკარი, 9, 1973.
- ნაჭყეაბია 2007:** ნაჭყეაბია მ. მორალური გმირის ძიება ქართულ და ევროპულ ბაროკოს ლიტერატურაში. ლიტერატურული ძიებანი. რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტის ჟურნალი, ტ. XXVIII, თბ.: 2007.
- რამიშვილი 1904:** რამიშვილი ივ. „ქართველი ქალი გერმანულ დრამატულ ხელოვნებაში“, გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 2654, 1904.
- ქართლის ცხოვრება 1959:** ქართლის ცხოვრება. გამოცემული ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959.
- ჯავახიშვილი 1904:** ჯავახიშვილი ივ. ანოტაცია ივ. რამიშვილის სტატიაზე. "Византийский вестник", ტ. XI, 1904.
- ჰაპელი 1688:** ჰაპელი ვ.ე. Thesaurus Exodikorum, oder eine kurze Vorstellung aller Nationen und Königreiche in Asia, Africa und Amerika, Hamburg: 1688. ამ წიგნშია შესული ჩვენს მიერ გამოყენებული შემდეგი თხზულებები: a) kurze Beschreibung der ganzen Türkei und Abbildung aller Sultanen. b) Eine genaue Beschreibung des Ungarischen Königreichs. c) Der jetzo glorwürdigst – regierenden Romischen Keisers (auch Deutschen), Ungarischen und Boemischen Koenigs Leopold I. d) Eine speziale Beschreibung der Mussulmaner und Türken. e) Historia moderna Europae, oder eine historische Beschreibung des heutigen Europa. f) Der ungarische Kriegsroman. g) Der erneuerte Europaesche Toroan. h) Der Teutsche Karl. i) Der Asiatische Onogambo. j) Mundus Mirabilis Tripartitus, oder wunderbare Welt in einer kurzen Cosmographie fürgestellt. k) Der ottomanische Bajazzo.

## ელისო კალანდარიშვილი

საქართველო, თბილისი

### ზეცის ქრისტიანული მოდელი ქართულ სასულიერო მწერლობაში

შუა საუკუნეებში სამყაროს სივრცითი სტრუქტურის შესწავლა და დადგენა ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მსოფლმხედველობრივ საკითხად იქცა. წარმართობიდან ქრისტიანობაზე გადასვლამ სრულიად შეცვალა კოსმოგონიურ წარმოდგენათა სისტემა. ღვთის, როგორც ტრანსცენდენტური არსის, აღქმამ წარმოშვა ანტინომია „მინა – ზეცა“, რომელთაგან ერთ-ერთი – ზეცა თავისი უზილავი ბუნების გამო მრავალმხრივი განსჯისა და ღრმა შემეცნების ობიექტად იქცა.

წარმართული წარმოდგენებისგან განსხვავებით, მინიერო სამყარო კარგავს თავის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას და გვევლინება ზეციურ სამყაროსთან სრულიად ახლებურ, განსაზღვრულ მიმართებაში. ანტინომია თანდათან ღრმავდება და რელიგიურ-ეთიკურ ასპექტსაც მოიცავს (გურევიჩი 1975: 54) ზეცა არის ადგილი ამალღებულის, მარადიულის, იდეალური ცხოვრებისა, განსხვავებით მიწისაგან, რომელიც დროებითია, წარმავალი და, რაც მთავარია, ცოდვასთან, ადამიანური ბუნების არასრულყოფილებასთანაა გაიგივებული. წარმოიშვა შინაგანი განხეთქილება ადამიანის სულსა და სხეულს, მინიერ და ზეციურ სანყისებს შორის; ამ დისჰარმონიის აღდგენის ფუნქცია დაეკისრა ქრისტიანულ ტაძარს. ქრისტიანული წარმოდგენით ტაძარი სამყაროს სიმბოლო იყო. მისი სტრუქტურა კოსმიური ნესრიგის მსგავსად მოიაზრებოდა. ტაძარში მლოცველი ესწავის ღვთაებრივის, იდეალურის წვდომას, ტაძრის სივრცე ღვთის შესაქმისეულ სილამაზესა და ჰარმონიას აღადგენს. გუმბათი ღვთის სამყოფელს განასახიერებს თავისი სიდიადითა და ამალღებულობით, კონქი — ანგელოზთა და წმინდანთა სფეროს, ტრაპეზი სიმბოლურად უფლის საფლავია, საკმეველი — ქრისტიანის შინაგანი ლოცვის სიმბოლოა, საცეცხლური — თვით დედა ეკლესიაა, კმევა სულიწმინდის მოფენის ნიშანია, ამბიონი იმ ლოდის განსახიერებაა, რომელიც ანგელოზმა ქრისტეს საფლავიდან გადააგორა, ყველაზე დიდი ქრისტიანული საიდუმლოს, ზიარებისთვის, მომზადება, კვეთა, საკურთხეველში ხდება; კვეთაში სიმბოლურად აისახება პერიოდი მაცხოვრის შობიდან ნათლისღებამდე, რომელიც ხალხისგან დაფარულად მიმდინარეობდა, ამიტომაც ის დახურულ კარს მიღმა აღესრულება და მლოცველების თვალთათვის მიუწვდომელია. სამკვეთლო ბეთლემის ბაგას განასახიერებს, სეფისკვერი კი — ქრისტეს ორბუნებოვნებას. ასე რომ, ქრისტიანი ტაძარში ყოფნისას თავის თავში აღადგენს მთელ საღვთო ისტორიას, მის წმინდა საიდუმლოებებს, მიეახლება მიუწვდომელ, იდეალურ სამყაროს. (საღვთო... 2007: 61).



ზეციური სამყაროს ტრანსცენდენტურობა განაპირობებს ზოგადად მის შეუცნობლობას. თუკი ანტიკური სამყაროს ნახევრადლმერთებსა და ქალღმერთებს მითოლოგიური საბურველი მოსავდა და მათი ადამიანური სახით წარმოდგენა ასე თუ ისე მისაწვდომი იყო მოკვდავთა გონებისთვის (ამის დასტურია მთელი ანტიკური მითოლოგია, თავისი რელიგიური და ესთეტიკური შინაარსით), ქრისტიანობამ ზეციური სამყარო ადამიანური შემეცნებისთვის თითქმის მიუღწეველ სფეროდ დასახა. მისი ბოლომდე წვდომა შეუძლებელია. ღმერთი არის ენით გამოუთქმელი, ყურით მოუსმინარი, შეუცნობი. იგი, როგორც მთელი ზეციური სამყარო, ოდენ გამოცხადებით, ხილვით, ჩვენებებით, ბიბლიურ გამოცდილებაზე დაყრდნობით შეიძლება აიხსნას, ისიც მხოლოდ ნაწილობრივ. საგულისხმოა, რომ თვით მაცხოვარიც კი სახარებებში არ აღწერს ზეციურ სასუფეველს თავისი ჭეშმარიტი, მისტიკური ბუნებით, რადგან, ჯერ ერთი, ადამიანურ ენაზე ეს საიდუმლო გამოუთქმელია, მეორეც, პირველცოდვის შედეგად შელახული მოკვდავის ცნობიერება დასაზღვრული გახდა, მას აღარ ძალუძს ღვთის პირველქმნილი, უშუალო მჭვრეტელობის აღდგენა და ზეციური სამყაროს ჭეშმარიტი აღქმა, ამიტომაც მაცხოვარი სასუფეველზე ქადაგებისას უფრო იგავურ ენას მიმართავს. ის არ განმარტავს, რა არის სასუფეველი, არამედ სხვა სახეებთან მიმსგავსებით ცდილობს მისი არსის გახსნას. იესო ყოველ იგავს იწყებს სიტყვებით: „სასუფეველი მიემსგავსება“, „სასუფეველი ჰგავს“. სასუფეველის უცხო სახე-ხატებთან მიმსგავსების პრინციპი საფუძველს უყრის სიმბოლურ ღვთისმეტყველებას, რომელიც შემდგომში უმაღლეს მწვერვალს აღწევს პავლე მოციქულის სახელგანთქმული მონათეს, დიდი მამის, დიონისე არეოპაგელის, შრომებში.

დიონისე არეოპაგელის მოძღვრებაში არსებულია ის, რომ ზეციური წესრიგისკენ სიმბოლოებით უნდა ავმალდეთ. „წურავინ წარმოიდგენს, — წერს ის, — თითქოს ზეციურ და ღვთისსახოვან გონიერ არსებებს მრავალი ფეხი აქვთ, ანდა მრავალი პირი, თითქოს ხართა პირუტყვეული თვისება და ლომთა მხეცური ბუნება მათ შორის იჩენდეს თავს, თითქოს მოკაუჭებულ ნისკარტიანი არწივების სახის არიან ისინი და ფრინველთა ხშირი ბუმბული ფარავთ. ნუ წარმოვიდგენთ ცის ზემოთ ცეცხლმოდებულ ბორბლებს, ან ხის საკარცხულებს, რომლებზეც თითქოს ღმერთმთავრობა განისვენებს, ან კიდევ მრავალფეროვან ცხენებს, შუბოსან მხედართმთავრებსა და სხვა რამე-ამგვარს, რაც საღმრთო წერილის მიერ გადმოგვეცემა, როგორც სიმბოლურ მინიშნებათა ნაირგვარი წმინდანაძერწობა“. დიონისე არეოპაგელის შეხედულებით, ღვთისმეტყველებამ კარგად განჭვრიტა ჩვენი გონების შესაძლებლობა და ეს გრძნობად — კონკრეტული ხატები მიუსადაგა გამოუსახველ სულიერ არსებებს.

ამგვარი ტრადიციის საფუძველი, რა თქმა უნდა, სახარები-სეული ღვთისმეტყველებაა. ცნობილია, რომ იესო თავის იგავებს მხოლოდ მონათესებს განუმარტავდა, რათა მათ საღვთო ჭეშმარიტე-

ბის მისტიკური, ანაგოგიური აზრი შეეცნოთ, ხოლო მრევლს მხოლოდ იგავთა შეცნობის გზაზე აყენებდა, რათა ცნობიერების სხვადასხვა საფეხურზე მდგომ ადამიანებს მიეღოთ იმდენი, რამდენსაც დაიტევდნენ: „ვისაც ასხან ყურნი სმენად, ისმინონ“. ეს ყური ხან მხოლოდ მიმღები ან გამტარი შეიძლება იყოს, „საჩინო“, როგორც განმარტავს იოვანი საბანისძე, ხან კი — შემმეცნებელი, უმაღლესი აზრის დამტევი. სიმბოლური ღვთისმეტყველება ფართოდ უხსნის გზას ბიბლიურ ეგზეგეტიკას, კერძოდ, მის ალეგორიულ სახეობას.

ზეცის ქრისტიანული მოდელის ყველაზე სრულყოფილი ასახვა კვლავ დიონისე არეოპაგელს ეკუთვნის. საღვთო წერილის ტექსტზე დაყრდნობით ის აყალიბებს მოძღვრებას ცათა იერარქიის თაობაზე. .

ზეცის ქრისტიანული მოდელის მიხედვით, ქმნილ არსებათა კიბის ზედა, უმაღლეს საფეხურზე წმინდანთა უხორცო სულები დგანან. ისინი ზეგავლენას ახდენენ ადამიანთა ცხოვრებაზე, თუმცა მოქმედებენ ჩვენგან უხილავად. ესენი არიან ანგელოზნი. ანგელოზი „მაუნყებელს“ ნიშნავს. ანგელოზნი მრავალგზის იხსენიებიან ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებში. ისინი უშუალო კავშირსაც კი ამყარებენ ადამიანებთან. აუნყებენ ღვთის ნებას, ახარებენ, საღვთო მოვლენებს. ანგელოზთა სამყარო ღმერთმა ხილულ სამყაროზე ადრე შექმნა. პავლე მოციქული წერს: „რამეთუ მის მიერ დაებადა ყოველივე ცათა შინა და ქუეყანასა ზედა, ხილულნი და არახილულნი, ანუ თუ საყდარნი, ანუ თუ უფლებანი, გინა თუ მთავრობანი, გინა თუ ხელმწიფებანი- ყოველივე მის მიერ და მისა მიმართ დაებადა“. ეკლესიის ზოგი მამის აზრით, დაბადების წიგნის პირველი სიტყვები – „დასაბამად ქმნა ღმერთმა ცაი და ქუეყანაი“ გულისხმობს არა ფიზიკურ ცას, არამედ ზეციურ ძალთა სამყოფელს (შევადართო „ვეფხისტყაოსნის“ „რომელმან შექმნა სამყარო“, სადაც სიტყვა „სამყარო“ სწორედაც ზეცას აღნიშნავს და უპირისპირდება „მრავალი ფერით“ შემკულ „ქვეყანას“, რომელიც უფალმა ადამიანებს უბოძა).

ღვთისმეტყველებაში ყველაზე გავრცელებულია დიონისე არეოპაგელის ანგელოზთა სამყაროს ცხრა დასად, სამ იერარქიულ ტრიადად დაყოფა. „საყდარნი, ქერუბიმნი, სერაბინნი, უფლებანი, ძალნი ხელმწიფებანი, ანგელოზნი, მთავარანგელოზნი, მთავრობანი“. მათი ეს სახელწოდებანი საღვთო წერილის თითქმის ყველა გვერდზე დასტურდება. თუმცა წმინდა იოანე ოქროპირი, ნეტარი თეოდორიტე და თეოფილაქტე ბულღარელი მიიჩნევენ, რომ ანგელოზთა რიცხვი და დასი მეტია, ვიდრე საღვთო წერილშია გაცხადებული. ეს იმით აიხსნება, რომ არსებობს ანგელოზთა ისეთი დასი ან სახელი, რომელიც სააქაოდ არ გვეუწყება და მხოლოდ საიქიოდ გახდება გასაგები. ზეცაში მკვიდრობს უამრავი გვარი და კლასი ანგელოზთა, რომელთა აღწერა სიტყვით საერთოდ შეუძლებელიაო. ამას ადასტურებს პავლე მოციქულიც: „დასუა მარჯუენით მისა ზეცათა შინა, უზემთაეს ყოველთა მთავრობათა და ხელმწიფებათა და ძალთა და

უფლებათა და ყოველსავე სახელისა , რომელ სახელ-დებულ არს არა სოლო თუ ამას სოფელსა, არამედ მერმესაცა მას“ (ეფ. 1; 20; 21).

ზეცის ქრისტიანული მოდელის დაწვრილებითი ანალიზი კიდევ უამრავ ასპექტს მოიცავს. მათ შორის ძალზე ნიშანდობლივია ზეციურ სკნელთა განლაგების სისტემა; რწმენა სამყაროს გარშემო მოძრავი ცხრა (ზოგი გადმოცემით შვიდი) კონცენტრული სფეროს არსებობისა; წმ. ეფრემ ასურის ათანასე ალექსანდრიელის, მაკარი მეგვიპტელის, მაკარი ალექსანდრიელის, იოანე ოქროპირის მოძღვრება საზვერეების შესახებ; ჰაერის მცველთა მიერ სულის განკითხვის მოტივი და სხვა.

ქართულ სასულიერო მწერლობაში — აგიოგრაფიაში, ჰიმნოგრაფიასა და ჰომილეტიკაში — წარმოდგენები ზეციურ სამყაროზე ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია. თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ჩვენს მწერლობაში ამა თუ იმ სახით თავს იჩენს ყველა ის ასპექტი, ყველა ის პრინციპი, რომლებიც ზემოთ ჩამოვთვალეთ, აგიოგრაფიაში ეს ვლინდება ხილვა — გამოცხადებათა თუ ჩვენებათა აღწერის ფორმით, ჰიმნოგრაფიაში — წმინდანთა მარადიული სამყოფელი, სამკვიდრო აღიწერება სიმბოლურ — მეტაფორული სახისმტყველებით, ჰომილეტიკა კი ხშირად, ესთეტიკურ აღქმასთან ერთად, საღვთისმეტყველო შინაარსის მსჯელობას გვთავაზობს.

ქართულ სასულიერო მწერლობაში ზეცის ქრისტიანული მოდელის უკეთ გასაანალიზებლად გამოვყავით რამდენიმე კარდინალური საკითხი :

- 1) ზეცის შესაქმისეული გააზრება;
- 2) ხილული და განქარვებადი ნათელი;
- 3) ცათა იერარქია და ანგელოზთა ბუნება;
- 4) ხილვა-ჩვენებანი;
- 5) ესტაქოლოგიური წარმოდგენები.

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ქართულ სასულიერო მწერლობაში ჭარბობს ზეციური სამყაროს ამალღებული, ზეამზიდველი , დიონისე არქეოპაგელის სიტყვით, მიმსგავსებულ სახელთა გამოყენება. სამოთხის რეალობათა გრძნობად-კონკრეტული სახე-სიმბოლოებით გამოხატვა ნაკლებად გვხვდება, თუმცა მთლიანადაც არ გამოირიცხება, განსაკუთრებით ჯოჯოხეთის სატანჯველთა აღწერისას, რომელიც სახარებისეულ ტრადიციას უნდა ეყრდნობოდეს . (საგულისხმოა, რომ შემდგომში „ვეფხისტყაოსანსა“ და „დავითანშიც“ არეოპაგიტულ სიმბოლოთა ეს ნაკადი ჭარბობს).

1) ქართული აგიოგრაფიული ტრადიციით, უფალი უფალი არის შემოქმედი. გიორგი მერჩულე სამყაროს არმყოფობიდან მყოფობაში შემოსვლას ასე აღწერს: „მეტყველებითა სუფევისა შენისაითა, ღმერთო, უშრომველად დაჰბადენ დაბადებულნი ყოველნი და ხელმწიფებით განგებულ ხარ ყოველთა ქმნულთა შენთა, რამეთუ ცათა შემოქმედი და ანგელოზთა დამბადებელი და ქვეყანისა დამამტკიცებელი და ზღვათა დამამყარებელი და ნყლადცა საქმეთა მოქმედვე ხარ“. იგი

იმონმებს ფსალმუნის სიტყვებს: „არა თუმცა უფალმან აღაშენა სახლი, ცუდად შერებთან მაშენებელნი მისნი“.

ქართულ ჰიმნოგრაფიულ ძეგლებში ხშირია პირველქნილ ცასა და მიწაზე, შესაქმეში ლოგოსის, ღვთის სიტყვის მონანილობაზე უწყება, „რომელმან დაჰბადა ცანი სიტყვითა“, „რომელმან დაჰრთენ წყალთა ზედა ზესკნელნი მისნი და შეაყენე ზღუაი ქვისასა, და გიპყრიეს ქუეყანაი ბრძანებითა, შენ გიგალობს მზე, შენ გადიდებს მთოვარე, შენდა შესწირავენ დიდებასა ქმნულნი შენნი და აღგამალლებენ შემოქმედსა უკუნისამდე“.

მსგავსი მაგალითების მოხმობა მრავლად შეიძლება როგორც აგიოგრაფიული, ისე ჰიმნოგრაფიული მწერლობიდან. ჩვენ თითო-ოროლა მათგანით შემოვიფარგლებით.

1) განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქართულ სასულიერო მწერლობაში ხილული და სულიერი, ქმნილი და უქმნადი ნათლის თემა. წმინდა მამათა დაკვირვებით, შესაქმის პირველმა სამმა დღემ უმზეოდ ჩაიარა, თუმცა ღვთის სიტყვით დასაწყისშივე იქმნა ნათელი. ეს იყო ნათელი დაულამებელი, უნივთო ნათელი. ნათლის ამგვარი აღქმა ძალზე ხშირად იჩენს თავს ჩვენს სასულიერო მწერლობაში. გიორგი მერჩულე განარჩევს „ხილულსა და განქარვებასდა მზესა“ და „უქმნელსა და უსრულებელსა ნათელსა“, ჰიმნოგრაფიული ძეგლებიც აღსავსეა მსგავსი სახისმეტყველებით: „დაჰბადე ნათელი უქმნელი და შეჰმზადე ცაი ქმნილითა მნათობთათვის“ ცაი უხრწნელი და ზეცაი დასაბამიერი შეაერთე“, „უქმნილობასა ქმნილებაი მიჰმატე“ და სხვა.

ამავე რანგის სახეებს განეკუთვნება ისეთი სიმბოლოები, როგორიცაა: „ზეთი განუპარველი“, და „ზეთი განქარვებადი“, „სულნელი მწირობისა“ და „ზეციური ნელსაცხებლის სულნელი“, „სანთელი ჩაუქრობელი“ და „მარადის მოტყინარე“, რომელნიც მინიერი და ზეციური, ამქვეყნიური და სამოთხისეული ნეტარების აღსანიშნავად გამოიყენება.

ანგელოზთა ბუნებისა და ადამიანის სულის ერთგვაროვნების შესახებ შესანიშნავი განმარტებაა მოცემული გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში. წმინდა გრიგოლის გარდაცვალებას აგიოგრაფი ასე აღწერს: „შეჰვედრა სული უფალსა და შეერთო ანგელოზთა კრებულსა, რამეთუ უხორცონი ანგელოზნი და სული კაცთანი ერთბუნება არიან და სულსა კაცისაა აქუს მეტყუელებაი ანგელოზებრივი“. ამრიგად, მინიერი სანყისი განღმრთობის პოტენციას შეიცავს მაქსიმალური სულიერი ღვწის შედეგად.

ქართულ სასულიერო მწერლობაში ხშირია მინიშნება ცათა იერარქიულ წყობაზე. უფრო მეტად ეს ასპექტი ხილვა-ჩვენებებში ვლინდება. მიცვალებულთა ამაღლების ამსახველ გამოცხადებებში სწორედ ამგვარი სულიერი გამოცდილებაა ასახული. წმინდანის ზეცად ამაღლებას წინ უძღვის ცათა სასუფეველის გახსნა, საიდანაც მისტიურად ილანდება ზეციური ცხრა სფერო, სამოთხეში ამყვანი. წმინდა მატოს ცად ამაღლების სცენაში ჯერ ასახულია, თუ როგორ

დაეშვება ბერთის მონასტრის თავზე სვეტი ნათელი, რომელიც თანდათან უახლოვდებოდა მონასტერს, შემდეგ გამოჩნდა წმინდა ანგელოზთა სიმრავლე, რომელსაც მოჰყვა სასწაულებრივი გამოჩენა ოლარით შემკული დიაკვნისა. ბოლოს კი წმინდა ანგელოზთა კრებულმა ხელაპყრობით აღიყვანა წმინდა მატო “ნათლითა შემკობითათა და აღამაღლა სასუფევლად ცხრათა ცათა შინა”. მაგალითების მოყვანა აქაც მრავლად შეიძლება. ამგვარი ხილვა-ჩვენებები ადასტურებს, რომ ზეციური ცხრა სფეროს იდეა უცხო როდი იყო ქართული ქრისტიანული აზროვნებისთვის.

ერთ-ერთი ყველზე მნიშვნელოვანი ასპექტი ზეცის ქრისტიანული მოდელის გაანალიზებისა ეს არის ზეციური იერუსალიმის თემა. ცნობილია, რომ ქრისტეს მოძღვრებაში ესკატოლოგიურ სწავლებას უდიდესი როლი ენიჭება. ახალი აღთქმის, კერძოდ, აპოკალიფსის ტრადიციის მიხედვით საყოველთაო განკითხვის შემდეგ უნდა დამყარდეს ახალი ცა და ახალი მიწა, ანუ ზეციური იერუსალიმი. ამ დროს ქმნილებანი თავისუფლდებიან მინიერი ზრწნილებიდან, მონობისგან. იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებაში „ახალი იერუსალიმი“ წარმოადგენილია ქრისტეს მოზეიმე ეკლესიის სახით, შემკული, როგორც „უფლის სასძლო“. მას „კრავის სასძლოს“ უწოდებენ. ხილვაში კრავის ქალაქი დიდი ქალაქის, იერუსალიმის სახით ზეციდან ჩამოდის. ამ ქალაქს, რომელიც თორმეტი ძვირფასი თვლით ბრწყინავს, აქვს 12 ბჭე ისრაელის 12 ტომის სახელებით და 12 საფუძველი 12 მოციქულის სახელებით. წმ. ანდრია კესარიელის განმარტებით, ქალაქს შემორტყმული მალალი ზღუდე იმის ნიშანია, რომ ვერც ერთი უღირსი იქ ვერ შევა. 12 ბჭეს 12 ანგელოზი იცავს ისრაელის თორმეტი ტომის სახელს ეს ბჭეები იმიტომ ატარებს, რომ ეს ტომები შეადგენენ ღვთის რჩეული ერის საზოგადოებას.

ზეციურ იერუსალიმში აღარ იარსებებს ხილული ტაძარი, რადგან უფალი ღმერთი, ყოვლისმპყრობელი იქნება მისი „ტაძარი და კრავი“. უფალი ღმერთს იქ მიეგება უშუალო თაყვანისცემა, ამიტომ არ იქნება არც მატერიალური ტაძრის, არც რაიმე წესებისა და მღვდელთმსახურების; ზეციური ქალაქისათვის არავითარი განათება საჭირო არ იქნება, რადგან დიდებამ ღვთისამ გაანათა იგი, და სანთელი მისი არის კრავი. არ საჭიროებს ქალაქი მზეს, იქ გრძნობებისა და ომის საჭიროება არ არის. მოსახლეობა იქნება მეტად სხვადასხვა და შერეული. ზეციური ქალაქის ბჭე არ დაიკეტება მთელ დღეს, ღამე კი იქ არ იქნება. ეს კი ნიშნავს, რომ ზეციურ ქალაქს ეშმაკის ხრიკების სამიშროება არ ემუქრება.

ზეციური იერუსალიმის იდეა მსჭვალავს ქართულ სასულიერო მწერლობას. ესკატოლოგიური მომავლის დამყარების მოლოდინი ყოველი ქრისტიანის სასოებისა და რწმენის მწვერვალია. უკანასკნელ ფაშს საბოლოო განსჯისა და სულიერი ნათლით შემოსვის იმედი დიდი ხნის მიცვალებულთა და შესვენებულთა ხვედრიცაა. „გიორგი ათონელის ცხოვრებაში“ ნათლად ჩანს, რომ წმიდა მამის რწმენის სა-

ფუძველი სწორედ ზეციური იერუსალიმის მკვიდრად ქცევაა, მისთვის ეს არის „ზეცისა ქალაქი ღირსთა შესაკრებელი და მაშვრალთა განმასვენებელი, სადა იგი ღმერთისა ძლიერნი ქვეყანით ამაღლდებიან“.

საგულისხმოა, რომ ქართული აგიოგრაფია შესანიშნავად იცნობს „ახალი აღთქმის“ ყველაზე რთულად განსამარტი ნიგნის, „აპოკალიფსის“, ეგზეგეტიკას და დიდი სიღმეებით, საღვთო საიდუმლოთა ღრმა წვდომით გამოირჩევა. მინიერ, გრძნობად — კონკრეტულ სახეებს, რომელნიც აპოკალიფსური ხილვის ზედაპირს შეადგენენ, ქართველი აგიოგრაფები და ჰიმნიგრაფები ღრმა სიმბოლური დატვირთვით წარმოგვიჩენენ. ამ მხრივ აღსანიშნავია იოანე საბანისძის, იოანე მტბევარის, მიქაელ მოდრეკილის, გიორგი მერჩულის ეგზეგეტიკური ნიაღვრვანი.

ამრიგად, ზეცის ქრისტიანული მოდელის სხვადასხვა ასპექტით წარმოჩენა ქართული სასულერო მწერლობის ერთ-ერთი უმთავრესი ამოცანაა.

### **დამონებანი:**

**გურევიჩი 1975:** გურევიჩი ა. შუასაუკუნეობრივი კულტურის კატეგორიები (რუსულ ენაზე). მ.: 1975.

**არეოპაგელი 2006:** ზეციური იერარქია (დიონისე არეოპაგელის შრომები). თბ.: 2006.

**ძეგლები 1963:** ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. I-II თბ.: 1963.

**საღვთო... 2007:** საღვთო ლიტურგიის განმარტება. თბ.: 2007.

## ლია კარიჭავჭილი

საქართველო, თბილისი

### „ვეფხისტყაოსნისა“ და „დავითიანის“ ტიპოლოგიური მიმართების საკითხები

„დავითიანი“ ქართული ლიტერატურის ისტორიაში „ვეფხისტყაოსნის“ საუკუნოებრივი გავლენის ერთგვარ დაძლევადად განიხილება. ახალმა სათქმელმა ახალი ფორმა მოიტანა. მიუხედავად ამ ორი პოეტური სამყაროს თვითმყოფადობისა, აშკარაა მათ შორის ტიპოლოგიური მსგავსებანი, რასაც გარკვეულწილად უკვე განაპირობებს შემდეგი გარემოება: ორივე ნაწარმოები მრავალპლანიანია და, დანტესეული ზოგადი კლასიფიკაციის თანახმად, მათში ოთხი ძირითადი შრე გამოიყოფა: 1. ისტორიული, 2 ალეგორიული, 3 დიდაქტიკური და 4. ანაგოგიური. თითოეული ეს შრე სხვადასხვა ინტენსივობით ვლინდება თხზულებებში. მაგალითად, ისტორიული რეალობა „დავითიანში“ დომინანტურია და ერთ-ერთ ნამყვან თემად იკვეთება („ქართლის ჭირი“), „ვეფხისტყაოსანში“ ისტორიული რეალობა საკვლევია და ამოსაცნობი. ალეგორიზმი ანუ იგავი „ვეფხისტყაოსნისა“ რთულია, „დავითიანისა“ — მიზანმიმართულად მარტივი. დიდაქტიკაში შეფარულია პოემაში, გაცხადებულია „დავითიანში“. ანაგოგიური (საღვთისმეტყველო საზრისი) „ვეფხისტყაოსნის“ უღრმესი შრეა, „დავითიანში“ კი — ძირითადი ლაიტმოტივი.

ნაშრომში ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია შემდეგ საკითხებზე: „ვეფხისტყაოსნის“ ალეგორიზმი, პოეტთა მიერ შემოქმედებითი საგნისა და პოეტური რანგის თვითგანსაზღვრა, დიდაქტიკაში და მოტივაცია; მსოფლმხედველობრივი პრობლემები; პოეტური სემანტიკა.

„ვეფხისტყაოსნის“, როგორც ალეგორიული თხზულების „თარგმანებას“ ვახტანგ მეფის დროიდან ეყრება საფუძველი. დავით გურამიშვილი ზუსტად და ლაკონურად აფასებს პოემას — იგი არის „იგავთ ხე“, რომლის ფესვები ღრმად არის დამარხული („ფესვ ღრმაჰყო, შრტონი უჩინა, ზედ ხილი მოინეოდა, ორგზითვე ნაყოფს მისცემდა, ვისგანაც მოიჩხუოდა“), „დავითიანიც“ იგავთ ხეა, ოღონდ მარტივად შესამეცნებელი იმ მიზნით, რომ „უფრო ადვილად აღვლიან ზედ ყრმანი დასარხვევლად“.

„ვეფხისტყაოსნის“ ალეგორიზმის თვალსაზრისით, ძალზე საყურადღებოა „მიჯნურობის თეორია“ პროლოგიდან, რომელშიც პირველად საღვთო მიჯნურობაზეა საუბარი: „ვთქვა მიჯნურობა პირველი და ტომი გვართა ზენათა“. მომდევნო სტროფის ბოლო ტაეპები აღიქმება, როგორც რუსთაველის შემოქმედებითი არჩევანი: „ვთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ხედებიან, მართ მასვე ჰბადვენ თუ ოდენ არ სიძვენ, შორით ბნდებიან“. ამ ტაეპში გამოჩენილი

ბაძვის ცნება უყურადღებოდ არ დარჩენილა სამეცნიერო ლიტერატურაში. რევაზ სირაძე ნიგნში „კულტურა და სახისმეტყველება“ წერს: „აქ ტერმინი „ბაძვა“ არ შეიძლება სასხვათაშორისოდ გავიგოთ. ამქვეყნიური სიყვარულის ზეციურისადმი ბაძვას არაერთხელ ეხება იოანე პეტრიწი. ამგვარ სიყვარულთანაა დაკავშირებული რუსთველური სიტყვახმარებაც. საერთოდ კი ტერმინი ანტიკურობიდან იღებს სათავეს. ასეთ შემთხვევაში იგი მარტო მიმსგავსებას როდი გულისხმობს, იგი გულისხმობს „განსახოვნებასაც“, ასე რომ, ამქვეყნიური, ამალღებული, ადამიანური სიყვარული შეიძლება ზეციურს განსახოვნებდეს“ (სირაძე 2008: 113-114)

ისმის კითხვა: მაინც სად ხდება შემოქმედების საგნის დასახელება: „ვთქვა მიჯნურობა პირველი...“, თუ „ვთქვენ ხელობანი ქვენანი...“. ლოგიკურია, რომ ახალი საკითხი, თანაც ისეთი მნიშვნელოვანი, დაინყოს ახალი სტროფით. მართლაც, ჩვენი დაკვირვებით, საკითხის წარმოდგენა იწყება სწორედ ახალი მონაკვეთით, ახალი დისკურსით მიჯნურობის თაობაზე და ეს არის „ვთქვა მიჯნურობა პირველი...“. სწორედ ეს არის მთავარი ჩანაფიქრი, მიზანი, ხოლო „ვთქვენ ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ხვდებიან, მართ მასვე ჰბაძვენ...“ არის ფორმა, განსახოვნება ამ სათქმელისა. ისიც ლოგიკურია, რომ განსახოვნების ფორმაზე მინიშნება მოსდევდეს და უშუალოდ ებმოდეს საკითხის შინაარსობრივ წარმოდგენას (და ტექნიკური თვალსაზრისით იყოს მიჯნურობის თემის შემოტანიდან II სტროფის III- IV ტაქეები). აქვეა მოტივაცია, რატომ არ შეიძლება პირდაპირი გადმოცემა, პირდაპირი ასახვა შემოქმედების საგნისა და რატომ უნდა მოიძებნოს განსახოვნების სათანადო ფორმა, ამ შემთხვევაში ალგორითმი. იმიტომ, რომ საღვთო მიჯნურობა ძნელად სათქმელია, „საჭირო გამოსაგები ენათა“, „ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან, ენა დაშვრების, მსმენლისა ყურნიცა დავალდებიან“. ამდენად, ჩვენი აზრით, მართებული იქნებოდა „მიჯნურობის თეორია“ განიხილებოდეს არა როგორც ერთგვარი კლასიფიკაცია მიჯნურობის „გვარებისა“ (რომლებსაც ემიჯნება „სიძვა“ და მათი აღრევა დაუშვებელია. მით უფრო ამ კონტექსტში, რომელშიც წმინდა ადამიანური სიყვარული მოხმობილია საღვთო სიყვარულის მიწიერ იმიტაციად. ამიტომაც არის რუსთაველი ასეთი კატეგორიული: „ნუვინ გარევთ ერთმანეთსა, გესმის ჩემი ნაუბარი?“), არამედ როგორც ერთიანი, განუყოფელი კონტექსტი — შემოქმედების მიზნისა და მისი განსახოვნების ფორმის გაცხადება.

„შაირობის თეორიის“ მიხედვით, რუსთაველი, როგორც ვრცელი ეპიკური პოემის შემოქმედი, ბუნებრივია, პირველი რანგის მოშაირეა (თუმცა გარკვეულ აზრთა სხვადასხვაობას ინვესს მეორისა — „მეორე ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშაირეთა...“ — და მესამის — „მესამე ლექსი კარგი არს სანადიმოდ, სამღერელად...“ წინ არდასახელება პირველისა, რომელიც, ვფიქრობთ, აპრიორულად



იგულისხმება, მისი მახასიათებლები კი გაბნევით იკითხება ტექსტში (რით გამოიცდება კარგი მოშიარე? „ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა..., მართ აგრეთვე მელექსესა ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა“, „მოშიარე არა ჰქვია, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“...). დავით გურამიშვილი, რუსთაველის პოეტური გენიის თაყვანისმცემელი („მე რუსთაველსა ლექსს არ ვუდრი, ვით მარგალიტს ჩალის ძირსა“), მისივე კრიტიკიუმიებით განსაზღვრავს საკუთარი პოეტური ოსტატობის ხარისხს და თავს მეორე რანგის მოლექსეთა კატეგორიას მიაკუთვნებს.

რუსთაველი:

„მეორე ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშიარეთა,  
არ ძალ-უც სრულ-ქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა,  
ვამსგავსე მშვილდი ბედითი ყმანვილთა მონადირეთა:  
დიდსა ვერ მოჰკვლენ, ხელად აქვს ხოცა ნადირთა მცირეთა“.  
(სტრ. 16)

გურამიშვილი:

„მე ყრმათა მსგავსად მომიხდა  
ნამცვრევეთ ნალკოტთა მცვრევეანი,  
ბზაკალითა და წინკიტით  
მონადირეთში რევანი,  
ვერც ხილი ვპოვე, ნადირთაც  
ძალი არ მაქვენდა რევანი,  
და ვა შემრჩა ცუდსა მეთევზეს  
უბრალოთ წყალთა მღვრევეანი“.  
(„დავითიანი“, სტრ. 6.)

(ბზაკალი — ხის მშვილდი, წინკატი — პატარა ისარი)

რუსთაველური სახეები აქ გავრცობილია, თუმცა ამკარაა რემინისცენციები: „ყმანვილთა“ – „ყრმათა მსგავსად“, „მონადირე“, „დიდსა ვერ მოჰკვლენ“ – „ნადირთაც ძალი არ მაქვენდა რევანი“ და სხვა.

„ვეფხისტყაოსანი“ აღმზრდელობითი ნაწარმოებია. ზოგადად, XII საუკუნის რომანის კვლევა მივიდა დასკვნამდე, რომ გარეგნული ხასიათის მიუხედავად, მასში აღზრდის პრობლემატიკაა მთავარი. ამაზე ჯერ კიდევ ვახტანგ VI მიანიშნებდა. ეს აზრი შემდგომშიც აქტუალური იყო სამეცნიერო ლიტერატურაში. „რომანი, რომელშიც ახალგაზრდა გმირები მოქმედებენ, როგორც წესი, აღმზრდელობითი რომანია“ (კარბელაშვილი 2003: 5), მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ პოემის მთავარი პერსონაჟები (ისინი, ვისი პიროვნული დახვეწა-ამბლება სიუჟეტის განვითარებისდა კვალად მიმდინარეობს) არ არიან იდეალურნი, არამედ მიისწრაფიან სრულყოფისაკენ და თუმცა თეორიულად ფლობენ სიბრძნეს, მაინც პირადი გამოცდილების მტკივნეულ გზას გადიან გაღრმავებისა და შინაგანი განახლებისათვის.

„დავითიანი“ მონოდებულია ყმანვილთათვის, მათი აღზრდისა და თვითშემეცნებისთვის. საყურადღებოა, რომ ორივე თხზულებაში წარმოჩენილია საფუძველი და მოტივაცია (როგორც უფლება) დიდაქტიზმისა. ეს არის გამოცდილებით დაგროვილი ცოდნა და გარკვეული დისტანცირება პრობლემატიკისგან. ორივეგან მოხმობილია მკურნალის სახე. „ვეფხისტყაოსანი“:

„რა აქიმი დასნეულდეს, რაზომ გინდა საქებარი,  
მან სხვა იხმოს მკურნალი და მაჯასიცა შემტყყვებარი...  
სხვისა სხვამან უკეთ იცის სასარგებლო საუბარი“. (662)

„დავითიანი“:

„რაგინდ ბრძენ იყოს მკურნალი,  
კარგად ატყობდეს მაჯასა,  
სხვისას შეიტყობს, თავისას  
ვერას გაიგებს ხვანჯასა“ (60).

და სენტენცია: „სხვა სხვისა ომსა ბრძენია“ — რუსთაველი, „მე ვერ ვირგე და თქვენ გარგე“-- გურამიშვილი.

თვალსაჩინოა „ვეფხისტყაოსანსა“ და „დავითიანში“ ფილოსოფიურ-თეოლოგიური და პოეტური სემანტიკის ელემენტთა თანხვედრა. ასეთია „მიჯნურის“ ცნება, რომელსაც ბინარული მნიშვნელობა აქვს: საერო და საღვთისმეტყველო. ეგრეთნოდებულ ხელობათა კატალოგში ორივე შემოქმედი მას წარმოგვიდგენს სწორედ საღვთისმეტყველო შინაარსით.

რუსთაველი:

„მუშა მიწყვი მუშაკობდეს, მეომარი გულოვნობდეს,  
კვლა მიჯნურსა მიჯნურობა უყვარდეს და გამოსცნობდეს“,  
(11, 3-4)

გურამიშვილი:

„მეცხრეა—არჩენთ მწყემსობა,  
უქნიათ მენახირობა,  
და მეთე მიჯნურთ სურვილი,  
ტრფიალთა შენამზირობა“. (38)

ამასთან დაკავშირებით ქეთევან ბეზარაშვილი წერს: „ჩანს, რომ რუსთაველთან და გურამიშვილთან დასახელებული რიტორიკული სქემა ქრისტიანული მწერლობის ტრადიციებს ეფუძნება. მათთან კატალოგის ბოლოს დასახელებული მიჯნურობა (ისევე, როგორც კატალოგის თავში დასახელებული ბრძნობა), როგორც საღვთო სიბრძნის ტრფიალი, როგორც საღვთო ხედვა-თეორია, ყველაფერზე აღმატებული ჩანს“ (ბეზარაშვილი 2005: 26). როგორც ჩანს, სწორედ ეს

არაბული სიტყვა (მიჯნური) მიესადაგებოდა ღვთის მოტრფიალეს, რომლის ცნობიერება ამაღლების კვალდაკვალ სცილდებოდა ემპირიული რეალობის საზღვრებს და პრაგმატული პოზიციიდან შმაგად, ხელად აღიქმებოდა.

საყურადღებოა აგრეთვე სიტყვა „ქართულის“ გამოყენება ორივე თხზულებაში „ქრისტიანულის“ სინონიმური მოაზრებით. რუსთაველი: „ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები...“; გურამიშვილი: „თუ რამ იყოს სხვის რჯულისა, მომიქციოს, გამიქართლოს“. მოცემულ ტაეპებში რუსთაველისეულ „სპარსულს“ შეესაბამება გურამიშვილისეული „სხვის რჯულისა“, ხოლო „ქართულად ნათარგმანებს“ — „მომიქციოს, გამიქართლოს“. ცხადია, რუსთაველი „სპარსულს“ იყენებს არაქრისტიანულის მნიშვნელობით, ხოლო „ქართულად თარგმანება“, „მოქცევა“, „გაქართლება“ ქრისტიანულად გამართვას, ქრისტიანულად მოაზრებას ან ინტერპრეტაციას ნიშნავს. ასე რომ, ტაეპი „ესე ამბავი სპარსული...“ ერთი შეხედვით სიუჟეტის წარმომავლობის საკითხს რომ ეკავშირდება, ვფიქრობთ, რეალურად პოემის ალეგორიულ ხასიათზე მიანიშნებს.

თავისთავად იდენტურია თეოლოგიური ცნებათმეტყველება. „ვეფხისტყაოსანში“ ღმერთი არის უცნაური, უთქმელი, უფალი უფლებათა, მზე, მზიანი ღამე... „დავითიანში“ — დაუსაბამო, პირველი, მიუწვდომელი, უფალი უფლებათა, უზომო, გამოუთქმელი...

პრობლემატიკა მოიცავს ადამიანის დანიშნულების, სწავლა-განათლების მიზნის (მდრ. „მით ვისწავლებით მოგვეცეს შერთვა ზესთ მწყობრთა წყობისა“, — „ყმანვილი უნდა სწავლობდეს საცობლად თავისადო... ვინც შექმნა თიხა ჭურჭელად, რას უძღვნის ხელფასადო...“), განგებისა და ბედის, სანუთროსა და საიქიოს, ისტორიული და საკრალური დროის საკითხებს. ორივეგან მხატვრულად გააზრიანდა კაცობრიობის განვითარების უმთავრესი მომენტები, რომელთაგან გამომდინარე, არსებობს მხოლოდ ერთი დრო ანმყო და ერთი მოქმედება—ცოდვით დაცემა და ხსნა ადამიანისა (აუერბახი).

პოეტური სემანტიკიდან ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ ზამთარ-ზაფხულის ანტინომიურ სახისმეტყველებაზე, რომლის მიხედვით, ზამთარი მწუხარებას განასახოვნებს, ზაფხული — სიხარულს. (ამიტომაც ნიშანდობლივია სახელდება „მზიარული ზაფხული“.) ადამიანის გულზე ზემოქმედებს ყოველგვარი მძაფრი ემოცია, იქნება ის დადებითი, თუ უარყოფითი. რუსთაველი:

„ზამთარი ვარდთა გაახმობს, ფურცელნი ჩამოსცივიან,  
ზაფხულის მზისა სიახლე დასწავს, ყინვასა სჩივიან...  
სიცხე სწავს, ყინვა დააზრობს, წყლულნი ორჯერვე სტკივიან...  
აგრეთვე გული კაცისა მოსაგვარებლად ძნელია,  
ჭირსა და ღზინსა ორთასავე ზედა მართ ვითა ხელია,

მინცივ წყლულდების, სანუთრო მისი აროდეს მთელია“.  
(1342-1343)

(ვფიქრობთ, საფუძველმოკლებულია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ზოგიერთი გამომცემელი ამ სტროფებს ინტერპოლაციად მიიჩნევს.)  
გურამიშვილი:

„ყინვა ხორცს მაზრობს,  
სიცხე სულს მაძრობს“ (11),  
„თბილი და ცივი ორივე მტკივი,  
საით გავიქცე, რომ არ წავიქცე“. (12, ).

(საინტერესოა, რომ ამავე იდეის ორიგინალური მხატვრული გააზრებაა XX საუკუნის პოეტის ივანე ნიკლაურის ლექსი „რამ დამაბერა“, რომელიც მთლიანობაში პასუხია სათაურად წარმოდგენილი კითხვისა. პასუხი კი აერთიანებს, როგორც მტკივნეულ, ისე სასიამოვნო მოგონებებს.)

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დავით გურამიშვილი რუსთაველისა და მისი ეპოქის პოეტური კულტურის ტრადიციათა გამგრძელებელია. მიუხედავად საუკუნეობრივი სიმორისა, მათ შორის შინაგანი კავშირი არ გამწყდარა. გურამიშვილს არამხოლოდ ესმის რუსთაველის პოეტური ენა, მხატვრული აზროვნების წესი, არამედ თვითონაც აზროვნებს ამ სივრცეში. ამიტომაც შეძლო „ვეფხისტყაოსნის“ სიღრმისეული შემეცნება და მის სახე-იდეათა ორიგინალური გათავისება-წარმოჩენა. ამდენად, „ვეფხისტყაოსანი“ და „დავითიანი“ ეფუძნება არსებითად ერთსა და იმავე ამოსავალ პრინციპებს, რომელთა პოეტური ხორცშესხმა მოხდა განსხვავებული შემოქმედებითი მეთოდებითა და ფორმებით თხზულებათა უანრული თავისებურებების კვალობაზე.

#### დამონებანი:

**ბეზარაშვილი 2005:** ბეზარაშვილი ქ. „სწავლა მოსწავლეთას“ პრობლემატიკა, როგორც „დავითიანის“ ორგანული ნაწილი. კრებ. „დავით გურამიშვილი — 300“. თბ.: 2005.

**გურამიშვილი 1931:** გურამიშვილი დ. „დავითიანი“. V გამოცემა. ალ. ბარამიძის წინასიტყვაობით. თბ.: გამომც. „ქართული წიგნი“, 1931.

**კარბელაშვილი 2003:** კარბელაშვილი მ. ვახტანგის თარგმანი „ვეფხისტყაოსნისა“ და დრო. კრებ. „რუსთველოლოგია“. II, 2003.

**სირაძე 2008:** სირაძე რ. კულტურა და სახისმეტყველება. თბ.: გამომც. „ინტელექტი“, 2008.

**რუსთაველი 1951:** რუსთაველი შ. „ვეფხისტყაოსანი“. რედ. ალ. ბარამიძე, კ. კეკელიძე, ა. შანიძე. თბ.: 1951.

**ნიკლაური 2001:** ნიკლაური ი. „რამ დამაბერა“. ხალხური ხელოვნების დაცვისა და აღორძინების ცენტრი. თბ.: გამომც. „აზრი“, 2001.

**А.М. КАЗИЕВА**  
*Россия, Пятигорск*

## **Интерпретация художественных систем северокавказских авторов как основной способ реконструкции национального образа мира**

Современная духовная ситуация в России и в мире характеризуется глубинными сдвигами, которые проявляются на разных уровнях общественного бытия и сознания. Одну из ключевых ролей в этих изменениях играет возрождение национальной культуры, в том числе ее научно-теоретический анализ и философская рефлексия. Главной целью современной гуманитарной науки является исследование сущностных оснований национальной культуры, ее специфики и места в общем цивилизационном пространстве страны, а одним из ее главных предметов становится творчество художников, в котором приобрели конкретное выражение и четкую кристаллизацию специфические черты национального миропонимания.

Основным модусом бытия в категориальном понимании эстетического сознания является мир человека, который всегда опосредствует восприятие и освоение человеком мира как такого, то есть в его не зависимом от нас объективном бытии. Здесь человек и близлежащая реальность выявляют свою взаимозависимость, которая и создает сам феномен осознаваемого бытия. В таком контексте становится понятной эвристическая плодотворность категории этнического в исследованиях специфики национального бытия и национальной культуры.

Образ мира не является искусственным и сугубо субъективным образованием, поскольку формируется как смысловой регулятив предметно-практической и духовно-практической деятельности человека, обеспечивая ее целостный, универсализованный характер. Особое значение при этом приобретают категории миропонимания мировосприятия и менталитета в их этническом осмыслении. Миропонимание можно определить как рациональное, осознаваемое измерение мировоззрения, мировосприятие – наоборот, чувственно-эмоциональное, связанное с глубинами подсознания. Менталитет – это первичное синкретическое и неразвернутое единство, мировоззрение – вторичная, сложная и развернутая в целую систему сфер культуры. Образ мира как система ключевых символов миропонимания является совокупностью тех отдельных специфических, символично конкретизированных черт менталитета, которые отличают тот или другой субъект культуры (например, нацию) от других.

Национальный образ мира формируется как символическая «кристаллизация» специфики освоения объективного мира конкретной

наций как коллективным субъектом жизнедеятельности и эстетического мышления. Такая объективно-символическая данность мира определяется своеобразием его осмысления коллективным умом нации, освоение его коллективной предметно-практической деятельностью, переживание его коллективной чувственностью, оценивание его коллективным опытом и обобщение его самых ценных элементов коллективным национальным духом в качестве идеалов. Символическая система, в форме которой существует национальный образ мира, имеет несколько измерений, среди которых в качестве основных можно выделить рационально-концептуальный, психологический (чувственный в широком смысле слова) и ценностный. Соответственно, символ можно определить как такую смысловую обобщенность, которая имеет выражение в формах чувственного переживания ее человеком и которая выступает регулятивом основных измерений национального образа мира. Гносеологическая специфика символа заключается, помимо остального, в необходимости творческого усилия для его восприятия и понимания.

В этом смысле в определении и статировании творческого наследия любого писателя весомое значение приобретает выяснение роли и места автора в общей парадигме национального эстетического мышления как частного проявления этнической модели мировосприятия и мировоззрения. Те авторы, которые в наиболее рельефной и выпуклой форме выразили в своих произведениях детерминирующие черты общенационального взгляда на окружающее, достойны особого внимания – тем более, что опыт показывает – именно писатели подобного рода, будучи самыми яркими носителями этнической аутентичности, одновременно воплощают в своем творчестве и ценностные элементы общегуманитарного плана.

Проблемы определения специфики национального образа мира однозначно увязаны в современном литературоведении со спецификой этнической культуры в целом и творчеством конкретных авторов в частности. В конкретных исследованиях художественного мира северокавказских авторов накоплен большой материал, нуждающийся в обобщении под углом зрения определения системы ключевых мировоззренческо-художественных символов их творчества, которые образуют целостность национального образа мира в его классическом выражении.

В северокавказской культуре среди большого круга художников второй половины XX – начала XXI вв., которые наиболее ярко и органически выразили национальный образ мира, одно из значимых мест принадлежит Расулу Гамзатову, Кайсыну Кулиеву, Алиму Кешокову, Алиму Теппееву, Зейтуну Толгурову, Нальби Куёку и др. Художественный мир этих авторов в целом приобрел функцию своеобразного метатекста, в котором средствами художественной символики выражены основные смыслы, ценности, цели жизни народа в

его прошлом, современном и будущем. Этот метатекст есть не только фонд коллективной памяти, но и приобретение программного характера: он определяет, и будет определять сам способ мироощущения коллективным национальным сознанием тех или иных явлений исторического социально-политического, культурного и морального бытия этноса.

Прозаическое творчество А. Теппеева, З. Толгурова, А. Кешокова, Н. Куёка, поэзия К.Кулиева, Р.Гамзатова не просто несет в себе потенциал определенных смыслов, ценностей, целей и тому подобное, но и транслирует специфический способ миропонимания и соответствующий национальный образ мира, что составляет, собственно говоря, парадигму национальной аутентичности.

Именно специфическая модель национального образа мира является главной предпосылкой преемственности в национальной культуре, возможности восприятия и возобновление традиции, а тем самым и одну из главных предпосылок национальной идентичности и жизненных сил народа. С другой стороны, национальный образ мира аккумулирует в себе опыт изменений и модернизаций в культуре народа, в частности, тех, которые сформировались в результате творческих усилий его выдающихся художников. Наиболее репрезентативное проявление национального образа мира происходит в типичных художественно-поэтических образах, созданных писателями, ведь смысл художественного творчества именно в том и заключается, чтоб полно и глубоко выявить своеобразие народной жизни, что в повседневности может оставаться скрытой и незаметной. Типичные художественные образы национальных художников, таким образом, получают определяющее значение не только для их личного миропонимания, но и выявляют сущностную специфику образа мира, присущего коллективному сознанию нации. Следовательно, интерпретация ключевых художественных систем является одним из главных (хоть и далеко не единственным) объектов анализа с целью реконструкций национального образа мира.

Образ мира можно определить как определенную совокупность коллективных представлений о существующей реальности (природную и социальную), что обобщается символами, которые составляют системную целостность мировоззрения. До сих пор основное внимание исследователей обращалось на этническую ментальность: при этом объективные символические концепты в культуре, воспроизводящие эти ментальные особенности, оставались лишь «материалом» таких исследований, не рассматривались как самостоятельный предмет анализа, характеризующийся системной целостностью и имеющий свои оригинальные особенности развития и функционирования. Исследование символов национального образа мира должно быть основой анализа, как менталитета, так и других измерений культуры. Реконструкция образа мира, который нашел свое программное воплощение в художественном

творчестве национальных авторов, выходит за пределы научно-теоретической рефлексии и приобретает философский характер, поскольку переходит в сферу исходных мировоззренческих проблем и категорий, связанных с анализом фундаментальных архетипных символов-мифологем, которые лежат в основе человеческого мировосприятия и миропонимания. Таким образом, исследование национального образа мира, в частности, его художественного воплощения в творчестве того или иного автора, принадлежит к области философского анализа этнического.

К примеру, в романе А. Теппеева «Мост Сират» исходным методологическим принципом исследования этнического образа мира является учет опосредованности его субъективных символических структур личным опытом авторского самосознания – с одной стороны, с другой, считаем абсолютно неоспоримым тот факт, что именно традиции национального эстетического сознания определяют специфику теппеевского образа мира в контексте общечеловеческого мировоззрения. «Мост Сират» раскрывает совершенно определенный тип мировосприятия автора. В отличие от архаичного народного мировосприятия, в котором доминирует принцип упорядоченности, гармонии, миропонимание А. Теппеева характеризуется преимуществом противоположного ему принципа постоянных динамичных изменений. В отличие от коллективного народного мировоззрения, что нашло свое отображение в фольклоре, жизнелюбие писателя основано не на наивной привязанности к реалиям повседневной, обычной жизни, а на пророческом видении конечного идеала, на доминировании эсхатологического измерения мировосприятия. В романе имеет место предельная структуризация художественного времени по схеме: неустойчивое Прошлое – Современность как непредсказуемая турбулентность – Будущее как неопределенность, скрашенная тонами оптимистичного ожидания. Энергия его прозы порождается напряженным континуумом всех времен в сознании художника.

Этот основной принцип художественного образа мира А. Теппеева предопределяет его радикальное отличие от относительно спокойного, уравновешенного и органического народного поэтического мировосприятия. Впрочем, народность ведущих художников заключается не в повторении общих мест, а во взятии на себя функций реорганизатора мышления в границах коллективного сознания. Хотя, в конечном итоге, А. Теппеев не выходит за пределы этого мировосприятия (оно сохраняется на глубинном уровне его сознания и тем самым создает глубинное напряжение и «поэтику контраста»), он радикально проблематизирует его, ставит на границу внутренней реформации, сомнения во всех традиционных смыслах и формах жизни. В этом отношении А. Теппеев является ярко выраженным писателем современности, в творчестве которого отмечаются трансформации традиции во всех ее измерениях, с



другой стороны, проза балкарского писателя развивается и как напряженный диалог традиционного и современного мировосприятия:

В прозе вышеперечисленных авторов произошел переход от смыслового центра архаичного народного мировоззрения, что фиксируется символической осью социум – конфликт – личность, к более современной и личностной: Человек – Мысль – Путь; то есть от социоцентризма к антропоцентризму, от наивного систематизационного – к рефлектирующему сознанию; от этики, связанной с патриархальным традиционализмом, – к примату субъективного.

Такое видоизменение установившихся смыслов и ориентиров народного мировоззрения, которое, впрочем, не означает их отрицания, а лишь модернизацию, переход в другой режим существования, – и составляет онтологическое основание определенной специфики смысловой концептуализации.

Тем не менее, анализ однозначно показывает, что центром художественного сознания северокавказских авторов является глубинная национальная структура мироощущения – правда, сильно модернизированная. И это закономерно. Действительно, только ситуация, когда интровертный человек (или человечество в целом), переживает себя как своего рода центр мироздания, – только в этом случае становится возможным свободное изменение, флуктуации национальных ориентиров. У А. Теппеева, впрочем, временами наблюдается весьма стойкая тенденция к возвращению жесткого этноцентризма, который не является у него «реликтом» архаичного народного сознания, а выступает в роли одного из основных компонентов его эстетического мышления. Именно в этом проявляется своеобразность А. Теппеева, как и многих других художников слова, которые попали в напряженное столкновение двух типов художественного мироощущения – антропоцентричного и этнического – и, благодаря этому, развернуло весь спектр возможных духовных коллизий, возникающий в процессе борьбы названных типов.

В подобных условиях особое значение приобретает концептуальная архитектоника творческого мышления автора. Для А. Теппеева, с этой точки зрения, особо важными представляются несколько концептуальных постоянных, пронизывающих все его творчество и во многом определяющих его общую генеральную семантику. Образ лирического «Я» А. Теппеева манифестируется как один из национальных вариантов общеевропейского типа рефлектирующей личности, то есть глубоко переживающего, творческого и добросовестного человека, который берет на себя груз ответственности за судьбу собственного народа и переживает кризис национального бытия как факт своего внутреннего самоопределения. Художественный образ авторского «Я» А. Теппеева приобретает символическое измерение как модель харизматичной творческой личности с ярко выраженным национальным характером: *«В Жамауте люди умирали рано. Потомки Жандара, любившие искать*

*начала каждой мудрости на склонах своих холмов и в глубине пещер, говорили, что пока человек работает, и пока перед ним зеленеет нескошенная полоса, он не может считаться старым, сколько бы он ни прожил на свете. Они также утверждали, что старость незаметно начинается с того дня, когда человек испугается камня, который надо поднять и положить на забор. И поскольку они на этом твердо стояли, мера возраста или, точнее, старости, в этих местах оценивалась по тому, как человек держал косу. Пока человек выходил на сенокос, годы его в расчет не принимались – впереди нескошенная полоса жизни неведомо какой длины. И только тех оплакивали долго и скорбно, у кого эта полоса оставалась непочатой. Во всех же остальных случаях покойника чтили одинаково, в каком бы возрасте человек не умерал» (Теппеев 2001:55).*

Не меньшее, если не большее место в произведениях А. Теппеева занимает концепт традиционной этики. Варианты системы народного этического поведения и чувствования приобретают мощное символическое измерение как модель личности, способной как к жесткости, так и к удивительной чуткости и лояльности, тяготеющей к абсолютно ответственным поступкам, часто в основополагающих сферах бытия, и, что самое важное – личности абсолютно свободной, как бы это не противоречило самой сути этических канонов в целом. Подтекст философской рефлексии вопроса о моральном оправдании экстремальных поступков личности, в частности, в эмотивных сферах, у А. Теппеева определен с предельной ясностью: *«После такого же схода и танцев (по поводу коллективизации – А.К.) высокому гостю из области была представлена на ночь девушка, которая приглянулась ему на танцах. Ее попрдержали и, отпустив всех, заперли вместе с героем классовых битв. У девушки были братья, которые не желали идти в колхоз, и поэтому значились в черном списке. Аркес хорошо знал, что многие девушки из состоятельных семей и высших – а ныне униженных – сословий жертвовали (или их заставляли жертвовать) своей честью, чтобы сохранить жизнь своим братьям, родителям. Но здесь был другой случай. Ни девушка, ни ее гордая семья честь свою не продавали. Здесь произошло гнусное пьяное насилие, хотя представитель новой аристократии считал свои ночные действия продолжением классовой борьбы. Только «оружие» мести было уже другим. Но месть взывает к мести, а поруганная честь женщины останется несмываемым позорным пятном на лице рода, если посягнувший на нее уйдет от возмездия. На другой день жители ущелья увидели результат страшной казни. Братья девушки, ждавшие в засаде обидчика и его спутников, остановили их у реки и не просто убили, но и отрезали их новое классовое оружие и вложили в их собственные рты» (Теппеев 2001:197-198).*

Символьный ряд народной этики А. Теппеева выходит далеко за пределы собственно национального символа и получает значение общечеловеческого масштаба.

Топос дестабилизации человеческих взаимоотношений у А. Теппеева неразрывно связан с идеологией современности. Человек без этнических и родственных корней чужд миру вообще, современный же человек изначально обречен на одиночество и являет собой всего лишь часть некоего механизма. А. Теппеев показывает это на примере мухаджиров\*, в число которых попадает и отец Хамзата Шонтук: *«Он понял, что умер еще в тот день, когда, поворачив на плачущую жену, зарыл кое-какие ценные вещи – его учили, что они, родовые ценности, всегда должны оставаться на родине, ибо это исконное богатство отчизны; затем погрузил на воловью арбу все необходимое для жизни и покинул благословенный Жамауат. Он считал, что умер позорной, легкомысленной смертью, проклятый камнями, по которым ступал и которые перетаскивал, прижимая к животу; отвергнутый деревьями, в тени которых находил приют и отдохновение, выходя из своего небогатого, но полного достоинства дома; отринутый от уютного двора, откуда утренней порою он глядел на иссиня-зеленые склоны, на белые вершины, с которых неизменно дул свежий, отзвучивый ветерок, весело одобряющий все его слова и дела»* (Теппеев 2001: 39).

В этой интерпретации концепты радость, счастье, приобретают у А. Теппеева оттенки трагической предопределенности, окончание любого чувства есть одиночество и часто, на самом пике ощущений, в моменты, казалось бы, безусловного доминирования счастья, писатель дает читателю понять, что все это конечно, а перспектива предвидится как нельзя более четко: *«... на следующий день колхозные звенья косарей, поднимающиеся на птичьей заре через Дыркылы сырт на верхние луга, увидели упорных Кайбереновых, косым клином срезающих склон слева. Впереди шел Абу, за ним близнецы Ажох и Анзор, дальше – последовательно по возрасту – Аю, Аубекир, Аккуш, Ачах. Заклучал клин сам Бияслан. Его нательная рубашка из бязи молодецким пузырьем вздувалась на спине и слышно было, как в утренней свежести чисто и тонко звенели косы, и мягко шуршала трава. В этом счастливым зачине таилось нечто необъяснимое, суеверно пугающее душу Бияслана: не может быть, чтоб и этот луг, разродившийся буйным разнотравьем, и Белые скалы, ослепительно сверкающие над косарями, и это солнце, неторопливо поднимающееся над долиной, и семеро крепких сыновей, и*

---

\* Мухаджир (махаджир) - от арабского слова хиджра – бежать. *Мухаджир*, соответственно, именуется бежавшего. Это слово впервые было употреблено в арабской культуре во времена пророка Мухамеда, в связи с тем, что он бежал от преследователей из Мекки в Медину. Это слово несет особую смысловую окраску - мухаджир с тех самых пор означает не только «беженец», но тот, кто несправедливо был преследован. В отечественную литературу этот термин впервые вводится отечественным историком Г.А. Дзидзария в связи с массовым изгнанием/переселением горцев в Турцию, Иорданию, Сирию и др. мусульманские страны во время Русско-Кавказской войны.

*прозрачные родники в овраге, припадая к которым Бияслан утолял не только жаждущее нутро, но и впитывал глубинные токи родной земли, - не может быть, чтоб все это было дано ему так, по бесконечной щедрости небес, что можно безбоязненно пользоваться всеми этими благами. Ведь сказано же в Коране: бери все, только заплати! Неужели навалившееся на него негаданное счастье – правда? И этот щедрый дар судьбы бескорыстен? Не потребует никаких жертв?»* (Теппеев 2001:11-12). Предчувствия Бияслана оправдались: в этот день началась Великая Отечественная война, которая заберет у Бияслана почти всех его сыновей.

И лишь неясная зыбкая надежда сопровождает предвидение автора: *«Но все равно Бияслану легче, потому что он все-таки испытал однажды, что такое счастье: увидел, как семь правильных людей, созданных его кровью, перенявших его разум, пошли по дорогам мира, и, если даже хоть один из них выживет, хотя бы сын одного из них когда-нибудь вернется в отчий край и возьмет косу в руки, жизнь будет продолжаться»* (Теппеев 2001:13).

Но, конечно, наибольший объем в творчестве северокавказских авторов занимает концептуальное понятийное поле Родины. Символы Родины – большой и малой – приобретают историософское значение: символы Родины выходят за пределы сугубо этнической и географической семантики и конституируются как сакральные символы идеального метаисторического национального сообщества; при этом частные ипостаси символики Родины реализуются в виде традиционных фольклорных и фольклороподобных элементов и, таким образом, опосредствуют и обеспечивают преемственность традиционной идентичности и современной. Эта институтирующая инновация подпадает под категорию культурных метаморфоз, относительно которых Ю. Лотман отмечал важность, а иногда и решающий характер появления символических имен во взрывных, нелинейных культурно-исторических процессах.

Основным модусом бытия в категориальном понимании эстетического сознания является мир человека, который всегда опосредствует восприятие и освоение человеком мира как такого, то есть в его не зависимом от нас объективном бытии. Здесь человек и близлежащая реальность выявляют свою взаимозависимость, которая и создает сам феномен осознаваемого бытия. В таком контексте становится понятной эвристическая плодотворность категории этнического в исследованиях специфики национального бытия и национальной культуры.

Таким образом, в целом творчество северокавказских авторов внешне как бы лишено систематической рефлексии, метафизических, историософских, этических и эстетических проблем, несет в себе мощный потенциал оригинального и целостного национально-специфического философского осмысления исходных экзистенциальных проблем, поскольку представляет собой результат глубокого личного духовного опыта, связанного с напряженной эстетической рефлексией. Этот опыт,

воплощенный в конкретных символах художественной картины мира, является неисчерпаемым предметом для рациональных интерпретаций и концептуализаций в современной северокавказской литературе и одним из главных источников оригинальности писателя в контексте национальной художественной традиции.

Современная северокавказская литература является уникальным сочетанием проникновения в глубины традиционного народного мировоззрения народа – с его радикальной модернизацией и моделированием будущей истории, благодаря чему этнический образ мира, представленный в ключевых концептах и символах, приобретает свою полную, классическую и потенциально неисчерпаемую форму и содержание, демонстрируя общую потенцию национальной культуры, ее способность отвечать на исторические и цивилизационные вызовы будущих времен.

#### **Литература:**

**Теппеев 2001:** Теппеев А.М. *Мост Сират*. Перевод с балкарского. Нальчик: Эльбрус, 2001.

## **გამეორება, როგორც ცოდნა და ხსოვნა**

### **ზღაპრის განმეორებადი სტრუქტურების კულტუროლო- გიური და აქსიოლოგიური ასპექტები**

ტრადიციულ კულტურულ სისტემებში გამეორება წარმოადგენს ცოდნის შენახვისა და გადაცემის მექანიზმს. არატრადიციული გააზრებით, გამეორების საფუძველია ცოდნის (მნიშვნელობის) პოზიციური არამდგრადობა სამყაროში, მისი ლეგიტიმურობის პრობლემა. ამ კონტექსტში გამეორება გაიგება, როგორც იგივეობა ან დამთხვევა, როგორც განსხვავებათა ვერგადამლახველი ფაქტორი, რომელიც მხოლოდ ამრავლებს ერთსა და იმავეს. სინამდვილეში კი ნიშნის ყოველი გამეორებისას მნიშვნელობათა შორის ჩნდება ნაპრაღი, სხვაობა, სიახლე, როგორც მისი სიცოცხლის პირობა. აქ, ამ ნაპრაღში ხშიანდება ნიშნის შეკითხვა სამყაროსადმი თავის ახალ დანიშნულებაზე. ასეთი ინტერპრეტაციით, გამეორების გარეგნული და მოჩვენებითი იგივეობის მიღმა თავს მალავენ განსხვავებათა ღრმა და ფარული მიკროსტრუქტურები.

გამეორება წარმოადგენს სუბიექტის შესაძლებლობის შემომგებას და მისი დაფუძნების მრავალჯერად ცდას (სულხან-საბა ორბელიანი: ცდა — „საქმის შებმა, ცდა არის რაი არა იცოდეს და მის სწავლას ეცადოს“). ამ გზით სუბიექტი, როგორც კულტურის ადეპტი და შემოქმედი, თავს ავლენს, როგორც წესრიგისა და სისტემის დამფუძნებელი, სუბსტრატუმი (ლათ.: შემგროვებელი, მესაფუძვლე). აქედან, აზროვნებისა და კულტურის ტრადიციული სისტემებისათვის ცოდნა არის თვითდადგენის, თვითგამთლიანებისა და თვითაგების საფუძველი. სუბიექტის, როგორც „მე ვარ“-ის ფუნქციას წარმოადგენს სწორედ ცდისა და მნიშვნელობის დაფუძნება.

ახალი პარადიგმული სისტემა ახალი ტიპის ლეგიტიმაციას — პერფორმატიულობას გვთავაზობს და სუბიექტის, როგორც შემგროვებლის, დამფუძნებლის სტატუსს ჩაანაცვლებს სუბიექტის დისოციაციით, ანუ მნიშვნელობის დამკარგველის, დამფანტველის, სისტემის დამშლელისა და მისი გადამწყობის სტატუსით, რომელიც ფეთქებადი აქტების თანმიმდევრული გამეორების გზით ხორციელდება. ორივე ეს შესაძლებლობა — როგორც ცოდნის დაგროვება, ფასეულობად ქცევა, ისე დაშლა-დაფანტვა — ისევ და ისევ მნიშვნელობას უკვემირდება.

ამ წინასწარი განმარტებების შემდეგ შეგვიძლია ერთი ნაბიჯით წავიწიოთ წინ და გამეორების აქტის აქსიოლოგიური კუთხით განსაზღვრა ვცადოთ: პირველ შემთხვევაში გამეორება წარმოადგენს

დამახსოვრების აქტს., დროთა კავშირის აღმდგენსა და სისტემის გან-  
მაახლებელს. ცოდნა თვითონ იცავს თავს გამეორებით. ამრიგად,  
ხსოვნა და გა-დარჩენა გამეორების პერეოგატივია. პოლ რიკიორის  
აზრით, „ტრადიცია ესაა გამეორებადი ინტერპრეტაციების სერია“  
(რიკიორი 1995: 46). ამ აზრიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ  
გამეორების მექანიზმი, როგორც სიტყვის, ფრაზის, ინტერპრეტა-  
ციების განმეორებადი რიგი, წარმოადგენს დამახსოვრების ჰერმე-  
ნევტიკულ მექანიზმს, რომელიც ითვისებს, შიფრავს აზრს და  
იმავედროულად ამ აზრის ხარჯზე ფართოვდება კიდევც.

გამეორების აქტი დამახსოვრების აქტია. თუ ამ აზრს ენის მი-  
მართ განვიხილავთ, მაშინ ცოდნა მნიშვნელობების ხსოვნას ნიშნავს.  
გამეორების ყოველ აქტს, თუკი იგი მარტოოდენ ფორმალური ექ-  
სპერიმენტი არაა, თან ახლავს აზრის მინიმალური ცვლილება მაინც,  
რომელიც უკავშირდება ექსტენსიონალთა გაფართოებას, და ამის  
შედეგად ინტენსიონალთა შორის გაჩენილ სხვაობას, თავისუფალ  
სივრცეს, როგორც ნიშნის სიცოცხლის, მისი თავისუფლების პირობას.  
სწორედ ამ მინიმალურ სივრცეში ხდება ნიშნის შერხევა, გადახრა დე-  
ნოტატური მნიშვნელობისგან. ამიტომაც, რომ ერთი და იმავე აზრის  
უცვლელად გამეორება ისევე შეუძლებელია, როგორც ერთსა და  
იმავე მდინარეში ორჯერ შესვლა. გამეორება მეორედ შესვლას კი არ  
ნიშნავს, არამედ ხელახალ შესვლას, თუმცა სიტყვის მრავალჯერადი  
გამეორების შემთხვევაშიც კი მასში მუდმივად რჩება მნიშვნელობის  
უცვლელი ელემენტი, კონსტანტა, რომელიც ერთი კონოტაციის სახით  
მაინც წარჩუნდება აზრის ცვალებადობის ყველა შემთხვევაში. ესაა  
მნიშვნელობის „მუდმივა“, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევს ვიც-  
ნოთ ნიშანი, დავადგინოთ, შე-ვიცნოთ მნიშვნელობის ფილოგენეზისი.  
როცა მნიშვნელობის ეს „მუდმივა“ გამქრალია, მას რაიმე კვალის  
სახით მაინც ინახავს ფორმის მეხსიერება, ანუ ნიშნის პასუხისმგე-  
ბლობა მნიშვნელობის მიმართ და ესაა ხსოვნის ნიშანი,  
თავდაპირველი მნიშვნელობისადმი ნიშნის ერთგულება, მისი შესხე-  
ნების სტრუქტურა. ხსოვნა, ანუ სულხან-საბას თქმით, „შეხსენება“ —  
ესაა „სხვისი მოგონება სიტყვით“, „მოხსენიება“. ამ გზით ენა ინახავს  
საკუთარ ონთოსს — ყოფიერებასთან თავისი კავშირის ხსოვნას, რაც  
ზოგადი ყოფიერებისადმი მოლაპარე, მეტყველი ყოფიერების მი-  
კუთვნებულობის მარადიული, უწყვეტი შესხენებაა.

კულტურა ყოველთვის იმეორებს სტრუქტურას, სტრუქტურას  
და არაფერს სხვას. გაქვავების, გახისტიების შემთხვევაში იგი მას ჩაა-  
ნაცვლებს ახალი სტრუქტურით, მაგრამ არა ქაოსით — კულტურის  
კოდისთვის მიუღებელი ასტრუქტურული ელემენტების გამეორება.

გამეორება გადაცემის აქტია: სუბიექტის „მე“-ს სხვადასხვა  
ფენებსა და მდგომარეობებს; სუბიექტსა და „შენ“-ს; კულტურის  
დროებსა და სივრცეებს; ყოველ ცალკეულ „აქ და ახლა“-ს წერ-  
ტილებს შორის. გამეორება წარმოადგენს იმის შემონმებას, თუ  
როგორ ცხოვრობს წარსულის ენა თანამედროვე ენაში. იგი თითქოს

აფასებს სუბიექტის და ენის ყველაზე მყარი სტრუქტურების სიცოცხლისუნარიანობას.

„წერილობა ცოდნას დღესასწაულად აქცევს“ — ამბობს როლან ბარტი. ამ აზრით, ცოდნის, ტექსტისა და დღესასწაულის დაკავშირება შემთხვევითი არაა. მათი სტრუქტურები ანალოგიურია და გამოვლენის რეჟიმს ემყარება, რომლის ფუნქციაც გარკვეული ტიპის გამოცდილების გადაცემა და დამახსოვრებაა. ამ გადაცემის საფუძველს ქმნის ტექსტი, როგორც ნიშანთა ლია სისტემა; ცოდნა, როგორც ცნობიერების ინტერპრეტაციულ და კომბინატორულ ფუნქციათა რეალიზაცია და დღესასწაული, როგორც განსაკუთრებული კულტურული ტექსტი, როგორც რეალობიდან გასვლა დროებითი თავისუფლების სფეროში. სხვათა შორის, აღნიშნულ ცნებათა აზრობრივი ველების გადაკვეთისას აუცილებლად აღმოვჩნდებით თამაშის სემანტიკურ ველზეც. ისევე, როგორც მწერლობა, ლიტერატურა — ყველა ტიპის რიტუალი და დღესასწაული დავინყებთ გარდაუვალ პროცესს უპირისპირდებას. ისინი სხვადასხვა ტიპის სოციალურ კულტურული თამაშებია, რომლებიც დავინყებისადმი წინააღმდეგობის მობილიზაციით ხელს უშლიან სუბიექტის დაშლას, გადაგვარებას, დისოციაციას. სწორედ ამ ნების სინთეტური ნიშნებია, ჩვენი აზრით, ზღაპრის გაქვავებული სტრუქტურები „იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა“, „ათასი ტყუილი, ერთი მართალი“, „ბევრი იარა თუ ცოტა იარა“, „ჭირი იქა, ლხინი აქა“ და „მთქმელსაც და გამგონებელსაც ლხინი გაამოთ ყველასა“.

აღნიშნული სტრუქტურების უცვლელი გამეორება თითქმის ყველა ზღაპარში მათ განსაკუთრებულ დანიშნულებაზე მეტყველებს. მაგალითად, აპელაცია ღმერთთან („ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა“) გვაფიქრებინებს, რომ იგი ზღაპრის კომპეტენციის გამაძლიერელი სვლაა, მას შემდეგ ჩართული, რაც განათლებისა და ლიტერატურის ინსტიტუციონალიზაციამ კოლექტიურ თხრობას თანდათან ჩამოართვა ცოდნის გამავრცელებლის ფუნქცია. ამ აზრით, ღმერთის ხსენება აქ თხრობის მაინსპირირებელ ძალაზე მითითებაა. ცოდნის ლეგიტიმურობაც და ზღაპრის კომპეტენტურობაც სწორედ მას უკავშირდება.

გავისხენოთ ზღაპრის ბოლო ფრაზაც: „ჭირი იქა, ლხინი აქა“. მაინც სად არის ეს „იქ“, რომლისკენაც მთხრობელი „ჭირს“ გზავნის? თუ „იყო და არა იყო რა“ რეალობასა და გამოწვანის შორის რეფერენციის გახლეჩაა, გამოდის, რომ „ჭირი იქა“ გამოწვანის, წარმოსახვის სამყაროსადმი მიმართული, რაც ნაკლებად სარწმუნოა. რაც შეეხება „ლხინი აქა“-ს, იგი უნდა მიუთითებდეს კონკრეტულ ადგილზე, სადაც მთხრობელიცა და მსმენელიც თხრობის მომენტში იმყოფებიან. მთელი დანარჩენი სივრცე არის თხრობის ტოპოსის მიღმა არსებული, განურჩეველი „იქ“, ანუ „სხვა“, „არაჩვენი“ ტოპოსი, რომლის მიმართაც „ჭირი იქა“ უკვე შესაძლებლად მოჩანს. ამ აზრს გვეკარნახობს ზღაპრის სხვა ტრადიციული ფიგურაც: „მთქმელსაც და გამგონებელ-



საც ლხინი გაამოთ ყველასა“. ვფიქრობთ, ზღაპრის თხრობა წარმოადგენდა რალაც რიტუალის შემადგენელ ნაწილს, სადღესასწაულო თავშეყრის ერთგვარ ექსპოზიციას, რომელიც ბოლოს ლხინით მთავრდებოდა. ამ აზრით, ლხინიც, მთქმელიც და გამგონებელიც ზღაპრის ცირკულირებისა და კომპეტენტურობის ტოპოსად, მონმედ და მონაწილედ გამოდიან.

დავაკვირდეთ: მიუხედავად იმისა, რომ რეფერენცია თითქოს მიმართულია წარსულისადმი („იყო“), ზღაპარი შორსაა დროსა და სივრცეში ყოველგვარი დაკონკრეტებისაგან და მხოლოდ ეფემერულ ტემპორალურობას ავლენს. ასევე ეფემერულია ზღაპრის სივრცული სტრუქტურაც. იგი მხოლოდ ძალზე ზოგადი არქეტიპული ოპოზიციებით იქმნება, მაგალითად: ზემო-ქვემო; აქ-იქ, მაღლა-დაბლა, მარჯვნივ-მარცხნივ. ამ ეფემერულ დრო-სივრცეში „შეფუთულია“, დამალულია ზედროული და მეტაფიზიკური აღსანიშნი. შესაძლოა, სწორედ ეს იყოს ის „ერთი მართალი“, რომელიც ზღაპარში მოთხრობილი „ათასი ტყუილის“ მიღმა იკითხება და რომლის დამახსოვრება და გადაცემაც ევალება ზღაპარს. სავარაუდოა ისიც, რომ კორეცია სწორედ აღნიშნულ სტრუქტურებსა და ზღაპარში კოდირებულ კოლექტიურ ცოდნას შორის მყარდება. თუკი კოლექტიურობა ზღაპრის კომპეტენტურობის საფუძველს წარმოადგენს, მაშინ „იყო და არა იყო რა“ ამ კომპეტენტურობის თავისებური გასაღებია. მთხრობელისთვის და მსმენელისთვისაც სულ ერთია, რომ ზღაპარში მოთხრობილი ამბავი შეიძლება იყო, შეიძლება არა. მაგრამ სულერთი არ არის იმ ცოდნის გადაცემა, რაც ზღაპრის ნარატივშია კოდირებული. ამდენად, აქ მთქმელიც და გამგონეც, თქმაც და გაგონებაც მუდმივ გამეორებასა და ბრუნვამია ჩართული. ისინი თხრობის რიტუალის, ამ თავისებური ვერბალური ერთიანობის თანაბარძალოვანი შემადგენლებია და იმას გულისხმობს, რომ მსმენელი პოტენციური მთხრობელია და პირიქით. ამიტომაც, რომ „ლხინი“ მათ თანაბრად ეკუთვნით („ლხინი გაამოთ ყველასა“).

ამ კონტექსტში ყურადღებას იპყრობს ზღაპრის სერიოზულობაც იმისდა მიუხედავად, რომ მსმენელმა მშვენივრად იცის, რომ გამოგონილ, დაუჯერებელ ამბავს ისმენს. ეს სერიოზულობა და კომპეტენტურობა საერთოდაა დამახასიათებელი კოლექტიური თხრობის ნებისმიერი ფორმისათვის და ძალიან გავს თამაშის „ღვთაებრივ სერიოზულობას“ (პლატონი). ლიოტრის აზრით, „ანდაზები, გამოცანები, სხარტი გამოთქმები, მაქსიმები წარმოადგენენ ძველი მოთხრობების მატრიცებს, რომლებიც აგრძელებენ ცირკულირებას და მათ პროსოდიასში შეიძლება შევნიშნოთ ანაბეჭდები ძველი ტემპორალურობისა, რომელიც სრულიად შორდება დღევანდელი ცოდნის ოქროს წესს — არ დაივინყო“ (ლიოტარი 1998: 59). ვფიქრობთ, კოლექტიური თხრობის ფორმებისადმი სერიოზული დამოკიდებულება სწორედ იმითაა გამოწვეული, რომ დიდი წერილობითი ნარატივებისგან განსხვავებით, ისინი „არ დაივინყო“ წესის რეპრეზენტატორებია და არა

მათი უარყოფილები, როგორც ამას ლიოტარი მიიჩნევს. უბრალოდ, ისინი ცოდნის გადაცემისა და მიმოქცევის სხვა პრინციპს ემორჩილებიან: ცოდნის ვეებერთელა მასამ ცირკულირების გადავილების მიზნით მისი გამომხივრა, შეკუმშვა და შემოკლებული ფორმულირება მოითხოვს. მათი სისხარტე, სქემატურობა და ზეპირი ფორმა სტრუქტურულად შეესიტყვება მათსავე ფუნქციას — ინტენსიურად გაავრცელონ ყველაზე ზოგადი და აუცილებელი ცოდნა ადამიანთა რაც შეიძლება დიდ მასებს შორის და ამ ფორმის საშუალებითვე შეინარჩუნონ კომპეტენტურობა. ამდენად, ისინი სწორედ დამახსოვრების ფორმულებია და არა დავიწყებისა. აქ მესხიერება არა ლინეარული გამეორების, არამედ სპირალური მი-ბრუნების წესის ერთგულებას ავლენს იმ მარადიული ტემპორალურობის მიმართ, რომელშიც მოექცევა „იყო“-თა და „არა იყო რა“-თა, ანუ ყოფიერების „ჩენათა“ და „არ ჩენათა“ გრძელი, უწყვეტი რიგი, ის, რაც სიტყვით იბადება და ისიც, რაც „არა იყო რა“-შივე რჩება. მთლიანი დრო, ერთიანი „იყო“, „არის“ და „იქნება“ დაყოფილია, დამიჯნულია თხრობის აქტებით, ანუ კომუნიკაციის უშუალო, გრძობადი ფორმებით, რაც სხვა არაფერია, თუ არა აქ ყოფიერების აქტულიზებული ნიშანი. ზღაპრის ყოველი „იყო“ ერთგვარი ამორთვის ოპერაციაა „არა იყო რა“-თა განურჩევლობიდან, ერთად დასხდომის, თხრობისა და მოსმენის აქტის დასაწყისი, რომელიც საიდუმლო ცოდნას „აჩენს“, ანუ ყოფიერების უსასრულობიდან „იყო“-ს რიგში გადაჰყავს. ამდენად, იგი არა მხოლოდ განწყობის შემოტანი, მოსამზადებელი სიტყვიერი ჟესტია, არამედ კოდის გასაღებიც იმ ერთიანობისათვის, რომელიც ცოდნის გადაცემის აქტში მონაწილეობს, ანუ რიტუალების სტაჟიანი მონაწილეებისთვისაც და პატარებისთვისაც, რომლებიც ესესაა დგებიან „შეფიცულთა რიგებში“, ესესაა ინყებენს იდენტიფიკაციის რიტუალებში მონაწილეობას და ჯერ ისევ მკაცრად განკუთვნილ დროს — ძილის წინ ეძლევათ უფლება ზღაპრულ სამყაროში შევიდნენ.

ამრიგად, ზღაპრის აღნიშნული სტრუქტურები კოლექტიური ცოდნის შესხენების ფორმულებია. ზღაპრის თავდაპირველი ინტენცია, შესაძლოა, ერთად ფანტაზირებაც იყოს და იგი სოციალური ფუნქციის სახით შენახულია მოსმენის კოლექტიურ აქტში, ხოლო მის გამყარებულ სტრუქტურაში კი იკითხება წერილობითისაგან განსხვავებული (მასთან დაპირისპირებულიც კი) ზეპირმეტყველებითი კომუნიკაციის უკიდურესობამდე ფორმალიზებული სტრუქტურა, ერთგვარი სიგნალი თუ პაროლი (პაროლე ფრანგულად ნიშნავს „პირობით სიტყვას შენიანთა გამოსაცნობად... უკიდურესი კონსპირაციის პირობებში“) რალაც ცოდნის გარშემო მთელი სოციუმის, ადამიანთა ჯგუფის ან სულაც ორი ადამიანის გასაერთიანებლად, რომლებიც სოციოკულტურულად სწორედ ამ საერთო ცოდნის გზით იდენტიფიცირდებიან.

ენა წარმოადგენს ხსოვნის (მნიშვნელობების აზრით) და გამეორების (ნიშნების აზრით) ყველაზე სრულყოფილ სისტემას. გახსენება

ისევე, როგორც გამეორება, არსებობს იმთავითვე, ენაში და ენასთან ერთად. ხსოვნა თავს ავლენს არა მხოლოდ იქ, სადაც იხსენებენ, და გახსენების აქტი კი არ ამოგლეჯს რალაცას წარსულიდან — არამედ იგი განფენილია ყველგან, ნიშანთა მთელ ბაღეზე, ცნობიერების მთელ მატრიცაზე. გახსენება ერთჯერადი აქტი კი არ არის, არამედ ისეთი, რომელიც განუწყვეტელი „ხდება“, მიმდინარეობს. მეხსიერება სხვა არაფერია, თუ არა ნამდვილი სახელი საკუთარ თავთან დამოკიდებულებისა, „მე“-სი „სუპერ-მე“-სთან. გამეორება არის „ნაკეცი“ ენის მატრიცაზე იმის ანალოგიურად, როგორც ხსოვნა არის ცნობიერების „ნაკეცი“. დამახსოვრება კოდირების აქტია, ამიტომაც, რომ გახსენებას არაცნობიერიდან მნიშვნელობის მოულოდნელი „ამოსროლის“, კოდის უცარი გახსნის პლასტიკა ახასიათებს, უცარი „გაშლა“ ცნობიერების ნაკეცისა.

თუ სამყაროსა და ადამიანს ტექსტად ვაღიარებთ, მაშინ ხსოვნა ბადის თვისებაა და იგი თავს იჩენს ბადის ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ღერძების გადაკვეთის ყოველ რეალურ და შესაძლო წერტილში. ბადის ზედაპირზე აზრის მუდმივი მოძრაობაა, ინფორმაციის გადაცემა და მიღება, სადაც ახალი და ძველი, აშკარა და ფარული, ზედაპირული და ღრმა ერთმანეთს განუწყვეტლივ გადაკვეთენ და შორდებიან. ამ დინებასა და მოძრაობაში გამეორებები რიტმულ გადასვლებს ქმნიან.

გამეორება არა პასიური, არამედ აქტიური შემოქმედებითი აქტია. მეტიც, იგი კრეაციული აქტია მაშინაც, როცა ტრადიციულ შეხედულებათა კონტექსტში ანუ „ცოდნის დედად“ მოვიაზრებთ და მაშინაც, როცა მას მნიშვნელობათა ველის გაფართოების სტიმულად ანუ „მნიშვნელობის დედად“ მივიჩნევთ. ორივე ეს მიმართება ერთმანეთს სწორედ აზრის დონეზე გადაკვეთს, ანუ გამეორება ცოდნის და მნიშვნელობის დედა იმდენად, რამდენადაც იგი აზრის დედაა, ახალი აზრის დამბადებელი და ხელშემწყობი. აი, აქ გაიდება ხიდი ხალხურ სიბრძნესა და პოსტმოდერნისტულ პარადიგმას შორის.

დაკვირვებისათვის საინტერესო ობიექტს წარმოადგენს ზღაპრის კიდევ ერთი ფიგურა: „ბევრი იარა თუ ცოტა იარა“, ან: „იარა, იარა, ცხრა მთა გადაიარა“. „ბევრსა“ და „ცოტას“ შორის რადიკალური აქსიოლოგიური დაპირისპირება ნაშლილია, რადგან ზღაპრისთვის მას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს (სხვათა შორის, ამიტომაცაა ზღაპარში გადმოცემული ამბავი სიბრძნე). ჩვენ აქ განმეორებულ ქმედებათა რიგს ვხედავთ, სადაც მოქმედება მარტივად და დანაწილებული განსხვავებების გარეშე. ესაა სიარულის, სვლის არქეტიპი, თავდაპირველი დანაწილების, სივრცისა და მოძრაობის დაყოფის პირველადი თანაბარი რიტმი. სივრცეში გადაადგილება აქ მხოლოდ დროში მოძრაობის განსახიერებაა და სხვა არაფერი. ამაზევე მეტყველებს ზღაპრის ფინალიც: როცა ქართული ზღაპრის გმირი მზის სამფლობელოდან მიღებული პასუხებით უკან ბრუნდება, შეკითხვის ყველა დამსმელი მკვდარია და პასუხებიც აღარავის სჭირდება.

კითხვა-პასუხის დროთა ეს ფატალური შეუსაბამობა აქცენტირებულია ბევრ ზღაპარში (განსაკუთრებით „მინა თავისას მოითხოვს“-ში). სიარულის ასეთი აქცენტირებით იქმნება ადამიანის მოუსვენარი, ცნობისმოყვარე აზრის მარადიული ციკლური, განმეორებადი სვლის სიმბოლური მოდელი. თანაც, როგორც უკვე ვთქვით, პასუხის სივრცე ყოველთვის „სხვაგანაა“ და პასუხიც ვერასოდეს ესწრება დროში. ეს „ჩამორჩენა“, დაუმთხვევლობა ჩვენს ზღაპრებში არაერთხელ მეორდება და მას ფილოსოფიური დატვირთვა აქვს: დრო დაყოფილია შეკითხვის და პასუხის დროებად — „იყო“-დ და „არა იყო რა“-დ, ამქვეყნიურად და მიღმურად, ცოდნად და ზეცოდნად. მოულოდნელად აღმოჩნდება, რომ ეს ზეცოდნა პარადოქსულად მარტივი და იოლად შესასრულებელია თუმცა შემსრულებელი არავინაა. აი, სწორედ ამ ზეცოდნის მოპოვებაა გმირის ფუნქცია, ხოლო ნარატორის ფუნქცია კი მეტყველების აქტი „იყო“-ს და „არა იყო რა“-ს ერთმანეთთან დაკავშირება, ზედროული აღსანიშნის შეხსენება და ზეცოდნის გავრცელება. გამეორება ხდება არა იმიტომ, რომ დაადგინოს საშუალო ცოტასა და ბევრს, „იყო“-სა და „არა იყო რა“-ს შორის, არამედ იმიტომ, რომ გამეორების სტრუქტურის მეშვეობით გააძლიეროს, კიდევ ერთხელ გაახშიანოს მოძრაობის, სვლის, ა-მეტყველების, ერთი სიტყვით, საზღვრის გადალახვის ნების, ქმედების, ძალისხმევის აქტების უნივერსალური მნიშვნელობა სამყაროსთვის და სიცოცხლისათვის.

პასუხის ლოკუსში ერთმანეთს გადაკვეთენ ცოდნის მიღწევის (პასუხის მიღების) და მოქმედების („იარა, იარა“...) ჰომოგენური პროცესები. ამ ნერტილში ზღაპრის გმირი სვლასაც ამთავრებს („მიადგა“) და იმადროულად იგებს პასუხს, ანუ ცოდნას იძენს. ეს ლოკუსი აფუძნებს ერთს მრავალთა შორის, ჰომო-ს — ჰეტერო-ს შიგნით, ანუ დენოტატს — კონოტაციის გავლით. გმირის ფიზიკური და შემეცნებითი სწრაფვა გა-სრულდება პასუხში. კომუნიკაცია წყდება — ცოდნა სტრუქტურირდება და ინახება ცნობიერებაში (ენაში, თხრობის აქტში) მომავალ გამეორებამდე, როცა ადამიანები კვლავ დასხდებიან ერთად ზღაპრის მოსასმენად, როცა სისტემა კვლავ გამოავლენს თავს პროცესში, არყოფნა — ყოფნაში, ენა — მეტყველებაში, ნიშანი — მნიშვნელობაში და ა. შ. როცა თხრობისა და სმენის სამყაროები ისევ ერთლიანდება და ყოფიერება კვლავ რაღაცას იტყვის თავის თავზე ენის საშუალებით. ამაშია, ჩვენი აზრით, ზღაპრის, როგორც განმეორებადი თხრობითი აქტის კულტუროლოგიური და აქსიოლოგიური მნიშვნელობა. იგი იმეორებს მარადიულ გამეორებას, მარადიული სწრაფვისა და შეცდომის, იმედგაცრუებისა და გამარჯვების ამბავს, რაც მთავარია, იგი „იყო“-თა და „არა იყო რა“-თა მარადიულ ერთიანობას იმეორებს. ამ მარადიული სწრაფვისა და მარადიული გამეორების მთელი ფილოსოფიური სიღრმის გადმოსცემად ერთ გენიალურ სტროფს მოვიტან ხალხური პოეზიიდან: „არაფერი არ მინდოდა, /არაფრისთვის ვიყავ ცადა, /არაფერიც არ გამოვა, / ერთხელ კიდევ უნდა ვცდა.“

რაც შეეხება გამეორებას ლიტერატურაში, აქ მისი ფუნქცია ცოდნის უბრალო შეხსენება კი არაა, არამედ განსაკუთრებული მიბრუნება ცნობიერების იმ მითოპოეტური ფენისაკენ, სადაც კოდირებული სახით ინახება ყველაზე ზოგადი და ღრმა ცოდნა. ენაში ეს რეჟიმი ძალზე მდგრადია და აზროვნებას მუდმივად აბრუნებს უკან გარკვეული ცვლილებებით. ეს უკან დაბრუნება სიახლის ძიების პროცესში ადამიანის ცნობიერების ყველაზე ნაყოფიერი რეჟიმი. ესაა აქსიოლოგიური ფაქტორი, რომელიც ონტოგენეტიკურ ფენას განეკუთვნება, ანუ რეჟიმი, როცა ენა გამოიმუშავებს ახალ ასოციაციურ მნიშვნელობებს გადაღახული, ჩაძირული არაცნობიერი მოვლენების გასაცოცხლებლად. მნიშვნელობა „პროგრესირდება“ კონოტაციითაა გაფართოების გზით და „რეგრესირდება“ ძველ მნიშვნელობებთან ასოციაციური მიზიდულობით. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ენა „მუშაობს“ სიახლისა და სიძველისაკენ ერთდროული სწრაფვის რეჟიმში.

ამრიგად, მხატვრულ ენაში, რომელსაც დამახსოვრებისა და გახსენების განსაკუთრებული მექანიზმები მოეპოვება, ენა გადაღახავს სიკვდილის იმპულსს მნიშვნელობათა გაფართოების გზით, ახალი სემანტიკური კავშირებით. ენის სიმბოლური და ემოციური ფუნქციის გაძლიერებას თან სდევს ხატების წარმოქმნა. სწორედ ამითაა მხატვრული ენა სიცოცხლის ფორმათა გამრავლების აქტი. წარმოსახვის ინტენციონალური ვექტორი რეალობის მიღმა მიმართული და ქვაზირეალობაში, ხატში ფუძნდება, აფუძნებს რა ახალ სასიცოცხლო განწყობას ენის გზით. ამიტომაც ლიტერატურა ბარტისთვის „რეალობის შუქი“, ხოლო ნებისმიერი ნაწარმოები კი სივრცე, სადაც „ყველა მეცნიერება ერთად არსებობს“ (ბარტი 1989: 551).

კულტურის ძველ სისტემებში ცოდნა თვითონვე იცავს თავს გამეორებით. გამეორება კი, თავის მხრივ, ხსოვნის სამსახურია. კულტურის ყველა ფაქტში ხსოვნაა აკუმულირებული. ასე რომ, შეიძლება ითქვას, კულტურა საკუთარ თავს ძველი ცოდნის საშუალებით ინახავს. ალბათ, არაფერია ახალი იმ აზრში, რომ კულტურა არის ის, რაც კაცობრიობამ წარმავლობას გამოსტაცა და ფასეულობის სახით გადაარჩინა. ფასეულობებისადმი ერთგულებას კი იგი სწორედ ხსოვნით ადასტურებს. ჩვენს შემთხვევაში საუბარი მხოლოდ იმას ეხება, რა სტატუსი მიენიჭება ცოდნას კულტურების კრიზისისა და ფასეულობათა იერარქიის რღვევის ეპოქაში, ანუ რამდენად შეიძლება „საკუთარი წარმოდგენის სცენაზე გამოსული ადამიანი“ (ჰაიდეგერი) „დედის მკვლელად“, ანუ ცოდნისა და მეხსიერების უარყოფელად არ იქცეს. რამდენად გადაჭრის დავინყება-დამახსოვრების პრობლემას, უკვე არსებული ცოდნისა და ფასეულობებისათვის ადგილის მიჩენას კულტურის ახალ ტექსტში.

#### დამონმებანი:

**ბარტი 1989:** Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989.

- ლიტარი 1998:** ლიოტარ ჯ-ფ. Состояние постмодерна. Санкт-Петербург: Алетейя; М.: Институт экспериментальной социологии, 1998.
- რიკიორი 1995:** Рикер П. Конфликт интерпретации. Очерки по герменевтике. М.: Медиум, 1995.

## **დასავლეთ-აღმოსავლეთის პარადიგმატიკა და გრიგოლ რობაქიძე**

დასავლეთ-აღმოსავლეთის ურთიერთდამოკიდებულებისა და გავლენების საკითხი მრავალი საუკუნის მანძილზე კაცობრიობისათვის კარდინალური მნიშვნელობისა იყო. ამ მრავალწახნაგოვან პრობლემას ინტერესით იკვლევდნენ და იკვლევენ ისტორიკოსები, ფილოსოფოსები, პოლიტოლოგები, კულტუროლოგები, ლიტერატორები.. „დასავლეთისა“ და „აღმოსავლეთის“ ცნებებმა ისტორიულად ძირეული სახეცვლილება განიცადა. ბროკჰაუზ-ეფრონის ენციკლოპედიური ლექსიკონის მიხედვით, „აღმოსავლეთის“, როგორც გეოგრაფიული მთლიანობის, გაგებას თავდაპირველად ძველ ეგვიპტელებთან და ებრაელებთან ვხვდებით. პირველი აღმოსავლეთის ქვეყნებს Abt-ს უწოდებდნენ, მეორე კი Kadem-ის სახელწოდების ქვეშ პალესტინის აღმოსავლეთით მდებარე ქვეყნებს მოაზრებდნენ (ლექსიკონი 1892: 285).

ძველი ბერძნები დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დიქოტომიას ელინისა და ბარბაროსის დაპირისპირებით ცვლიდნენ და „ანატოლე“-ს გაგებას წმინდა ასტრონომიულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. რომაელები, რომანიზებული დასავლეთის საპირისპიროდ, „აღმოსავლეთში“ ელინური კულტურის ქვეყნებს გულისხმობდნენ და მას ერთ მთლიანობად აღიქვამდნენ. სიტყვა **Oriens**-მა მიიღო როგორც გეოგრაფიული, ისე აღმოსავლური კულტურის გაგება, თუმცა რომაელების „აღმოსავლეთი“ ხშირად არ ემთხვეოდა „ძველ აღმოსავლეთს“, რომელიც საბერძნეთსაც მოიცავდა. ეს ცნება ჯერ რომის იმპერიის, მერე კი ქრისტიანული ეკლესიის გაყოფის შემდგომ პერიოდში დამკვიდრდა. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის საზღვრები მაშინ ელინიზმისა და რომანიზმის საზღვრებს ემთხვეოდა. დიოკლეთიანეს მიერ რომის იმპერიის დასავლეთ და აღმოსავლეთ ნაწილებად დაყოფის შემდეგ **Oriens** ეწოდა აზიურ პროვინციებს, ეგვიპტეს, მიდიას, რაც ერთ პრეფექტურას წარმოადგენდა. შემდგომ საუკუნეებში ევროპელებმა თანდათან აღმოაჩინეს და გაიცნეს აღმოსავლეთის ქვეყნების თვალუწვდენელი სანახები – სიბრძნის, ეგზოტიკისა და საოცრებათა საუფლო. **Ex orientem lux**, — ამ მაქსიმას დღესაც ეთანხმებიან და მას ოდენ ასტრონომიული გაგება არა აქვს. სიმპტომურია გოეთეს სიტყვები „დასავლურ-აღმოსავლური დივანიდან“: „გაიქეცი, თავი შენი აღმოსავლეთს შეაფარე, სუფთა ჰაერს არ მოგაკლებს წინაპართა წმინდა მხარე..“ (გოეთე 1972: 165).

დღევანდელი მსოფლიო განვითარების ახალ, სრულიად განსხვავებულ ფაზაში შევიდა, შესაბამისად, დასავლეთისა და აღმოსავ-

ლეთის ცნებებისა და მათი ცივილიზაციების გაგებაც არსებითად შეიცვალა. ს. ჰანთინგტონის განმარტებით, „ცივილიზაცია შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც უმაღლესი რანგის კულტურული ერთობა, ადამიანთა კულტურული იდენტურობის ყველაზე ფართო დონე“ (ჰანთინგტონი 1997: 8). მისივე აზრით, „დასავლური ცივილიზაცია ორი ძირითადი ვარიანტის სახით არსებობს: ევროპული და ჩრდილო ამერიკული, ისლამური კი იყოფა არაბულ, თურქულ და მალაურ ვარიანტებად“ (იქვე). ამერიკელი მეცნიერის დაკვირვებით, დღევანდელი მსოფლიოს სახის ჩამოყალიბებას განსაზღვრავს დასავლური, კონფუციური, იაპონური, ისლამური, ინდუისტური, მართლმადიდებლურ-სლავური და, შესაძლოა, აფრიკული ცივილიზაციების ურთიერთმოქმედება. ა. ტოინბი მიიჩნევს, რომ კაცობრიობის ისტორია იცნობს 21 ცივილიზაციას, რომელთაგან 6 მათგანი არსებობს თანამედროვე მსოფლიოში (იქვე, 8-9). რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, არის მოსაზრება, რომ „მომავალი კონფლიქტი ცივილიზაციებს შორის – ესაა თანამედროვე მსოფლიოს გლობალური კონფლიქტების ევოლუციის დამამთავრებელი ფაზა“, ხოლო „ცივილიზაციებს შორის ტეხილი – სწორედ ესაა მომავალი ფრონტების ხაზი“ (იქვე, 6). ეს არსებითი მომენტი დასავლეთ-აღმოსავლეთის განსხვავებულ სამყაროთა ურთიერთმიმართებისა და გავლენების საფუძვლიანი კვლევის აქტუალობას განაპირობებს.

კულტუროლოგთა დაკვირვებით, დასავლეთი და აღმოსავლეთი ის „წყვილი კატეგორიაა, რომელიც მსოფლიო კულტურის პოლარიზებული ერთიანობის დიქოტომიას გამოხატავს, ის ერთდროულად ახასიათებს კაცობრიობის კულტურულ ამბივალენტურ ერთიანობასაც და ერთმანეთისაგან პრინციპულ განსხვავებასაც, თუმცა უმეტესად კულტურული იდენტობის დაპირისპირებულ მოდელსაც“ (კონონენკო 2003: 141). მკვლევართა შეფასებით, დასავლეთი და აღმოსავლეთი ერთმანეთს განაპირობებს და გამორიცხავს კიდევ. მათ პარადიგმატიკაში ხორცშესხმულია პოლარული სანყისების დამატებითობა და ამბივალენტურობა, კულტურის, როგორც რთული ერთიანობის და მრავალსახეობის, დიალექტიკა. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის პარადიგმატიკას მიმართავდა თითქმის ყველა იმპერია (ძველი ჩინეთი, ელინისტური საბერძნეთი, რომის იმპერია, ბიზანტია, ჩინგისხანის იმპერია, რუსეთი, სსრკ და სხვ.). ორთავიანი არწივის სიმბოლიკა დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ერთიანობასა და განუყოფლობას ახასიათებს, ისევე, როგორც განუსაზღვრელ, აბსოლუტურ, მსოფლიო ძალაუფლებასაც.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, როცა წინააღმდეგობანი კოლონიური სისტემისა და, შესაბამისად, დაპირისპირება დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის ძალზე გამწვავდა და შეურიგებელი ხასიათი მიიღო, ცნობილმა ინგლისელმა მწერალმა რ. კიპლინგმა თავისი „კატეგორიული იმპერატივი“ ასე ჩამოაყალიბა: „დასავლეთი დასავლეთია, აღმოსავლეთი კი აღმოსავლეთი და ისინი ერთმანეთს ვერასოდეს შეხ-



ვდებიან“.. ამ ორი განსხვავებული სივრცის კულტურათა შედარებისა და ანალიზის შედეგად „დასავლეთს“ დაუკავშირდა კატეგორიები: დემოკრატია (თავისუფლება, თანასწორობა), ასკეზი, მეცნიერული ცოდნა, რაციონალურობა, დინამიზმი, განვითარება, მოდერნიზაცია, ინოვაციურობა, „ლოგოსი“, ინდივიდუალიზმი, პიროვნება, მსოფლიოს აქტიური ტექნიკურ-ტექნოლოგიური გარდაქმნა, კაპიტალიზმი და ა.შ. „აღმოსავლეთს“ სხვა ღირებულებები განასახიერებდა: დესპოტიზმი, მისტიკა, ინტუიცია, სამყაროში წვდომა, უძრაობა, სტაბილურობა, ტრადიციულობა, რიტუალი, „დაო“, კოლექტივიზმი, მედიტაცია, ნამდვილი ბუნებრივი გარემოთი ჰარმონიის მიღწევა, კომუნიზმი, უკლასო საზოგადოება..

ნ. ბერდიაევი რუსეთს დასავლეთ-აღმოსავლეთს ეძახდა და ამტკიცებდა, რომ აქ „ერთმანეთს ეჯახება და ურთიერთქმედებაში მოდის მსოფლიო ისტორიის ორი ნაკადი – დასავლეთი და აღმოსავლეთი“ („რუსული იდეა“). გრ. რობაქიძე კი წერდა: „აღმოსავლეთი და დასავლეთი — მხოლოდ გეოგრაფიული დაყოფა არაა, არამედ საგანთა ორგვარი წესრიგი. ეს აზრი მთელ რუსულ მსოფლხედვას მსჭვალავს“ (რობაქიძე 1918: 15).

დასავლეთი თუ აღმოსავლეთი?.. – ეს კითხვა ისტორიულად საქართველოშიც აქტუალური იყო. ევროპული თუ აზიური ორიენტაციის საკითხი მეოცე საუკუნის დასაწყისში ჩვენი ფართო დისკუსიის საგანი გახდა. ამ თვალსაზრისით სამი ძირითადი მიმართულება გამოიკვეთა: 1. ევროპული (კ. გამსახურდია, ვალ. გაფრინდაშვილი, ტ. ტაბიძე, გ. ქიქოძე..), 2. აზიური (ს. კოტეტიშვილი, ვალ. გუნია..), 3. მათი სინთეზის (გრ. რობაქიძე, პ. ინგოროყვა, შ. აფხაიძე). პიზიციათა პოლარული რადიკალიზმით გამოირჩევა გერონტი ქიქოძისა და ვახტანგ კოტეტიშვილის შეხედულებები. „კარგა ხანია, რაც მსოფლიო მნათობი დასავლეთისაკენ გადაიხარა და გამნათებელი თუ გამათბობელი კულტურული ენერგია დასავლეთ ევროპისაგან ეძლევა კაცობრიობას. ამიტომ დასავლეთის კარების გაღება უდიდეს საკითხს წარმოადგენს ყოველი თვითშემცნობი და მოქმედი ერისათვის“ (გ. ქიქოძე, „დასავლეთის კარები“) (ევროპა 1997: 330). „ევროპამ შეგვშალა და ალბათ წაგვშლის კიდეც, თუ ასე გაგრძელდა.. აზიაში დაგვიღამდა და აზიაშივე უნდა ველოდოთ ჩვენი ხელოვნების დილას. დევიზი: უკან, აზიისაკენ. ნინ წასავლელად“ (ვ. კოტეტიშვილი, „აზიისაკენ“ — აღმანახი „ლეილა“, № 2, 1920 წ.).

ვფიქრობთ, ამგვარი პესიმისტური დასკვნა ერთგვარი გამოძახილია მეოცე საუკუნის დასაწყისის „ევროპის კრიზისისა“, რომელიც საკუთრივ ევროპული ცნობიერების ნიაღში იშვა მას შემდეგ, რაც ო. შპენგლერმა ევროპულ კულტურას ეტაპობრივი აღსასრული უწინასწარმეტყველა. პესიმოზმს აძლიერებდა ფრ. ნიცშეს ნიჰილისტური თვალსაზრისი. ნიცშეს „ვანერის დაცემა“ და შპენგლერის „ევროპის დაცემა“ კულტურის დაცემასაც ნიშნავდა. ოსვალდ შპენგლერი თავის ნიგნში „ევროპის დაისი“ (Der Untergang des Abendlandes) ცდილობდა,

შექმნა ახალი ფილოსოფიურ-ისტორიული თეორია და მის საფუძველზე გადაეფასებინა მსოფლიო ისტორიის ყველა კულტურული ღირებულება თუ მოვლენა, ამასთან, განეჭვრიტა მომავალი. ამ წიგნზე მუშაობა ავტორმა 1912 წელს დაიწყო, მისი ძირითადი ნაწილი პირველი მსოფლიო ომის დროს დაიწერა და 1917 წლის დასასრულამდე გადაამუშავდა. შესაბამისად, მასში ამ ომის შედეგებით გამოწვეული საყოველთაო პესიმიზმიც აისახა.

დასავლეთ-აღმოსავლეთის პარადიგმატიკა და, შესაბამისად, საქართველოს ადგილის განსაზღვრა მსოფლიო პროცესებში, გრიგოლ რობაქიძის მუდმივი ინტერესის საგანი იყო. ამგვარი თემატიკა მის მრავალ თხზულებაში იკვეთება. დ. კიზირიას შენიშვნით, „გველის პერანგში“, სადაც ურთიერთგამომრიცხველი ძალების კეთილად შერწყმის იდეაა განვითარებული, „არჩიბალდი მიიმართება დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ. ეს მოძრაობა რომანში გააზრებულია, როგორც აპოლონიურიდან დიონისურში გადასვლა“ (კიზირია 1988: 14-15). მკვლევარი თვლის, რომ დიმ. მერეუჟოვსკისა და ა. ბელისთან დიონისური (ქაოსი, ამბოხი, ინტუიცია, მუსიკის პრიმატი ხელოვნებაში) და აპოლონიური (დრამა, ორგანიზაცია, ლოგიკა, არქიტექტურის პრიმატი ხელოვნებაში) სანყისების დაპირისპირება და შეხლა გარდუვალია და მას მისტიკურ-საკრალური ფუნქცია აკისრია. ამგვარი ანტაგონიზმის, ისევე, როგორც დასავლეთისა და აღმოსავლეთის, ევროპისა და აზიის, დაპირისპირების მაგალითად დ. კიზირია ასახელებს ა. ბელის რომანს „პეტერბურგი“. მკვლევარი თვლის, რომ გრ. რობაქიძის „გველის პერანგში“, ისევე, როგორც მის მსოფლმხედველობაში, „დასავლეთი და აღმოსავლეთი.. არ არიან ანტაგონისტურად დაპირისპირებულნი და მათი შეხლის შესაძლებლობა მოხსნილია“. განივსივლითი არჩიბალდი მეკეში (აპოლონი) უბრუნდება თავის ეროვნულ სანყისებს და ხდება არჩილ მაყაშვილად, თანაც ისე, რომ არ ანადგურებს თავის ევროპულ წარსულს, მაგრამ სცილდება მას, ემშვიდობება. რობაქიძის რომანში სამყაროს მოპირდაპირე მხარეთა შეთავსების ნერტილი საქართველოს დედაქალაქია, რომელიც „დასავლელის ქარმა მიაგდო აღმოსავლისაკენ, თუ აღმოსავლის ქარმა დასავლისაკენ — ტფილისმა არ იცის“ (რობაქიძე 1988: 219).

გრ. რობაქიძე არაერთხელ შეხებია ქართველთა გენეზისის პრობლემას. წინაპართა ისტორიულ ფესვებს ის თავდაპირველად ლეგენდარულ ქალღეაში ეძებდა. „ჩემი ცხოვრებაში“ მწერალი წერდა: „1916 წელს, როგორც სამხედრო მოხელე, სპარსეთში მოვხვდი. ეს ჩემი ცხოვრების შემობრუნების ნერტილი იყო. მესოპოტამიის ზღურბლამდე მივალწიე და მქონდა შეგრძნება, რომ საუკუნეთა სვლაში დაკარგული სამშობლო ვიპოვე. ისტორიკოსები ვარაუდობენ, ქართველთა უძველესი, პირველ-სამშობლო ქალღეა იყო. მინის შეგრძნება ჩემში ყოველთვის განსაკუთრებით იყო გამოხატული – ის ირანის ზეგანზე რალაც კოსმიურად იქცა.. მთელი ჩემი არსებით ვიგრძენი, რომ ჩემი პოეტური ფესვები აქ იყო“ (შერისხულნი 1994: 207-208).

ადრეულ შემოქმედებაში რობაქიძის სიმპათია ამომავალი მზის საუფლოსაკენ იხრებოდა. მისი რომანტიკული აღფრთოვანება არაერთ სტრიქონს ალუბეჭდავს: „დიადია აღმოსავლეთი: მწვავი და ნელი მისი ცხელი შუადღე, როცა მზის ნადიმზე ოქროს ნაკადულებში ლურჯთვალა ქალწული იბადება; ღრმა და მყუდროა მისი შუალამე, როცა ცის ლურჯ ფსკერზე უძირო საიდუმლონი ბრილიანტობენ“ („ლეილა“, 1917 წ.) (ევროპა 1997: 283). მწერლის იმდროინდელი პოზიცია ნათლად იკვეთება მის შემდეგ სიტყვებში: „საქართველოც ხომ ნატეხია აღმოსავლეთის: და ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი აკვანი. ძირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავსთმობთ. უმჯობესი იქნება, მათი ქორნილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ“. რობაქიძის აზრით, ამის მაგალითი რუსთაველია, რომელმაც „შეჰკრა სინთეზი აღმოსავლეთის დაჩრდილული ფიქრისა და იტალიის აშადრევანებული რენესანსის გაქანებისა“ (იქვე).

ქართული ცნობიერების ამ ერთგვარ დუალიზმს გრ. რობაქიძე საქართველოს გამორჩეული გეოგრაფიული მდებარეობითაც ხსნის: „ჩვენ მუდამ გვექონდა ტრავედია გეოგრაფიის.. და ჩვენ შევჩერდით შუა გზაზე: აღმოსავალსაც მოვსცილდით და ვერც დასავალს ვეზიარეთ. მრავალი საუკუნეა, ვიტანჯვით ჩვენ შუა გზაზე ყოფნით“ (იხ. „საქანელა და სახრჩობელა“, 1920 წ.) (ევროპა 1997: 278). შესაბამისად, ქართველის მსოფლშეგრნებაში ორივე სივრცისადმი ინტერესი იკვეთება, რადგან, მწერლის ხაზგასმით, „საქართველო საიდუმლო უღელტეხილია აღმოსავლეთისა და დასავლეთის.. ჩვენ ვინვით აღმოსავლეთის ფიქრორეული შუადღით, როცა მზის ლელვათა მარმაში პანი იბადება, მძიმედ მთვლემარე; ჩვენ ვერთვით დასავლეთის საშიშარ სიცხადეს, საცა თვალღია ფანტასმაგორიებში „მეობა“ იკვეთება ძლევაძმოსილი. ჩვენ გვაფიქრებს ეგვიპტის სფინქსი და გვანცვიფრებს პარიზის ქიმერა. ქართული ნადიმით ვიხდით აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქორნილს“ („ქართველ მწერლებს“, 1917 წ.) (ევროპა 1997: 285).

გრიგოლ რობაქიძე, რომელიც კარგად იცნობდა ამ ორ, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ გეოგრაფიულ და კულტურულ სივრცეს, ქართულ ბუნებაში დასავლურ ელემენტებსაც ხედავდა. „ჩვენ ვცხოვრობდით მცირე აზიის გახურებულს შუაგულში და მზით მოთენთილნი ვგზნობდით ჩვენ მთვლემარე ღმერთებს.. იყო იმთავითვე ჩვენს რასსიულ ტემპერამენტში რალაც უცნაური, რომელიც ვერ ეგუებოდა აღმოსავლურს მოდუნებას. ფიქრორეულ თვლემასთან ერთად ჩვენს ხასიათში იწვოდა თესლი დასავლური ნების ამახვილებისა“ (გრ. რობაქიძის სიტყვა ევროპის სოციალისტური დელეგაციის მწერალთა სახელით, 1920 წ.) (იქვე: 27).

გლობალური პრობლემატიკისადმი ცხოველი ინტერესის მიუხედავად, მწერალი მყარად იდგა ეროვნულ ნიადაგზე, მთელი არსებით შეიგრძნობდა საკუთარი ხალხის თვითმყოფად ბუნებას და სწამდა: „საქართველო დადგინდება თავის თავად და ეტყვის მსოფ-

ლიოს თავის სიტყვას“ (ევროპა 1997: 285). მართლაც, გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება უპირველესად მისი სამშობლოს აპოლოგია. რუდოლფ კარმანი წერდა: „რობაქიძემ მოგვიტანა ჩვენ, დასავლეთ ევროპელთ, ქართული მინა, მისი სახელი, მისი სუნთქვა და ფეხვები. ყველა მისი რომანი, ნოველა და დრამა ისე ესისხლხორცება კავკასიის და ირანის ზეგანის ბუნებას, როგორც დედის საშოს. ეს ბუნება გამაჭვავალულია გენეზისის სუნთქვით, ყოველი არსება აქ მშვიდად არის ჩაძირული საკუთარ თავში, თითქოს ის კვლავ იმეორებდეს პირველქმნილის სუნთქვას, რომელიც თვითონ რობაქიძემ განმარტა თავის ესეიში “სიცოცხლის განცდა აღმოსავლეთსა და დასავლეთში“ (რობაქიძე 1996: 390).

მწერლის ეს გერმანულენოვანი ესე შეტანილია 1935 წელს იენაში დაბეჭდილ მისსავე კრებულში „დემონი და მითოსი“. იგი დასავლეთისა და აღმოსავლეთის პარადიგმატიკის არსებითი მახასიათებლების მხატვრულ კვლევას ეძღვნება. აქ განზოგადებულად, კონცეპტუალურადაა განხილული ამ ორი სამყაროს ონტოლოგიური პრობლემატიკა, ეგზისტენციური განსხვავებანი, რაც გამოიხატება მათი ბუნებრივი გარემოს, სასიცოცხლო არეალის, მსოფლხედვის, მსოფლშეგრძნების, განცდათა, რელიგიურ წარმოდგენათა სხვადასხვაობით, ტექნიკასთან, ცივილიზაციასთან დამოკიდებულების განსხვავებული რეცეფციით (ავტორი ტექსტში ზოგან „გველის პერანგის“ ფრაგმენტებსაც იმეორებს).

ესეს მიხედვით, ირანის ზეგანის ლანდშაფტის ხატება გრ. რობაქიძისათვის მარჯვნივ და მარცხნივ აღმართული უზარმაზარი კლდეებია, მრავალგვარი, ფანტასტიური ფერებით: „თითქოს მზის ხანძარია – სვეკალებში დანელებული. ნამდვილი დაყუდება მზის“. კლდეების ჩრდილში სიცხისას თავმეფარებული ქარავანი ისვენებს. „აქლემთა სხეულნი – ერთიმეორეს მილაგებულნი – ქმნიან ქვებისა და კლდეების გაგრძელებას“. ვერხვის ჩეროებში ცხვრის ფარა იჩრდილებს. აქლემების გამყოლის სახის გამომეტყველებაზე თითქოს ნირვანა აღბეჭდილა, ის „გვერდზე დგას და უძრავად შორეთს უყურებს. რას ათვალთ ირებს? არაფერს. რას უსმენს? ხმაური რომ არაა. და უსმენს მაინც: ის გრძნობს მარადიულის სუნთქვას: იგი ლოცულობს“. აღმოსავლური პეიზაჟის სიმშვიდე და უძრაობა ირგვლივ ყოველივეს ეუფლება: საგნები თუ არსებები აქ საკუთარ თავში მშვიდად ჩაძირულან, „თითქოს კვლავ მარად სუნთქვას შეისუნთქავენ პირველქმნილი“. ეს კი გენეზისის სუნთქვაა, ყოველივეს რომ მსჭვალავს, მინის ბელტებსაც კი. აქ დრო ჩერდება, ანმყო მიმქრალია, არის მხოლოდ წარსული, რომელიც ზმანებებში ცხადდება. ირგვლივ ასტრალური ლანდები გალურსულან, დედამინა კი კოსმიური ყოფიერებაა, რომელშიც მითის სუნთქვა აღმოცენდება“.

ამ ვრცელი, თვალუწვდენელი ლანდშაფტის ფონზე ადამიანი პატარაა, ერთი ციდა. „დრო აქ არ მიედინება, ის, სივრცეში ამალეხული, გაქვავებულია – და წამი თავის თავში მარადისობას ინახავს,

როგორც ხმაურს დიდი ხნის წინათ უკუქცეული ოკეანის ტალღე-ბისას“ (აქ და შემდგომ დამონმებულია ესეც ტექსტის ჩვენეული თარგმანი: რობაქიძე 2003).

მწერლის დაკვირვებით, დასავლეთის მშვენიერი, საუცხოო ლანდშაფტები ადამიანთან უფრო ახლოა, თუმცა მათში გენეზისის სუნთქვა ძლივსა იგრძნობა. დედამინა აქ ოდენ ნიადაგია, რომელსაც ამუშავებენ და უვლიან. დასავლეთში არაფერია ხელუხლებელი: არც ტოტემი, არც ტაბუ. არადა, მწერლის რწმენით, „ტერიტორიის რომელიმე ნაწილი დაუმუშავებელი უნდა დარჩეს, რათა დედამინამ თავისი კოსმიური სუნთქვა არ მიატოვოს“. სწორედ ამიტომ, „მშვენიერ და მყარად დასრულებულ დასავლურ ლანდშაფტებს მხოლოდ ესთეტიკური ხიბლი აქვთ“. აქ ყველაფერი სიმძიმეში იშლება: „ჩანს ძლიერი გაქანება, მაგრამ არ იგრძნობა, თუნდაც პაუზებში, სიჩუმე“.

დასავლეთში დროის შეგრძნებაც განსაკუთრებულია: „წამი აქ არ არის ჩასუნთქვა, რომელშიაც მარადიულობის კეთილსურნელება შეინოვება, ის უბრალოდ წელთაღრიცხვის მონაკვეთია, თითქმის საათის მიხედვით გაზომილი, მას არა აქვს ხანგრძლივობა“.

ყოფიერების ფენომენიც განსხვავებულია: აღმოსავლეთში თაურმცენარე (პირველმცენარე) უფრო ხაზგასმულია, ვიდრე მცენარე. „აღმოსავლეთი თავის თვითონ-ს (თვითობას, მე-ს, selbst) თაურსანყისში შლის, ყოველი სანყისი მისთვის თაურსანყისია. დასავლეთი პიროვნულ მონადებად ვითარდება და დასანყისი მისთვის თითქმის მუდამ ერთჯერად ახალ სანყისს ნიშნავს“. აღმოსავლეთი თაურსანყისში სუნთქავს, სადაც ყველა ნივთი ერთეულია (ცალკეულია). დასავლეთში ყოველ ნივთს თავისი ზოგადად აუცილებელი, საკუთარი სინამდვილე აქვს. ამიტომ დასავლეთის ადამიანს საგნები ნათელ და მტკიცე მონახაზებში ესახება, მაშინ, როდესაც აღმოსავლელი მათ მკრთალად და ბუნდოვნად აღიქვამს. შესაბამისად, მწერლის აზრით, უსაზღვროებაში ჩაძირულმა აღმოსავლელმა, განცალკევებული (დასრულებული) ნაწარმოების შექმნა ვერ შეძლო, რადგან დასრულებული შემოსაზღვრულს ნიშნავს. გრ. რობაქიძე თვლის, რომ გოთური კათედრალების შექმნა აღმოსავლეთში შეუძლებელია. დასავლეთს კი, პირიქით, აქვს საზღვრის გრძნობა და ქმნის ნაწარმოებს, ვითარცა სამყაროს საკუთარი თავისათვის დასრულებულობაში (მაგალითად რობაქიძე „ღვთაებრივ კომედიას“ ასახელებს). სამაგიეროდ, მის სანაცვლოდ, აღმოსავლეთი, უსასრულობაში ჩაძირული, ფლობს რალაცას, რაც დასავლეთს აკლია: აღმოსავლური ქმნილება უსასრულობის სუნთქვას ინახავს. ამის მაგალითი მწერლისათვის ბაბილონური ეპოსია.

ესეც მიხედვით, დასავლეთსა და აღმოსავლეთში აღქმის ფენომენიც განსხვავებულია. „აღმოსავლეთის ცნობიერებაში საგნები ერთმანეთს მიყვება, ვით ბუნდოვანი მოჩვენებანი.. სინამდვილე და პოეზია აღმოსავლეთში ერთია“. მთელი აღმოსავლეთი ბინდ-ბუნდია, ის შემო-

საზღვრულ ფორმას არ იცნობს. და აქედან: „უამრავი, მარადისობაში გადაშლილი, თავის თავში ჩაბრუნებული მზერა, ამაღლებული სიმშვიდე, უძრავი დიდებულების ერთიანობა – ყველაფერში: როგორც ადამიანებში, ისე ლანდშაფტებში“.

თუ აღმოსავლეთის ადამიანში მცენარე უკან, თაურმცენარეში იზრდება და მის ყოფიერებაში მხურვალედ ღვივდება მითითური ბირთვი, დასავლელ ადამიანთა ყოფიერებაში მცენარე, პერსონა ბატონობს, მასში თაურმცენარისეული წყაროს დინება ზედაპირულია და თაურსანყისი მას თანდათან აქრობს. აღმოსავლეთის ადამიანი ოდენ საკუთარ თავშია ჩაძირული, დასავლეთისა — მშვიდ სწრაფვაში. აღმოსავლეთში ოსტატი პონგია, დასავლეთში – ფაუსტი.

გრ. რობაქიძე თვლის, რომ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ადამიანები განსხვავებული შეგრძნებებით ხასიათდებიან: აღმოსავლეთში შინაგანად შეკავებულ თრობას განიცდიან და, რაც უფრო ძლიერია თრობა, მით მშვიდია განცხრომა. დასავლეთში დინამიურად ლოთობის თრობა მონონთ და განცხრომა მშფოთვარედ ვლინდება.

რელიგიასთან დამოკიდებულებაც განსხვავებულია: აღმოსავლეთის ადამიანი ღმერთს დახუჭული თვალებით ხედავს, დასავლელი — გახელილით და თითქის ცდილობს, მას ხელით შეეხოს. ევროპელი მისტიკოსებისათვის შინაგანი ხედვა უფრო მოფიქრებული განჭვრეტაა, ვიდრე განცდილი მდგომარეობა. ამ განსხვავების შედეგად აღმოსავლეთში ადამიანი შინაგან ჩაძირულობაში ცხოვრობს, თუმცა ის თვლემას არ წყვეტს – არა მხოლოდ ფიზიკურად, — ფიქრობს გრ. რობაქიძე.

მსგავს შეხედულებას გამოთქვამს მწერალი „საქართველოს ხერხემალში“ — „კათოლიკური ევროპა თავის თავს აღმოსავლურ ქრისტიანობას უპირისპირებს. აღმოსავლურ ქრისტიანობაში მარტო განდგომაა და ლოცვა. თითქო აქ „მინა“ არც არის. დასავლურ ქრისტიანობამ აღადგინა „მინა“. იქ „ღვთის საქმე“ თითქო „მინიერ“ სხეულს იღებს. აქედან – გოტიკა, მადონა, მარადი ქალწულობის კულტი, გადასული „მარად ქალურობის გზებში“ (შერისხულნი 1994: 15).

რობაქიძის დაკვირვებით, აღმოსავლეთში თრობის საშუალება ოპიუმია, რომელიც ოცნების საშუალებას იძლევა, დასავლეთში — ნიკოტინი, რომელიც უფრო ამხნეებს. შესაბამისად, აღმოსავლელს, თაურსანყისში ჩაძირულს, ღრმა, ოცნებისმიერი გაგება აქვს: ხედვაში უცვლელია, მაგრამ ინერტულობისკენაა მიდრეკილი და ხშირად იდიოტობამდე დაუძლიერებული, თუმცა სახის ცარიელი გამომეტყველებისა და ჩლუნგი მზერის ქვეშ ის თავის ცხოველისებურ ეშმაკობას მალავს. ევროპელს, თუნდაც ჭკვიანსა და მოხერხებულს, დიდი დიპლომატიც რომ იყოს, მისი მოტყუება არ შეუძლია, — ფიქრობს მწერალი.

აღმოსავლეთში კითხულობენ: საიდან? და პასუხს აუჩქარებელი ელოდებიან. აღმოსავლეთში თითქმის ყოველთვის აქვთ დრო, დასავ-

ლეთში კი დრო არა აქვთ (აპოკალიპსშიც წერია: “ემშაკს ცოტა დრო აქვს”).

აღმოსავლეთში ამბობენ: „ქმედებაში არაქმედება“ და ამით საგნებს შორის საზღვრები იშლება, ისინი მშვიდ ნირვანაში იკარგებიან. დასავლეთში საგანში ერევიან და მე-ს პროეცირება გარეთ, გარემომცველ სამყაროში ხდება.

იმავე ესეში გრ. რობაქიძე იკვლევს საკითხს: როგორ დაიძლევა ამ განსხვავებულ სამყაროებში თაურშიში (პირველშიში, შიში სიკვდილისა). ის იხსენებს, რომ საერთოდ ადამიანური არსება, ღმერთსა და არარაობას შორის მოხვედრილი, თავის მეტაფიზიკურ საზღვარს ეხლება. უეცარი უძღურების ფაშს კი მას თაურშიში იპყრობს. აღმოსავლეთში ადამიანი მე-საგან თავისუფლდება, ის მას გაქრობის ნებას აძლევს, რათა ყოველი სასიკვდილო საზღვარი გადალახოს.. „იგი საკუთარ თავს თაურსაწყისს უახლოვებს, მაგრამ მას მთლად ვერ აღწევს. ის, შეძრწუნებული, დაკარგული სამოთხის ზღურბლთან დგას და ყოველი ფიქრით დაკარგულზე წუხს.. ეს წუხილი ხშირად ნაღველში გადადის“. ეს ნაღველი კი მზით ავსებულ დაბლობებსა და თვით მინის ბელტებზეც კი იგრძნობა, ის შეიგრძნობა აღმოსავლური სიმღერის მონოტონურ, ნაღვლიან ჟღერაში, ქარავნის ნელ სვლაში თუ აქლემების მელანქოლიურ მზერაში – ყველაფერში. სამშობლოს მეტაფიზიკური სევდა აქ ყოველივეს არსებობას ჟღინთავს.

როგორ ებრძვიან თაურშიშს დასავლეთში? „დასავლეთში ადამიანი თავის საკუთარ მე-ს კი არ ამდაბლებს, პირიქით, ის მას გარემომცველ სამყაროში აფართოებს“. მისი მე ამის შედეგად უფრო ნათელი და ნაკლებად მტკივნეული ხდება. ის განუწყვეტილად ფართოვდება, წინ იწევს და თაურშიში დაძლეული ჩანს, საზღვრები კი გადაიწევა. „ერთ დღეს მათ მაინც მასზე დამსხვრეულს იპოვნიან. შემდეგ შიში უფრო შემზარავი ნახტომისათვის ემზადება“.

ეს პარადიგმა ესეში ცხადდება ნიუ-იორკელი საშუალო ამერიკელის მაგალითით, წლების განმავლობაში მინას და ბუნებას მონყვეტილი 77-ე სართულზე, პატარა გალიაში რომ ცხოვრობს: „რაც მის ირგვლივ ხდება, მას შინაგანად არ აწუხებს. თანამომქმენი მისთვის მხოლოდ სხეულებია, რომლებიც მოძრაობენ და გვერდითი გალიის მეზობელი – ოდენ დანომრილი აჩრდილი“. ის საკუთარ თავს საგანზე აქირავებს და საზღვრებს საერთოდ ვეღარ შეიგრძნობს. მაგრამ მასაც, როგორც ადამიანურ არსებას, ემუქრება თაურშიში და სიკვდილსიცოცხლის გაყრის ფაშს ის საკუთარი მე-ს ანაბარა რჩება, უზარმაზარი სიცარიელე კი მას თანდათან “არარაობად აქცევს“. დგება ფაში, როცა მისი უკანასკნელი ამოუხუნთქვა ღმერთის სუნთქვაში უნდა ჩაიკარგოს და სწორედ ამ დროს ის პირველად შეიგრძნობს, რომ მასში თაურმცენარე კარგა ხნის გამხმარია. ეგოიზმით შეპყრობილ ადამიანებს “აქ ყოველ წამს არარსებობის ხრინწიანი ხახა ელოდებათ“.

კვლევისა და ანალიზის შედეგად გრ. რობაქიძე დაასკვნის: „დასავლეთი და აღმოსავლეთი – ორი სამყარო, ან, უფრო სწორად, ყოფი-

ერების ორი სახეა. რაც ერთს აკლია, ის მეორეს აქვს“. ისინი საპირისპირონი არიან, მაგრამ ერთმანეთს არ გამოორიცხავენ, პირიქით, კოსმიურად მონესრიგებულნი, ერთმანეთს ავსებენ და განაპირობებენ. „დასავლეთი აღმოსავლეთს რომანტიკულად ესწრაფვის და აღმოსავლეთი, მოლოდინით ალსავსე, დასავლეთს უმზერს“.

მწერლის აზრით, თაურსანყისის სუნთქვა აღმოსავლეთიდან მოდის, დასავლეთი კი ამ სუნთქვას ფორმას აძლევს. შესაბამისად, ეს ორი სამყარო ერთმანეთს ანაყოფიერებს. „ყოველი მათგანი თავის ცალმხრივობაში საფრთხეს ატარებს, რომელიც მეორის დახმარებით გადაილახება“. ამ მოსაზრებას გრ. რობაქიძე ტექნიკის პრობლემის გააზრებით ნათელყოფს: „ტექნიკა დასავლეთს ეკუთვნის. ის მისი ჯადოსნური ძალაა, რომელიც – არასწორად გამოყენებული – შეიძლება უბედურებად იქცეს“. მისი საშუალებით შეუძლებელიც მიიღწევა, მაგრამ „საგნის საბოლოო, ე.ი. მისტიკური შეხება, მისი მეშვეობით, შესაძლოა, ვერ ანაზღაურდეს“, — ვკითხულობთ ესეში.

იქვე გრ. რობაქიძე განმარტავს ტექნიკის საბედისწერო არსს. ის თვლის, რომ მიწის დამმუშავებელი პირველი ადამიანები თავიანთი შრომის ნაყოფით უბედურებას არ იმკიდნენ. „ტექნიკა თავის თავში უბედურებას არ ნიშნავს, მაგრამ ადამიანი, რომელიც რაიმეს ქმნის, თუ ივინყებს, რომ ის თავად შექმნილია, აქ უმაღლვე ცდუნება და საფრთხე წარმოიშობა“, — გვაფრთხილებს მწერალი.

ამგვარი საფრთხის საშიშროებას ხედავს ის ლეგენდარული მფრინავის, ლინდბერგის შემთხვევაშიც. ატლანტის ოკეანის თავზე თავდაჯერებით მქროლავ პილოტს „სწორედ აქ ელოდება უკიდურესი საფრთხე: hybrid“ (ქედმაღლობა, ამპარტავნება). „ის დაფრინავს, გამარჯვებული, თრობით გატაცებული და ერთი ლუციფერული ნამი – ტკბილი და მაცდუნებელი – თრობა მას თვითთრობად ექცევა, ვის შეუძლია გაუძლოს ამ თრობას?“ — კითხულობს მწერალი. სწორედ აქ ხდება მეტამორფოზა: „გამარჯვებული მოულოდნელად გამომწვევი ხდება. კიდევ რამდენიმე ჩასუნთქვა, კიდევ უფრო ტკბილი და მაცდუნებელი — და მფრინავის დახშულ ტვინში ბედნიერი ფიქრი იელვებს: იგია ის, ვინაც ეს შეძლო, ის, მარტო ის. ახლა მასში გამომწვევი ბოროტმოქმედად იქცევა და კოსმიურ ძალებთან მისი კავშირი მყისვე იშხვრევა.“

ამგვარ დემონურ თრობას მწერალი ხედავს ყოველ შთაგონებულ პოეტში, ყოველ წინასწარმეტყველსა თუ ნათელმხილველში, ტრანსცენდენტურს რომ ჭვრეტს, ყოველ სარდალში, საბედისწერო ბრძოლების წინ, ტომის ბელადში, ვინც თავის თავში მთელი კლანის ნებას ატარებს. „ნეტარია ის, ვინც შეძლო, ამ ცდუნებას წინ აღდგომოდა. სამყაროსა და მას შორის წმინდა კონტაქტი შემდეგ შეურყვნელი დარჩება“. მაგრამ ვის შეუძლია ეს? „მხოლოდ მას, ვინაც თავის შიგნით თაურსანყისის მუდმივად და მოკრძალებით შენახვა უწყობდა“, — წერს გრ. რობაქიძე. ესეის დასკვნით ნაწილში ის განსხვავებულ სამყაროთა ერთგვარი სინთეზის გზას პოულობს: და-



სავლეთის ადამიანი, განსაკუთრებით, ტექნიკის წყალობით, ყოველ-  
წლიურად და საათობრივად hybris-ის საფრთხეში ვარდება, თუმცა ამ  
საფრთხეს მაინც არ ემორჩილება, რადგან მას მისგან სწორედ თაურ-  
საწყისის აღმოსავლური ძალები იცავენ.

განსხვავებულ სამყაროთა ურთიერთსასარგებლო ზემოქმედე-  
ბის იდეის გამომხატულებაა რობაქიძის სიტყვები „ნიკო ფიროს-  
მანიდან“: „მნიშვნელოვანია ორი ფაქტი: პოეტი პოლ კლოდელი მიდის  
ჩინეთში და აღმოსავლური სიცოცხლის რიტმით ანოყიერებს თავის  
პოეტურ ხედვას. მხატვარი პოლ გოგენ მიდის ტაიტი და ველურებაში  
ეზიარება მინის სიქალწულეს. ორივეს შემოქმედება იღებს ახალ დე-  
ნას“ (ევროპა 1997: 252).

ნაშრომის დასაწყისში მოვიხსენიეთ ს. ჰანთინგტონის გახ-  
მაურებული ნიგნი, რომელსაც შემდგომ კრიტიკოსებიც გამოუჩნდნენ.  
ისინიც მიუთითებენ ცივილიზაციათა შორის არსებულ წინააღმდე-  
გობებზე, თუმცა ხაზს უსვამენ „ცივილიზაციათა თანამშრომლობის“  
აუცილებლობას. მათი აზრით, დღევანდელ მსოფლიოში  
დაპირისპირების მიზეზი უფრო ხშირად პოლიტიკური და ეკონომი-  
კური ინტერესებია, ცივილიზაცია და კულტურა კონფლიქტთა ახალ  
წყაროდ ჯერ არ ქცეულა. ამ კატასტროფის თავიდან აცილების ერთ-  
ერთი გზა სწორედ „ცივილიზაციათა თანამშრომლობასა“ და  
ურთიერთსასარგებლო გავლენებზე გადის, რაც ხაზგასმული იყო გრ.  
რობაქიძის ესეში „სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავ-  
ლეთში“. მისი მთავარი დებულებანი დღესაც თანამედროვე და აქტუ-  
ალურია.

#### დამონებანი:

**გოეთე 1972:** გოეთე იოჰან ვოლფგანგ. რჩეული ლირიკა (გერმანული ენიდან თარგ-  
მნა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო ა. გელოვანმა). თბ.:  
„მერანი“, 1972.

**ევროპა 1997:** ევროპა თუ აზია? (კრებული შეადგინა ნინო ხოფერიამ). თბ.: „ლიტ-  
ერატურის მატიანე“, 1997.

**ლექსიკონი 1892:** ენციკლოპედიური ლექსიკონი, ტ. VII (გამომცემლები: ფ. ა. ბროკ-  
ჰაუზი და ნ. ა. ეფრონი). სანკტ-პეტერბურგი: 1892 (რუსულ ენაზე).

**კიზირია 1988:** კიზირია დ. გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“ რუსულ-  
ევროპული სიმბოლიზმის კონტექსტში. – „ლიტერატურული საქარ-  
თველო“, 1989 წლის 2 ვენისი.

**კონონენკო 2003:** კონონენკო ბ. ი. კულტუროლოგია. დიდი განმარტებითი  
ლექსიკონი. მოსკოვი: 2003 (რუსულ ენაზე).

**რობაქიძე 1988:** რობაქიძე გრ. გველის პერანგი. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“,  
1988.

**რობაქიძე 1918:** რობაქიძე გრ. პორტრეტები. თბ.: 1918 (რუსულ ენაზე).

**რობაქიძე 2003:** რობაქიძე გრ. სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში  
(გერმანული ენიდან თარგმნა მ. კვატაიამ). – „თეთრ სიამაყეს აქან-  
დაკებ შენი დიდებით“ (გრ. რობაქიძის საიუბილეო კრებული), თბ.:  
2003.

**რობაქიძე 1996:** რობაქიძე გრ. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია. თბ.: გამომცემ-  
ლობა „ჯეკ-სერვისი“, 1996.

- შერისხულნი 1994:** შერისხულნი, ტ.2. თბ.: გამომცემლობა „გეას“ ფირმა „იმერეთი“, 1994.
- ჰანთინგტონი 1997:** ჰანთინგტონი ს. ცივილიზაციათა შეჯახება? თბ.: საქართველოს ახალგაზრდა პოლიტოლოგთა ასოციაცია. პლურალიზმის ცენტრი, 1997.

## **Три цвета Verfall-а в романе Томаса Манна “Будденброки”**

Вопрос использования цвета, цветовых деталей в „Будденброках“ Т.Манна в определенной степени рассматривается в научной литературе (Keller 1988), (Peacock 1934), (Reiss 1970) и др.

Из всей богатейшей палитры цветов (blau, gelb, grün, braun, rot, weiß, grau и т.д.), фиксируемых в романе Т.Манна, к цветам Verfall-а (т.е. упадка) рода Будденброков исследователи обычно относят два: синий (тот же голубой) и желтый, вопрос употребления которых разработан довольно полно. Однако вне поля зрения ученых (с точки зрения использования манновских цветов в указанном аспекте) остаются, по нашему мнению, еще три цвета: красный, серый и белый. Интересно будет проследить их функционирование в тексте „Будденброков“, отметить их полифункциональность, а также взаимодействие и точки пересечения. Именно это и является целью нашего исследования.

На мысль исследовать красный цвет как деталь в „Будденброках“ Т.Манна навело нас заглавие романа Л.Толстого „Анна Каренина“.

Молодой Т.Манн особое внимание уделял творчеству Л.Толстого. Несмотря на то что одна из статей Т.Манна “Толстой (К столетию со дня рождения)” была приурочена к юбилейной дате, она носит явно не случайный характер, а свидетельствует о глубоком знании автором произведений Л.Толстого. В творчестве русского писателя Т.Манна интересует прежде всего “стихия эпоса ... мир пластики”, а самое главное, мир “естественного человека” (Манн 1960: 621). В этом отношении он рассматривает в одном ряду близких себе по духу и мастерству гениев: Шиллера, Гете, Толстого и Достоевского. В Толстом его привлекает естественность в выборе художественных средств при создании портретов. Влияние мастерства Л.Толстого на Т.Манна исследовано критиками (М.Кургинян, В.Днепров, С.Апт, Н.Вильмонт, Д.Затонский и др.). Эти работы в большей степени рассматривают стиль, мастерство, но почти не касаются внутренней структуры текста. Известно, что Л.Толстой часто сравнивал произведение с архитектурным строением, особенно тщательно работал он над архитектурной “Анны Карениной”. Это обстоятельство и привлекло наше внимание к наблюдению над микроструктурой смыслового ядра слова. Тема эта многомерна по своему объему, поэтому ограничиваем нашу задачу исследованием микроструктуры наиболее характерных слов-колоративов в аспекте литературного дискурса. Исследовательница М.Кургинян делает интересные наблюдения, определяет своеобразие мира деталей Толстого,

известную толстовскую ”диалектику души”. Так, в частности, она отмечает в “Будденброках” Т.Манна “совершенно толстовский психологический жест, диалог...” (Кургинян 1975:145). Исследовательница считает также, что прощальный диалог Томаса Будденброка и Анны, “состоящий из почти односложных реплик, понятных только для ведущих его двух лиц и преисполненный для них трагическим содержанием, и само ритмическое движение разговора, и к тому же имя – Анна, – все это совершенно произвольно воспринимается как некий ассоциативный “сплав”, восходящий к диалогам “Анны Карениной”... (Анна и Вронский ...) (Кургинян 1975:145).

Обратимся к анализу смыслового ядра имени “Анна” в романах Т.Манна и Л.Толстого (в “Будденброках” и “Анне Карениной” соответственно) и рассмотрим некоторые аспекты красного цвета, связанные с этим именем, а также их взаимодействие с деталями серого и белого цветов. При таком анализе задействованы не только структурно-семантические смыслы ядра слов, но при необходимости и культурологический, исторический, бытовой аспекты.

Продавщица цветов Анна, возлюбленная молодого Томаса Будденброка, расставшись с ним, живет в магазине-доме своего мужа Иверсена перед новым домом сенатора Будденброка. М.Кургинян указывает на тот факт, что сенатор строит свой новый дом напротив названного цветочного магазина, невзрачной, убогой лавки, т.е. он все еще испытывает к Анне определенную, может быть, даже не осознанную им тягу. Данное соображение Кургинян мы попытаемся далее подкрепить нашим исследованием. Итак, старое серое здание, принадлежащее уже угасающему роду, сноится, и на его месте среди соседних серых домов с фронтонами строится огромный дом с красным фасадом и белыми кариатидами:

*И. Вот и паром, Израэльдорфская аллея, Иерусалимская гора, Бургфельд. Экипаж поравнялся с Городскими воротами – по правую руку от них вздымаются стены тюрьмы, где сидит дядя Вейншенк, – и катит вдоль Бургштрассе, через Коберг; вот уж и Брейтеништрассе осталась позади, и они на тормозах спускаются под гору по Фишергрубе ... А вот и **красный фасад с белыми кариатидами** ( Манн 1959: 676 ).*

Красный цвет заменяет здесь привычный серый цвет бюргерских домов, в том числе и большого будденброковского дома на Менгштрассе:

*II. Консул Будденброк, несмотря на то что холод уже начал пробираться его сквозь тонкое сюртука, постоял еще немного у двери, засунув руки в карманы светлых брюк, и только когда шаги гостей замолкли на безлюдной, мокрой и тускло освещенной улице, обернулся и посмотрел на **серый фасад** своего нового дома (Манн 1959: 100).*

*III. ...Тони смотрела на **серые дома** с островерхими крышами, на масляные фонари, привешенные к протянутым через улицу цепям ... Боже*

*мой, все здесь осталось таким, как было! Все и стояло так – неизменно, величественно, покуда она в Травемюнде вспоминала об этом, как о давнем, полузабытом сне. Эти серые стены олицетворяли то старое, привычное, преемственное, что она как бы заново увидела сейчас и среди чего ей предстояло жить. Она перестала плакать и с любопытством огляделась вокруг. Боль разлуки стихла от вида этих улиц, этих издавна знакомых людей, проходивших по ним (Манн 1959:214).*

**IV.** *Ганно поднялся к себе в комнату ... умылся, поел. После завтрака он достал из тютитра пачку крепких русских папирос и закурил, потом сел за фисгармонию, сыграл очень трудную и сложную фугу Баха, заложил руки за голову и стал смотреть на бесцельно падавший снег. Больше ничего не было видно. Окна его комнаты теперь не выходили в красивый сад с журчащим фонтаном – все загоразживала **серая стена соседней виллы** (Манн 1959: 781).*

В связи с серым цветом у Томаса Манна отметим следующее. Именно исследование нами толстовского красного цвета, связанного с именем “Анна”, и его рецепции в тексте романа немецкого писателя позволило нам обратить внимание на серый цвет в “Будденброках”, оставшийся вне поля зрения ученых. Нами выявлены две функции манновского серого цвета: это цвет немецкого бюргерства (в восприятии консула Будденброка во втором фрагменте и Тони Будденброк – в третьем) и в то же время цвет Verfall-a (упадка) рода Будденброков, а в более обобщенном значении – упадка всего немецкого бюргерства (в восприятии Ганно Будденброка в третьем фрагменте).

Мы считаем, что Томас Будденброк не случайно выбрал для своего дома красный цвет, а в виде опор здания – кариатиды. Красный цвет с точки зрения внутрядрового смысла имени “Анна” восходит к традиции, которая была еще у софистов, считающих, что каждому имени соответствует определенный цвет; то же и у египтян. Традиция эта вошла и в славянскую мифологию. Осознанно или нет, но автор называет свою героиню именем “Анна”. Согласно еще дохристианской традиции, она является “носителем красного цвета”: “Анна ... Цвет имени – красный” (Грушко...1997: 410). А кариатиды – это статуи, поддерживающие балочные перекрытия здания и выполняющие функцию опоры (столба, колонны): “кариатида (гр. karyatides – *карийские девы*) – архит. вертикальная опора в виде женской фигуры, поддерживающая балочное перекрытие” (Лехин ... 1982: 217). Итак, красный цвет является цветом имени “Анна”, а кариатида как деталь архитектурного комплекса восходит к этимологии данного имени. Кроме того, “Аннушка”, одна из вариаций имени “Анна”, также связана с кариатидами, обозначая на ремесленном жаргоне “служанку”, “прислугу”: “Аннушка ... у каменьц. общее название кариатидъ, подставочных статуй” (Даль1981:17). Возникает ассоциация ее принадлежности к более низкому социальному слою. Следовательно, проектируя и строя свой новый дом, Томас Будденброк, пусть даже

подсознательно, думал о своей бывшей возлюбленной Анне – девушке из социальных низов, которая в свое время привлекла его именно своей необычностью, непохожестью на женщин его круга, вызвала страсть, какой он не испытывал больше ни к какой другой женщине, в том числе и к жене; тем самым подчеркивается тяга Томаса Будденброка к запрещенной любви, одной из ступеней его неуклонного движения к упадку своего рода, к смерти. Отметим, что и у Толстого, и у Томаса Манна в тексте фигурируют одновременно две Анны: в романе Толстого – это *Анна Каренина* и ее *служанка Аннушка*; в романе Томаса Манна – это *возлюбленная* Томаса Будденброка *Анна* и *кариатида Аннушка*. В первом случае *Аннушка* – прислуга, во втором – деталь здания, выполняющая также вспомогательную функцию.

У Томаса Манна как бы случайно построен дом с красным фасадом на месте серого дома другого, уже угасшего рода, и уже изначально здесь фиксируется тема деградации и смерти. Томас Будденброк, проектируя и строя свой новый дом напротив убогой серой лавки мужа своей бывшей возлюбленной Анны, пытается избавиться от серого цвета, который вдвойне тягостен для него: и как цвет бюргерства, и как цвет упадка. С этой целью он привносит в здание дома красный цвет (красный цвет фасада), а также белый (белые кариакиды): *“А вот и красный фасад дома с белыми кариакидами”*(Манн 1959:676). Красный цвет любви (любви Томаса Будденброка к Анне) противостоит серому – традиционному бюргерскому цвету и одновременно цвету упадка, смерти. Однако красный цвет не до конца перебивает серый, а, напротив, сам, неосознанно для Томаса Будденброка, становится цветом Verfall-a. В новом доме Томаса Будденброка доминирует имя “Анна”: в виде красного цвета и в виде кариакид. Значение Verfall-a еще более усиливается. Анна, у которой молодой Томас Будденброк при первой же встрече покупает гвоздику (или *красную*, или *белую*, поскольку цвет здесь не назван), бережно хранимую им, Анна, как чужеродный элемент для бюргерского рода Будденброков, становится первой ступенькой на пути Томаса к упадку, к смерти, и она же, воплотившись в его новый и последний дом в виде красного цвета и кариакид, окончательно символически завершает деградацию и гибель этой некогда расцветающей семьи. Та же Анна (теперь уже госпожа Иверсен) своими венками из красных и белых цветов, которые она делает по заказу семьи Будденброков, провожает сенатора Томаса Будденброка в последний путь. Белый цвет венков и других предметных и портретных деталей, наполняясь семантикой упадка уже благодаря своему сочетанию с кариакидами (*белые кариакиды*), в восприятии самой Анны у гроба Томаса продолжает то же значение, углубляя его уже как носитель признака смерти в следующих фрагментах текста:

V. *Посреди большой, залитой светом комнаты, откуда вынесли всю мебель, он лежал в гробу, обитом белым шелком, в белом шелковом*

одеянии, под **белым** шелковым покровом, окруженный изысканным и дурманящим ароматом ... цветов ... Пучки цветов, венки, букеты, корзины были расставлены вдоль стен, разбросаны по полу и гробовому покрову... Лицо Томаса Будденброка было покрыто ссадинами ... усы ... жестко прочерчивали **белые** щеки ... (Манн 1959: 726).

**VI.** Госпожа Иверсен остановилась ... смотрела на катафалк ... и оглядывала своими чуть раскосыми черными глазами растения, канделябры, ленты, потоки **белого** шелка и **лицо** Томаса Будденброка (Манн 1959: 726).

Зафиксированные в вышеприведенных фрагментах слова-колоративы выстраиваются в словесный ряд, объединенный общим значением Verfall-a:

**серый** фасад – **серые** дома – **серые** стены – Анна (**красный цвет**) – **красная** или **белая** гвоздика – **кариатида** (*Аннушка* – подтекстовый **красный цвет**) – **белые** кариатиды (**белый** цвет+подтекстовый **красный цвет**) – **белые** и **красные** цветы в похоронных венках – **белые** предметные и портретные детали у гроба Томаса Будденброка – **серая** стена *соседней виллы*

Так три цвета (**красный, серый и белый**), взаимодействуя и переплетаясь в тексте романа, становятся признаком деградации и гибели рода Будденброков – их Verfall-a.

#### Литература:

- Грушко, Медведев 1997:** Е.Грушко, Ю.Медведев. Словарь имен. Нижний Новгород: Три богатыря, 1997.
- Даль 1981:** В.Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. А-З. Москва: Русский язык, 1981.
- Keller 1988:** Keller, Ernst. Leitmotive und Symbole. In: Buddenbrooks. Handbuch. Hrsg. von Ken Maulden und Gero von Wilpert. Alfred Kroner Verlag. Stuttgart 1988.
- Кургинян 1975:** М.С.Кургинян. Романы Томаса Манна: Формы и метод. Москва, 1975.
- Лехин, Спиркин, Акчури 1982:** И.В.Лехин, А.Г.Спиркин, И.А.Акчури. Словарь иностранных слов. Изд. девятое, исправленное. Москва: Русский язык, 1982.
- Манн 1959:** Томас Манн. Собрание сочинений в 10-ти т. Т. 1. Москва: Худ. лит-ра, 1959.
- Манн 1960:** Томас Манн. Собрание сочинений в 10-ти т. Т. 10. Москва: Худ. лит-ра, 1960.
- Peacock 1934:** Peacock, Ronald. Das Leitmotiv bei Thomas Mann: In: Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprache- und Literaturwissenschaft. Heft 55. Paul Haupt. Akademische Buchhandlung vorm Max Drechsel. Bern 1934.
- Reiss 1970:** Reiss, Gunter: "Allegorisierung" und moderne Erzählkunst: Eine Studie zum Werk Th. M.S. München: W. Fink, 1970.

## **შინაგანი მონოლოგი, როგორც პოსტმოდერნიზმის დეკონსტრუქციის მახასიათებელი**

ლიტერატურული ტერმინიმონოლოგი გულისხმობს ერთი ადამიანის მეტყველებას. ეს ხერხი მხატვრული თხზულების დამახასიათებელი ნიშანია და შესაძლოა, ლიტერატურის ჩამოყალიბებისთანავე გაჩენილიყო. ის განსაკუთრებით უხვია მაქსიმებსა და ალსარებებში, ან კიდევ ეპისტოლარულ ლიტერატურაში. როცა ვსაუბრობთ მონოლოგის რაგვარობასა და მის თვისებრივ განტოტვაზე, ამოსავალ დებულებად შეიძლება მივიჩნიოთ ადამიანის სწრაფვა გარე ობიექტური ემპირიიდან შიგა სუბიექტური რეალობისაკენ. ეს პროცესი, ალბათ, დაიწყო მაშინ, როცა სამყაროზე ჰელიოცენტრისტული შეხედულება ნელ-ნელა გადავიდა ანთროპოცენტრისტულში, რომლის ძირითადმა ვექტორმა გამსჭვალა ადამიანის შიგა სამყარო, მისი სამშენველი. ამ შემთხვევაში მონოლოგის ფუნქცია თანდათან გაიზარდა და გამოეყო ცალკე სახეობა, რომელიც ჩამოყალიბდა დამოუკიდებელ ლიტერატურულ ხერხად—შინაგან მონოლოგად.

შინაგანი მონოლოგი ზოგადად მონოლოგის სახეობაა. „მეტყველება და აზროვნება ერთმანეთისაგან განუყოფელი პროცესია. როცა ინდივიდს უჩნდება აზრის წინაგანცდა, ინტუიციურად იწყებს სიტყვების ძიებას, წინადადებათა აგებას. შინაგანი მეტყველება გამოუთქმელად გამოიყენება. იგი არ სცილდება სუბიექტის შინა სამყაროს, მისი ერთადერთი ფუნქციაა აზროვნების პროცესში მონაწილეობა. ვინაიდან გამოხატავს აზრის დადგენის მომენტებს, ამიტომაც არ გააჩნია საკომუნიკაციო დანიშნულება. შესაბამისად შეცვლილია მეტყველების სტრუქტურა: მისთვის ნიშნეულია შემოკლება, ფრაგმენტალობა, პუნქტირისებრი, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზები. სრული წინადადებები ქრება; ხშირია გამოტოვებანი: წინადადება სინტაქსურად მარტივდება, აზრი შეკუმშულად გამოითქმის, მცირდება სიტყვათა რაოდენობა; მატულობს პრედიკატის ხვედრითი წონა“ (სიგუა 1994: 42.).

შინაგანი მონოლოგი ქვეცნობიერის სამეტყველო შინაარსად ქცევის ფორმაა, შინაგანი ქცევის სამოქმედო გამოვლენაა, გმირი-ავტორი არის კომენტატორი საკუთარი მოულოდნელი ქცევისა. ქვეცნობიერი გამოიყოფა და თანდათანობით შეიცნობა. სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ „დადგენილია შინაგანი მეტყველების ორი ტიპი: 1) ერთი, რომელიც ლოგიკური, ბუნებრივი მიზანსწრაფვით გამოირჩევა; 2) მეორე, რომელიც ირაციონალური, გაუფორმებელი სტიქიის სიტყვიერი ფიქსირება“ (სიგუა 1994:48).



შინაგანი მონოლოგის გაშლა-გაფართოება შეიძლება უსასრულოდ გაგრძელდეს, დიფერენცირდეს და სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობაში სპეციფიკური როლიც კი შეასრულოს. თუ ემპირიულ გარემოში, ადამიანთა შორის მას საკომუნიკაციო ფუნქცია არა აქვს, მწერლობაში უჩნდება ასეთი თვისება. მწერალი სწორედ მისი საშუალებით უკავშირდება მკითხველს.

ადრინდელი ხანის ძეგლებში შინაგანი მონოლოგი არ გვხვდება. მწერალი პერსონაჟის სულიერ სამყაროს აღწერითი ხერხით წარმოადგენს და მის საფიქრალს ძირითადად ასე აფორმებს: „*გულმან უთქუა*“; „*ზრახვა ჰყო*“; ასეთი ფრაზები უმეტესად ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის პერსონაჟთა შექმნისას გამოიყენება.

შუა საუკუნეების მწერლობაში მონოლოგი იწყებს გადასვლას შინაგანი სამყაროს გამოვლენაზე. მაგრამ ამ შემთხვევაში სიტყვები აუცილებლად ხშიანდება, თუმცა მას მხოლოდ თვითონ გმირი ისმენს.

შინაგან მონოლოგს კლასიკურ მწერლობაში ავტორები უმეტესად პერსონაჟის ფიქრთა და ზრახვათა გადმოსაცემად გამოიყენებდნენ. მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ გადმოცემის ეს ხერხი ფაქტობრივად ავტორის რემარკის თანხლებით არსებობდა. მწერალი აუცილებლად მიუთითებდა შესაბამის ყესტებზეც, რომელსაც მოქმედი პირი მისდაუნებურად ასრულებდა შინაგანი მონოლოგის დროს.

რეალისტურმა მწერლობამ უფრო მეტად დაიწყო შინაგანი მონოლოგის გამოყენება. პერსონაჟის სულიერების ხატვაში მისი ხვედრითი წილი უფრო და უფრო გაიზარდა. მწერალი ღრმად შევიდა თავისი გმირის სუბიექტში და დაიწყო მისი გამოსახვა არა „გარედან“, არამედ „შიგნიდან“. ნელ-ნელა ავტორი თითქოს სუფლიორის იმ ნიჟარაში ჩაჯდა, რომელიც სცენაზე კი არ იყო დამონტაჟებული, — არამედ თვითონ მოქმედი პირის ინტერიერში.

ამ მხრივ პოეზიამ საგრძნობლად გაუსწრო პროზას. ლექსისთვის დამახასიათებელი მედიტაციურ-მისტიკური ფუნქცია შინაგანმა მონოლოგმა იტვირთა. ლექსალობის ერთ—ერთი ნიშანი ლირიულობა, ლირიკული გმირის გამოსვლა ღია მხატვრულ სივრცეში მთლიანად დაემყარა მეს გასაგნებას შინაგან მონოლოგში. სწორედ ეს ხერხი გამოიყენებოდა იმ ლირიკულ პოემებში, რომელთა არსებითი ნიშანი პოლიფონიურობა გახდა.

ადამიანური გონის ემანსიპაციის კვალდაკვალ, რადგან ლიტერატურა და საერთოდ ხელოვნება განუყოფელ კავშირში არსებობს კაცობრიობასთან, სხვადასხვა ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებების შემუშავებით ხელოვნებაშიც რთულდებოდა და იცვლებოდა ამა თუ იმ მხატვრული ხერხის დანიშნულება. XIX საუკუნის დასასრულს სუბიექტივისტური თეორიების გაღრმავების შედეგად ლიტერატურაში გახშირდა შინაგანი მონოლოგის გამოყენება

და ეს ხერხი თანდათან იქცა ცნობიერების ნაკადის გამოხატვის ყველაზე ეფექტურ ფორმად.

„მოდერნიზმმა აღსარებების, მაქსიმების, ლირიკული პოემებისა და დრამატული მონოლოგების ჩანასახობრივი ელემენტები საფუძვლად დაუდო „ცნობიერების ნაკადის“ მწერლობას“ (თოფურიძე 1984: 32). დაიწყო ტრადიციული ლიტერატურული ხერხების ახლებური რაკურსით გამოყენება. თამამი სინთეზური ცდები წარმოქმნიდა ახალ ნაკადებს. პროზაში სინთეზის ნიმუშად კრიტიკაში მიიჩნიეს კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმელი“, რომელიც აერთებს იმპრესიონისტულ, სიმბოლისტურ და ექსპრესიონისტულ ნაკადებს. ამ სტილურ და აზრობრივ ნაკადთა ერთობა არის მოდერნიზმი. მოდერნიზმი ინტელექტუალური ხელოვნებაა, რომელიც ყველაზე მეტად ვლინდება სახეთა პოლისემიური სისტემით (სიგუა 2002: 194).

შინაგანმა მონოლოგმა ამ რომანში ლაიტმოტივის აღნიშვნის ფუნქცია შეითავსა. კონსტანტინე სავარსამიძის გონებაში დაძრული ფრაზა: „*ტაია შელია, ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემომალამდა*“—მთელ თხზულებას მსჭვალავს, როგორც ძირითადი დედააზრი და ესთეტიკური მოდალობის დამადასტურებელი ნიუანსი.

მოდერნისტულმა ლიტერატურამ შეძლო აღწერის ნაცვლად უშუალოდ გმირის მონათხრობით გადმოეცა მისი სულიერი სამყარო. ქართულ მწერლობაში ყველაზე მეტად შინაგან მონოლოგს, მოკლე ტექსტური ფაქტურის სახით, იმპრესიონიზმმა გაუღო კარი. ამის მკაფიო მაგალითები მრავლადაა ნ. ლორთქიფანიძის, გრ. რობაქიძის პროზაში.

მოდერნიზმის განვითარების შემდგომ (პოსტ) ეტაპზე პროზა გამოხატვის სპეციფიკით რამდენადმე დაემსგავსა ლირიკულ პოემას. აქაც შეიძლება შემოვიტანოთ ისეთი ტერმინი, როგორიცაა მრავალხმიანობა (იმედაშვილი 1990). თხზულების სტრუქტურა დაშლილსიუჟეტია, ანუ იკვეთება დისჰარმონია, თუმცა ის მაინც ერთ ჩარჩოში თავსდება. ამ შემთხვევაში შინაგანი მონოლოგი სხვადასხვაგვარ ფუნქციასა და გამომსახველობას იძენს.

ქართული მოდერნიზმი მიჰყვებოდა იმ ფარვატერს, რომელიც ევროპულმა ლიტერატურამ აირჩია. მაგრამ XX საუკუნის 20-30-იანი წლების პოლიტიკურმა რეჟიმმა ლიტერატურაში ჩაახშო მოდერნისტული განვითარების შემდგომი ეტაპები.

გასული საუკუნის 70-80-იანი წლებიდან ქართულმა მწერლობამ კვლავ მოძებნა განყვეტილი საზი და შეძლო ნელ-ნელა ფეხი აენყო მსოფლიო კულტურული პროცესისათვის. რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს, რომ ქართულ ლიტერატურას საბჭოთა შუალედში არაფერი უკეთებია. მაგრამ საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მხატვრული გამოსახვის თამამი ექსპერიმენტები ბურჟუაზიულ მიდრეკილებად ფასდებოდა. რადგან დიდი ტრადიციის კულტურა მსოფლიო საგანძურის ნაწილია, ქართულ მწერლობაშიც გამოიკვეთა ისეთი

ტენდენციები, რომელთა გამოცდილება უკვე არსებობდა მსოფლიო ლიტერატურაში.

აქვე აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ საზღვარგარეთული მწერლობის მიმდინარეობათა საძირკველი სხვადასხვა ფილოსოფიურ მოძღვრებაშია გაშლილი, ხოლო ქართული მწერლობა იმანენტურად, ინტუიციურად მისწვდა ამ სიღრმეებს. როცა ლიტერატურულ ნრეებში საუბრობენ მსოფლიო პოსტმოდერნიზმზე, აუცილებლად ახსენებენ დერიდას, ლაკანის, ბოდრიარის, კრისტევასა და სხვა მოაზროვნეთა შეხედულებებს, რომლებზე დაყრდნობით „პოსტმოდერნისტულმა ექსპერიმენტებმა სტიმული მისცა მიჯნების მოშლას ხელოვნების ტრადიციულ სახეობებსა და ყანრებს შორის. პოსტმოდერნიზმის უფრო ნიშანდობლივი ფილოსოფიური თავისებურება მდგომარეობს კლასიკური ანთროპოცენტრული ჰუმანიზმიდან თანამედროვე უნივერსალურ ჰუმანიზმზე გადასვლაში, რომლის ეკოლოგიური განზომილება მოიცავს მთელ ცოცხალ სამყაროს — ადამიანს, ბუნებას, კოსმოსს, ქვეყნიერებას“ (ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 64).

სპეციალურ ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ჩვენს მწერლობასა და ესთეტიკურ შეხედულებებში ვხვდებით ისეთ გამოვლინებებს, რომელთაც თავიანთი სტილისტიკით სრულიად აშკარად მოვაქცევთ პოსტმოდერნისტული კულტურის არეალში. როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნული ტექსტებისათვის დამახასიათებელია რამდენიმე ისეთი ნიშანი, როგორც მათ ნათლად გამოარჩევს სხვა სკოლისა თუ მიმართულების ნიმუშებისაგან, სწორედ ამ მახასიათებლებით უნდა ვიმსჯელოთ ამა თუ იმ ტექსტის ამგვარობაზე.

„ისეთი თხზულება, სადაც გვხვდება შემდეგი ნიშნები: ინტერტექსტუალობა, ორმაგი კოდირება, ესეისტურ-თეორიული ნაკადის ფართო შემოჭრა, ეკლექტიურობა, რაც გულისხმობს განსხვავებული მხატვრულ-სტილისტური საშუალებების გამოყენებას, განსხვავებული მხატვრული მანერით შესრულებული პასაჟების გვერდიგვერდ არსებობას, რაც ერთგვარ ქაოტურ ელფერს სძენს ნაწარმოებს, ე.წ. ნონსელექცია, თავისუფლად შეიძლება მივაკუთვნოთ პოსტმოდერნს“ (ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 67).

„ბოდრიარმა მოდერნს უწოდა „სცენის ეპოქა“, ვინაიდან მასში ყველა მოვლენა მიისწრაფოდა თვითნარმოდგენისათვის, როგორც სცენაზე“ (ბერეკაშვილი 2007: 1). მწერლობაში მოვიდა წმინდა ლიტერატურის კულტი, რომლის წარმოდგენა სულიერი კრიზისის პერიოდში გაუცნობიერებელი განცდების, შესტების, ინსტინქტებისა და ქვეცნობიერი საუბრების ჩანანერად ნიშნავდა ხელოვნებაში ყოველგვარი პირობითობისა და აბსურდის დაშვებას. განფაბულების ტენდენცია იმდენად მძლავრი გახდა, რომ ლირიკულ პოემებში უკვე საბოლოოდ დაიშალა მასალა (სიგუა 2002). ეს მომენტი გახდა სიგნალი პოსტმოდერნიზმზე გადასასვლელად. ეს არის განმასხვავებელი

ნიშნული; მასალა იშლება, ანუ სტრუქტურა დეკონსტრუირებულია. პროცესი შეუქცევადი გახდა და მან მოიცვა პროზაც.

პოსტმოდერნისტული პროზის ერთ-ერთი თავისებურება დეკონსტრუქციაა.

ტერმინი „დეკონსტრუქცია“ სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარება. იგი აღნიშნავს ნგრევას, რღვევას, დაშლას, „დეკონსტრუირებას“. ვინრო გაგებით მიანიშნებს ფილოსოფიურ მიმართულებაზე, რომელიც ფრანგ ფილოსოფოს ჟაკ დერიდასაგან იღებს სათავეს, ფართო გაგებით, აერთიანებს ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ მოსაზრებებს, რომელთა ერთადერთი მიზანია მთელი რიგი ტრადიციული კონცეპტების (ტექსტის, მეცნიერების, იდენტურობის) რღვევა.

ლიტერატურული დეკონსტრუქცია, ვინრო გაგებით, აღნიშნავს ტექსტის ნაკითხვას დერიდასეული ფილოსოფიის თვალსაზრისით. ფართო გაგებით კი ტრადიციული ლიტერატურული ცნებების დამრღვევ ფენომენთა ერთობლიობას ნარმოადგენს. ამ შემთხვევაში მათი დაკავშირება ჟაკ დერიდასთან აუცილებელი არ არის მაშინაც კი, როცა მისი შედეგები ამისკენ მიემართება (ლენსენ 2001:48).

როცა ვსაუბრობთ პოსტმოდერნისტული პროზის დეკონსტრუქციულობაზე, უპირველესად ამ ტერმინში ვგულისხმობთ რეალისტური მწერლობისათვის დამახასიათებელი კომპოზიციურად მყარად აგებული თხზულების დეკონსტრუირებას. ანუ დარღვევასა და თავიდან აგებას. სიუჟეტურად ერთიან მთელად შეთხზული ტექსტის ცნება აქ შეიძლება ნულოვან ზღვრამდე დაეცეს. თხრობის უმთავრესი ღერძი კი უმეტესად აგებულია შინაგან მონოლოგზე. თავის მხრივ შინაგანი მონოლოგი რამდენიმე პარამეტრს შეიცავს.

ქართულ პოსტმოდერნში შეიძლება გამოვყოთ სამი საფეხური: 1. — სტრუქტურა მოცემულია ერთ სიუჟეტში, რომელსაც აქვს შენაკადები. ე. ნ. დამოუკიდებელი მოთხრობები აკინძულია ერთ მაგისტრალზე. თავისთავად ამ მოთხრობებს ერთმანეთთან ან სქემატურად, ან იდეის დონეზე შეიძლება ჰქონდეთ საერთო (ა.მორჩილაძის „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“; „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“; ნ. გელაშვილის „მივემგზავრები მადრიდს“; ). ტექსტებში მოცემული ამბავი შინაგანი მონოლოგის სხვადასხვა შენაკადით ან სხვადასხვა მოქმედი პირის თხრობით ხდება საცნაური. აქ შეიძლება გარკვეული მიმართებით ვისაუბროთ ჭ. ამირეჯიბის გორა მბორგალზეც“, რომლის ფორმობრივი მახასიათებელია სიუჟეტის დარღვევა. უფრო სწორად, რომანს აქვს ერთიანი სიუჟეტი, მაგრამ მოქმედ პირთა ფიქრების ასოციაციური ნაკადები სერავენ სიუჟეტის მაგისტრალურ ხაზს და იმდენად დიდ ადგილს იკავებენ თხზულებაში, რომ მას აძლევენ პოსტმოდერნისტულ ელფერს. გორას გაქცევის სიუჟეტური ხაზი და მის ცნობიერებაში გაელვებული მოგონებები ან ცალკეული ამბები ერთმანეთისაგან განსხვავებულად ნაბეჭდი შრიფტითაც კი გამოიყოფა. ამ შემთხვევაში ზღვრის გავლება

რეალურ და მეტაფიზიკურ დროსა და სივრცეს შორის ძალიან ადვილია. ეს არის, ასე ვთქვათ, „ჩანასახობრივი“ პოსტმოდერნი. რომლის ფესვებიც გაცილებით უფრო ადრინდელ ლიტერატურაშია გაშლილი.

**II. — ერთი ამბავი მოქმედ პირთა ცნობიერებაში განფენილია შინაგანი მონოლოგის რაკურსებით.** ანუ დაშლილია და ცალ-ცალკე წარმოდგენილია პერსონაჟების თვალთახედვით (ო.ჭილაძის „გოდორი“; დ.ტურაშვილის „გურჯი ხათუნი“; ა.მორჩილაძის „უდაბნოს გლახები“). შინაგანი მონოლოგი იშლება მწერლისეულად და პერსონაჟისეულად. თუმცა აქ ჩამოთვლილ თხზულებებში მისი გამოყენების ამპლიტუდა სხვადასხვაგვარია. მაგალითად, დ.ტურაშვილი უმეტესად ეპისტოლარულ ჟანრს მიმართავს, ან თითქოს ინტერვიუს იღებს პერსონაჟისაგან, თუმცა თავად, როგორც ინტერვიუერი არსად ჩანს, აქაც ირღვევა დროის საზღვარი და მოქმედება ხან გურჯი ხათუნის დროინდელ კონიაში, ხან კი თანამედროვე თბილისში. ეს განსაკუთრებით საჩინოა აბუ ალ-ბიკა საბით იბნ აჰმად ნაჯმ ად-დინ ათ თიფლისის მონოლოგის კითხვისას, რადგან ეს მთხრობელი მე-13 საუკუნის ამბებსაც ისე ყვება, როგორც დღევანდელს, თითქოს ის არ ემორჩილება დროს და ანგლო-საქსური თქმულებების გმირის—მერლინის მსგავსად ყველა ეპოქაში ცხოვრობს. საგულისხმოა, რომ თავისთავად გურჯი ხათუნის ამბავი დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი ხერხით წარმოჩინდება. ავტორი არაფერს გვიამბობს. ფაქტობრივად რემარკაც კი არ არის, მხოლოდ ცალკეული წერილებისა თუ სიტყვების სახით, რომელსაც, ასე ვთქვათ, არამოქმედი პირები გვიამბობენ, მკითხველი თავად ცდილობს ერთ ამბად აკინძოს მონათხრობები და მას დაარქვას გურჯი ხათუნის ისტორია. ასეთი ხერხი თავის დროზე ნაირა გელაშვილმა გამოიყენა. სპეციალურ ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ მისი „სერსო“ და „მივემგზავრები მადრიდს“ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურას მიეკუთვნება (ბრეგაძე 2000: 110).

აკა მორჩილაძის პროზისთვის ზოგადად დამახასიათებელია ცალკეული ამბებით ერთიანი სიუჟეტის შექმნა. პერსონაჟთა შინაგანი მონოლოგი აქ საკმაოდ დიდ როლს თამაშობს. „უდაბნოს გლახებში“ მწერალი მთავარი მოქმედი პირის ცნობიერებაში ახალ პერსონაჟს აჩენს, რომელიც ვირტუალურია და რეალურ მოქმედებაში არ ჩნდება, მაგრამ მისი სიტყვები ისე ერწყმის სხვა პერსონაჟების საუბარს, თითქოს ის სადმე იქვე იყოს. თუმცა, პირობითად მართლაც არის მის ცნობიერებაში. შინაგანი სულიერი სამყაროს გაშლისას ავტორი ნელ-ნელა სივრცისა და დროის საზღვარს არღვევს ისე, რომ მკითხველი კარგა ხნის მერე ხვდება, რომ ფაქტი რეალობაში კი არ ხდება, არამედ გმირის ცნობიერებაში. სივრცე-დროის ასეთი გადასვლები პოსტმოდერნის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა

და ის ფიქსირდება გ.დოჩანაშვილთან, ო. ჭილაძესთან, ა. მორჩილაძესთან, დ.ტურაშვილთან.

ო.ჭილაძის პროზისათვის თხრობის მონოლოგური ფორმა უცხო არ არის. ამის მკაფიო მაგალითი „აველუმია“. მაგრამ ამ შემთხვევაში უფრო „გოდორო“ შეიძლება განვიხილოთ, რომელშიც შინაგანი მონოლოგი უკიდურესად გაფართოებულია და ასოციაციური ხილვების გადმოსაცემი საშუალებაა. რომანში მოქმედების მეტი ნაწილი პერსონაჟების ცნობიერებაში მიმდინარეობს, ზოგჯერ ავტორი ერთი და იმავე მოქმედების რამდენიმე ვარიაციას ქმნის, ოღონდ ეს ყველაფერი რეალურ დონეზე საერთოდ არ ჩნდება. მოქმედება თითქოს ორ განზომილებაში — ნარმოსახვითსა და რეალურში ვითარდება, მაგრამ ზღვარი სინამდვილესა და პირობითს შორის, ფაქტობრივად, ნაშლილია, რადგან ის, რაც ხდება მოქმედი პირის შინაგან სამყაროში, მიმდინარე პროცესების ანარეკლია. ამბის ყველა შესაძლო განვითარება მხოლოდ მოქმედი პირების ასოციაციური ხილვებია. ზოგჯერ სიზმარსაც კი უერთდება. ასეთი თხრობის მთავარი სირთულე ისაა, რომ ძნელია მოინიშნო ადგილი, სად დამთავრდა ავტორის ტექსტი და დაიწყო პერსონაჟის საუბარი. რამდენიმე ფურცლის გადაკითხვისას უკვე ცხადი ხდება მწერლის სივრცე-დროითი „თამაში“. პერსონაჟების ცნობიერებაში გაელვებული ფაქტები ფიქციაა, თან თითქოს რეალურია. ავტორი ამაზრზენი მოვლენების ჩვენებით შოკში აგდებს მკითხველს და მხოლოდ მერელა გამოავლენს, რომ ასე არ მომხდარა. თუმცა მკითხველს მაინც უჩნდება ეჭვი და იწყებს გარჩევას, რომელი ფაქტი მოხდა რეალობაში და რომელი არა. აქვე შეინიშნება პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ორმაგი კიდრების შემცველი სიმბოლოები — ჭუპრი და პეპელა; „მუმილი მუხასა“-ს ტაეპი, ოღონდ უკუღმა, რომელიც განუწყვეტლად ხშიანდება ანტონის მეტყველებაში და რომანის უმთავრეს სიმბოლიკას იერთებს.

შინაგანი მონოლოგის ასეთი ვარიანტი უკვე გამოყენებული ჰქონდათ ჯოისისა და ფოლკნერის, პრუსტისა და ვულფის თაობას. „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურამ ადამიანთა ეგზისტენციის გამოსახატავად შინაგანი მონოლოგი მიიჩნია ოპტიმალურ ვარიანტად. ქართულ პოსტმოდერნიზმში კი ამ ხერხს დეკონსტრუირებული ეპოქისა და მასში მცხოვრები პიროვნებების დარღვეული ფსიქიკის ჩვენების დანიშნულება მიეცა. შინაგანი მონოლოგი დაიყო რამდენიმე ვარიანტად, კერძოდ: ავტორის, პერსონაჟისა და მათი გამაერთიანებელი, ცალკე სახეობის ტექსტად, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ავტორისა და პერსონაჟის მეტყველებას, მაგრამ ამავე დროს თვისებრივად ახლებურია. ეს ფაქტი აჩენს ქართული პოსტმოდერნიზმის მესამე მახასიათებელ ნიშანს — **სიუჟეტისა და პერსონაჟის იდენტიფიკაციას**. მთელი მასალა თავს იყრის პერსონაჟის მონოლოგში და სიუჟეტიც რამდენადმე აიგება იმის მიხედვით, თუ რომელი ასოციაციური ხატი გამსჭვალავს მოქმედი

გმირის ცნობიერებას. ასეთ ნაწარმოებებში ცენტრი არ არსებობს, არსებობს მხოლოდ ფუნქცია, ერთგვარი არა-ადგილი, რომელშიც უსასრულოდ თამაშდება ნიშანთა ჩანაცვლება და შენაცვლება (დერიდა 1973: 65).

შინაგანი მონოლოგი განაგრძობს დაშლას თემატურ, მორფემატურ და ფონემატურ დონემდეც კი. ყველაზე მეტად ასეთი მდგომარეობა შეინიშნება გურამ დოჩანაშვილის თხზულებებში — „იქამდე“; „ლოდი, ნასაყდრალი“. მათ მკითხველი „გვერდზე ვერ გადადებს“ (გარკვეული თვალსაზრისით), რომ შემდეგ გააგრძელოს. ასეთი ნაწარმოებები ერთბაშად, გაჩერების გარეშე უნდა იკითხებოდეს, რადგან ასოციაციური ჯაჭვი ისე მჭიდროა, რომ თითქმის შეუძლებელია მათი განყვეტა. „იქამდეში“ დარღვეულია სივრცეცა და დროც. ამბის ერთი პლასტი „გილგამეშიანითა“ ნასაზრდოები და მოქმედება ხუთი ათასი წლის წინანდელ ურუქში ხდება, მეორე მწერლის ბავშვობისდროინდელ მოგონებებს მოიცავს, მესამე ე.წ. გარე ბიძაშვილისა და ვინმე ნიკოს საუბარს გადმოგვცემს. სამივე თითქოს დამოუკიდებელი მდინარეა, მაგრამ მათ აერთიანებთ ერთი იდეა და ზოგადსიუჟეტური მოქმედი პირი — მონადირე. ცალკეულ პლასტებს შორის კი ბმა ეყრდნობა რომელიმე სიტყვას, მორფემას და ფონემასაც კი, რომელიც ითქმის ერთ პლასტში შესაბამისი პერსონაჟის მიერ და გრძელდება მეორე პლასტის (შესაბამისად სხვა სივრცესა და დროში) მოქმედი პირის მიერ. ეს ყველაფერი კი არ არსებობს როგორც ცალკე დამოუკიდებელი ამბავი, რადგან ერთდროულად მოქცეულია მთხრობელ-პერსონაჟის ცნობიერებაში. სამივე პლასტი თითქოს „ტივტივებს“, მყოფობს და მონაცვლეობით აქტიურდება. ასეთივე სიტუაციაა „ლოდი, ნასაყდრალიშიც“. რომანი მთლიანად შინაგან მონოლოგს ეფუძნება.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ შინაგანი მონოლოგი ქართული პოსტმოდერნისტული პროზის ძალიან მნიშვნელოვანი, თვისებრივად ახალი ელემენტია, რომელსაც შეიძლება ვუნოდოთ დეკონსტრუირებული კომპოზიციის საყრდენი ლერძი.

#### დამონებანი:

**ბერეკაშვილი 2007:** ბერეკაშვილი თ. პოსტმოდერნიზმი და მასობრივი კულტურა.

[ონ-ლაინ ჟურნალი] „ევროპული ძიებანი“, 2007. მის.: <http://ctc.wanex.net/>.

**ბრეგაძე 2000:** ბრეგაძე ლ. პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში. თბ.: „სჯანი“, № 1, 2000.

**დერიდა 1973:** J. Derrida, *Speech and Phenomena and Others* essays on Husserl's Theory of Signs, Evanston, 1973.

**თოფურიძე 1984:** თოფურიძე ე. უილიამ ფოლკნერის რომანის პოეტიკა. თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1984.

**იმედაშვილი 1990:** იმედაშვილი კ. საუბრები. თბ.: 1990.

- ლენსენ 2001:** ლენსენ ი. პოსტ მოდერნი. კრიტიკერიუმი. ლიტერატურის ინსტიტუტის უურნალი. № 2, 2001
- ლიტერატურის ... 2008:** ლიტერატურის თეორია. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა. 2008.
- სიგუა 1994:** სიგუა ს. შინაგანი მეტყველება თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში. ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში. თბ.: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 1994 .
- სიგუა 2002:** სიგუა ს. ქართული მოდერნიზმი. თბ.: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 2002.
- ჯანჯიბუხაშვილი 2003:** ჯანჯიბუხაშვილი მ. კულტუროლოგია, მხატვრულ-ესთეტიკური მიმდინარეობები თბ.: გამომცემლობა „ნყაროსთვალი“, 2003 .



**Е.М. КИРСАНОВА**

*Россия, Москва*

## **Пища как проявление национальной психологии: семиотический и коммуникативный аспекты**

Изучение национальных пищевых моделей, ритуалов приготовления и приема пищи и связанных с ними универсальных и национально-специфических религиозных, нравственных, эстетических представлений традиционно входили в сферу научных интересов антропологии и этнографии.

По мнению антропологов, в связи с тем, что в онтогенезе поглощение пищи, восприятие ее вкуса, запаха, консистенции, развивается параллельно с другими жизненно важными функциями человеческого организма (такими как самосохранение и продолжение рода), в психике человека удовлетворение потребности в питании занимает одно из центральных мест. Как указывает М.В.Добровольская, для вида *Homo Sapiens* характерны универсальные фундаментальные психические реакции, связанные с универсальными пищевыми кодами, что объясняет независимое возникновение в различные эпохи на различных территориях стереотипных культурных и социальных феноменов (схожие ритуалы приема пищи, пищевые табу, сакрализация определенных продуктов питания) (Добровольская 2005:24).

С другой стороны, раскрывая взаимоотношения этноса со средой его обитания, специфика питания (состав рациона, режим) оказывает определяющее влияние на построение уникальной матрицы жизнедеятельности того или иного этноса, и, как следствие, формирование национального архетипа – фундамента для становления национальной психологии.

«В характерных для различных народов наборах пищевых продуктов, в способах их обработки, типах блюд и рецептах их приготовления, в традициях пищевого предпочтения или, напротив, в пищевых ограничениях и запретах, в формах организации трапез, в сопряженных с ними этикете и обрядности и во многих других гранях материальной и духовной культуры, так или иначе соотносящихся с пищей, отразилась вся этническая и социальная история народов» (Традиционная... 2001: 2).

По мнению антропологов, дефицит или избыток определенных макро- и микроэлементов непосредственно влияет на динамику таких показателей, как размеры тела, объем мозга, демографические показатели, уровень агрессивности, гендерные различия в деятельности. Так, недостаток поступления белковой пищи в организм человека приводит к

недоразвитию костной и мышечной массы, что, безусловно, отражается на телосложении этносов, имеющих преимущественно растительную модель питания. Дефицит серотонина (важнейшего нейромедиатора), пишет М.В.Добровольская в своей работе «Человек и его пища», может проявляться в повышенной агрессивности и склонности к агрессивному фанатизму. Исследователь приводит предположения итальянских и американских антропологов (La Guardia... 1994, White 1992) о влиянии маисового рациона питания на социальную жизнь общества. Чрезвычайная кровожадность ацтеков, бытование в их культуре традиций каннибализма могут быть объяснены недостаточным поступлением в организм серотонина, так как содержащийся в маисе триптофан блокирует выработку данного гормона (Добровольская 2005:255-256).

Социум как система, запрограммированная на выживание, поощряет поведение, соответствующее принятым в нем нормам, соответственно поощряя потребление определенных веществ, вызывающих приемлемое для данного социума поведение. Тот факт, что «национальные кухни принадлежат к наименее изолированным областям национальной культуры» (Новоженков, Сопина 1990), не исключает стойкости национальных кулинарных традиций: каждый народ придает любым кушаньям, в том числе и заимствованным, свой особый вкус. Система питания каждого этноса служит, по сути, моделированию социально прогнозируемого поведения индивида и его идентификации: ешь то, что предписано, становишься похожим на своих.

Изменение системы питания в конечном результате может привести к значительным экономическим и социальным перестройкам, изменению ценностных ориентиров, как у отдельных индивидов, так и у общества в целом. Так, в современном глобализированном мире мы являемся свидетелями того, как навязывание упрощенных и унифицированных пищевых предпочтений ведет к забвению исконных культурных традиций и потере национальной самобытности – в сущности, к этническому самозабвению и этническому единообразию мира.

Наиболее часто употребляемые продукты питания в любой культуре осмысливаются как основа жизни, важнейшие условия выживания и благополучия. Это, в свою очередь, не могло не привести к их мифологизации, сакрализации и, в конечном итоге, символизации. После того, как определенный продукт питания возводится в ранг национального символа, его пищевая ценность отходит на второй план, он приобретает знаковые функции, становясь выразителями уникального мировосприятия и миропонимания этноса.

Современные подходы к исследованию традиций питания характеризуются семиотическим ракурсом: пища рассматривается как семиотическая система, сложный язык знаков, пронизывающий важнейшие сферы человеческого опыта. По мере того, как пища приобретает дополнительные значения и функции, она превращается в

своеобразный подязык – мы выражаем свои мысли и общаемся посредством пищи. Таким образом, приобретая значения, став носителем семантики, пища и ритуалы ее приема превратились в знаковую систему – в алиментарный код как часть национального культурного кода. И как знаки, данные единицы языка культуры (в единстве «реальной» формы и символического содержания) становятся объектом толкования, интерпретации.

То, что еда – это не только насыщение, но и семиотическая система, еще в 1961 г. отметил французский семиолог Ролан Барт. Р.Барт отмечает, что с развитием общества пища становится неотъемлемым атрибутом все большего числа социокультурных ситуаций, выстраивая вокруг себя определенный психологический, социальный, культурный контекст. По мнению Р. Барта, когда современный человек покупает себе какие-либо продукты, употребляет их в пищу или подает на стол, он не просто производит манипуляции с неким простым объектом; этот продукт питания, приобретая собственное значение, заключает в себе и передает определенную информацию. «С антропологической точки зрения, пища – это одна из базовых потребностей человека; но в современном обществе с тех пор, как человек «перестал питаться “одножым кормом”, эта потребность обрела сложную структуру» и обросла невероятным количеством значений, превратившись в сознании человека в структуру, аналогичную другим системам человеческой коммуникации» (цит по: Bartes 1997:21) (*Пер. науч.*). Люди едят не просто кушанья, а знаки, и важно понять, какой знак скрывается за внешним видом кушанья.

Так, когда люди организуют различные общественные мероприятия и дружеские встречи, они также используют семиотику и семантику алиментарного кода, чтобы подчеркнуть характер тех или иных отношений. На коктейль без дополнительных блюд приглашаются знакомые или люди более низкого социального статуса; приглашения на обед, предваряемый подачей напитков, удостоиваются близкие друзья и почетные гости; присутствовавшие на званом обеде гости почти всегда приглашаются также и на коктейль, но не наоборот. Приглашение на ленч с подачей холодных блюд уже близко к порогу тесного общения, готовность к которому символизируется приглашением на обед. Другими формальными способами знакомства являются приглашения на фуршет, пикник и барбекю, которые способствуют установлению дружеских отношений в большей степени, чем приглашение на ленч, но в меньшей степени, чем приглашение на обед с рассаживанием гостей за столом. В условиях, когда пища связывается с определенными человеческими ценностями, любое приглашение отобедать или перекусить вместе служит целям передачи соответствующей социальной информации.

Таким образом, специфика национальных алиментарных кодов привлекает специалистов, которые занимаются анализом различных знаковых систем, в том числе и языковых: филологов и лингвистов. С

другой стороны, такого рода исследования становятся актуальным и для специалистов по коммуникации: переводчиков, этнолингвистов, этнопсихологов, психолингвистов. Поскольку пища и ритуалы ее приема, наряду с национальным костюмом, традициями, обычаями, праздниками и другими существенными элементами бытовой культуры, в высокой степени национально маркированы, сопоставительные исследования функционирования алиментарного кода в текстах, как оригинальных, так и переводных, позволяют проникнуть в философию и психологию этноса, раскрывающих специфические черты национальных характеров, учет которых в межкультурной коммуникации благотворным образом влияет на ее эффективность.

Рассмотрим в данной связи несколько примеров.

Так, характерной чертой русского национального характера считается инертность, стремление к самоограничению, равнодушие к комфорту, неприятие богатства. С другой стороны, для британского или американского менталитета, напротив, характерны активная позиция, стремление к комфорту, финансовому, в частности. Каким образом алиментарный код отражает эти различия?

Среди причин, лежащих в основе вышеупомянутых различий, необходимо отметить специфическое отношение этноса к пище, как проявление более глобальной национальной философии потребления. Пища является тем основанием, на котором выстраивается обширная парадигма человеческого мировосприятия и человеческой деятельности. Значение еды определяется ее местом в противопоставлении «природа – культура. Принадлежит изначально природе, еда становится продуктом деятельности человека, результатом перехода от природы к культуре» (Lévy-Strauss 1966; Lévy-Strauss 1969; Топоров 1992:427-429; Маковский 1996). Традиции питания раскрывают взаимоотношения человека (*Homo socialis*) со средой обитания, поскольку изъятие из материального мира субстанции, необходимой для продолжения человеческого рода, определяет смысл существования человека как существа потребляющего и преобразующего. Весь окружающий человека материальный мир рассматривается им с позиции возможного потребления. В индийских Ведах «кормление» понимается как цель и смысл существования. «Эта земля – мед <...> для всех существ, все существа – мед для этой земли», «весь мир есть пища», (Арутюнов 2001:273). Эта основополагающая бытийная философия связана с заложенным в человеческом существе стремлением к всеобщей утилизации и преобразованию материального мира.

Психолингвистические исследования показывают, что значимость такого универсального образа как пища для русского и английского языкового сознания различна. Так, в структуре ядра английского языкового сознания образ, вербально представленный словом *'food'*, занимает 10 место из 75, вслед за образами: *me, tan, good, sex, no, money,*

*yes, nothing, work* (Залевская 1981), а содержание образов сознания, вербально представленных семантическим полем “Food”, стоит по значимости на 3 месте из 9 (после “Man” и “Body”) (Незговорова 2004:14). В структуре ядра русского языкового сознания образ *пищи* как таковой отсутствует: (имеется только образ, вербализированный глаголом *есть*, занимающий 24 позицию, и образ *хлеба*, занимающий 73 позицию), первые десять позиций заняты соответственно образами: *человек, дом, нет, хорошо, жизнь, плохо, большой, друг, деньги, дурак*. Содержание образов сознания, вербально представленных семантическим полем «Пища», занимает 7 место из 10 (после полей «Человек», «Работа», «Дом», «Тело», «Болезнь», «Цвет») (там же).

Анализ образов алиментарного кода, присутствующих в ядре языкового сознания, позволяет делать выводы о фундаментальных чертах национального характера, отражающих либо стремление этноса к активной деятельности по освоению и, метафорически выражаясь, «усвоению» окружающего материального мира, вектор удовлетворения потребности при этом направлен вовне для достижения психологического комфорта через комфорт физический. Когда же вектор удовлетворения потребности направлен в противоположную сторону, для этноса психологически комфортна пассивная созерцательность окружающего мира, проявляющаяся в бездеятельности, физической лени, самоограничении, терпимости к физическому дискомфорту.

Столь существенные различия в национальной психологии, имманентно присутствующие в виде фоновой информации, не могут не учитываться при коммуникации, всегда имеющей прагматические цели: оказание определенного влияния на участника коммуникации с последующим достижением конкретной практической цели. Поэтому при вербализации коммуникативного замысла нельзя недооценивать важность постоянной подсознательной или сознательной апелляции к значимым образам национального сознания (алиментарным в том числе) и подсознательной или сознательной манипуляции коммуникантами в национальном дискурсе их языковых воплощений, наполненных национально-специфическим содержанием, являющихся, по сути, национальными идентификаторами. Для иноязычного носителя владение этой информацией служит ключом к пониманию особенностей чужой и чуждой философии и психологии и, в конечном результате, достижению практических целей общения.

Приведем еще несколько примеров, иллюстрирующих, как знаки алиментарного кода становятся выразителями национальной психологии и как данное обстоятельство должно учитываться при двуязычной коммуникации.

Так, хлебосольтство считается проявлением именно русского национального характера и неотделимо от таких душевных качеств

русских людей, как щедрость и широта души, которые могут даже иногда переходить в нерасчетливость и расточительность (Шмелев 2000).

Два продукта, хлеб и соль, становятся выразителями данной национальной черты. Почему именно они?

С физиологической точки зрения данное обстоятельство объяснимо необходимостью использования соли в русской пищевой модели, в которой преобладала растительная пища и в которой хлеб исконно являлся основным продуктом питания. Наличие определенной концентрации соли в организме является условием поддержания его жизнедеятельности, обеспечивает процессы пищеварения и кроветворения, переноса возбуждения по нервным клеткам. «Физиологическая потребность в поваренной соли возникла у человека в связи со специализацией к вегетарианской и молочной пище, а также распространением традиции варения, вываривания, кипячения. Водная термическая обработка продуктов приводит к тому, что часть солей уходит в раствор, <...> поэтому вареная пища оказывается обедненной солями. К тому же, вкус любой вареной пищи гораздо менее насыщенный, нежели сырой, и требует ароматических и вкусовых добавок (Добровольская 2005:273). Те нации, пищевая модель которых основана на преобладании животной пищи (например, британская), не испытывают такой острой потребности в соли.

Поэтому неудивительно, что ассоциативно наиболее близки в русском языке понятия *хлеб* и *соль*, часто одно не мыслится без другого: *водить хлеб-соль с кем-либо; забыть хлеб-соль; Хлеб да соль! Хлеб-соль не бранится; Помяни соль, чтоб дали хлеба; Без соли, и хлеб не естся. Без хлеба несытно, а без соли не сладко. Хлеб за солью не ходит. Без соли невкусно, а без хлеба несытно; Без соли и хлеб не естся; Без хлеба смерть, без соли смех; Без соли, без хлеба худая беседа. Соли нету, так и слова нету, а как хлеб дошел, так переговор пошел; За хлебом-солью всякая шутка хороша.*

На Руси этот необходимый пищевой продукт из-за трудностей, связанных с добычей и транспортировкой (соль встречалась лишь в нескольких местностях на русской равнине и добывалась выпариванием из рассола подземных источников) был дефицитным и дорогостоящим. Соль преимущественно закупали.

Отсюда и высокая аксиологическая значимость, которая придается русским национальным сознанием этим двум образам. Пара *хлеб-соль* несет в себе глубокий символический смысл и становится синонимом *жизни*. Поэтому изначально предлагать кому-либо хлеб-соль буквально значило делиться самым дорогим, и, поэтому, хлебосольный человек в русском языковом сознании, не просто гостеприимен, но и доброжелателен, радушен и щедр.

*«Москва должна была сгореть, как должна сгореть каждая деревня, фабрика, всякий дом, из которого выйдут хозяева и в который*

*пустят хозяйничать и варить себе кашу чужих людей. Москва сожжена жителями, это правда; но не теми жителями, которые оставались в ней, а теми, которые выехали из нее. Москва, занятая неприятелем, не осталась цела, как Берлин, Вена и другие города, только вследствие того, что жители ее не подносили хлеба-соли и ключей французам, а выехали из нее» (Толстой 1979, т.6: 16)*

*«Граф, со дня основания клуба, был его членом и старшиною. Ему было поручено от клуба устройство торжества для Багратиона, потому что редко кто умел так на широкую руку, хлебосольно устроить пир, особенно потому, что редко кто умел и хотел приложить свои деньги, если они понадобятся на устройство пира. Повар и эконом клуба с веселыми лицами слушали приказания графа, потому что они знали, что ни при ком, как при нем, нельзя было лучше поживиться на обеде, который стоил несколько тысяч» (Толстой 1979, т. 5:370).*

Для английского национального сознания хлеб и соль никогда не были символом насущной необходимости, и соответственно не имеют столь высокой аксиологической значимости. Рассматривая британскую систему питания, отметим, что еще с кельтских времен британский стол отличался большим разнообразием мясных блюд (Росс 2003). Даже принятие христианства с его частыми и строгими постами не смогло поколебать эту гастрономическую традицию: англичане резонно полагали, что поскольку они живут в тяжелых климатических условиях, мясо им необходимо, чтобы восполнять большие энергозатраты (Бартон 2005:132). Британцы никогда не испытывали и недостатка в соли, крупные и доступные залежи которой на Британских островах традиционно позволяли экспортировать ее и соседям и в более отдаленные государства, в том числе и на Русь. В британской культуре соль символизирует чистоту и бессмертие, а также является синонимом страдания, что связано с влиянием христианской религиозной традиции. (Bruce-Mitford 1996:472).

Переводчикам романа на английский язык пришлось прибегать к семантической экспликацией дополнительной информации о чертах русского национального характера, заложенной в значении слов хлеб и соль:

*“... since Moscow was as certain to be burned as any city, factory, or house forsaken by its owners and in which strangers are permitted to sojourn and cook their porridge. Moscow was burned by its inhabitants, it is true, but by those who abandoned her, not by those who stayed behind. When occupied by the enemy Moscow did not remain intact like Berlin, Vienna, and other cities, simply because her citizens, instead of receiving the French with the bread and salt of hospitality and the keys to the city, abandoned her. (Dunnigan 2001:1076).*

*“The Count had been a member and a committteeman of the Club from the day it was founded. He was entrusted with the arrangements of the fete for Bagration because few men knew how to plan a banquet as lavishly and hospi-*

*tably as he, and still fewer were able or willing to spend their own money, should the necessity arise, for the arrangements for such a feast. The major domo and the chief listened with delight to the Count's orders, knowing that with him as with no one else they could extract a handsome profit for themselves from a dinner costing several thousands.* (Dunnigan 2001:373).

Еще одной характерной чертой русского национального характера является склонность к пессимизму и депрессии, отражающаяся, по мнению носителей иноязычной культур, в определенной угрюмости внешнего облика русского человека и проявляющаяся в неумеренном потреблении национального русского напитка – водки, который становится символом русской тоски.

Примечательно, что до XV века славяне, как балты и германцы, не готовили и не употребляли крепких напитков, они пили мед и пиво: мед пили по торжественным случаям, а пиво было рядовым столовым напитком. Особая технология приготовления питьевого меда определяла его основные качества – сладость и “сногшибательную” силу при незначительной (по нынешним меркам) крепости - до шестнадцати градусов (Судаков 2003:79). С открытием в середине XV века винокурения к XVII веку в эволюции русского стола происходит такой исторически важный момент, как переход от “питного” меда к водке. Первоначально водками на Руси назывались лечебные спиртовые настойки, однако довольно рано русские стали использовать водку как “хмельной напиток”: “Когда они веселятся, то пьют главным образом водку и медовый напиток” – «Россия начала XVII в. Записки капитана Маржерета». (Цит. по: Судаков 2003:77). Одновременно с изменением «питейной» модели норма потребления снижалась, но крепость напитка росла. Для древних русичей и четырнадцать градусов – крепко, для русского барина и «ерофеич» в семьдесят градусов – сладко, а «пролетарская» водка имела сорокаградусный стандарт.

Почему это случилось, что заставило русских навсегда заменить сладкий мед горькой водкой? Ответ, по-видимому, следует искать в причинах трансформации национальной бытийной философии, которая привела к изменениям в национальной психологии.

Иностранцам достаточно хорошо знакома эта гастрономическая реалья, которая может рассматриваться в качестве культурного стереотипа, влияющего на восприятие русской культуры инокультурным носителем.

Так, в переводе поэмы В.В. Маяковского «Облако в штанах» переводчики М. Хэйворд и Дж. Риви (очевидно в силу своих представлений о русском национальном характере) заменяют слово *вино* на *vodka*, полагая, по-видимому, что привнесение дополнительного национального колорита добавит драматизма и отчаяния в текст перевода:



«Ёжусь, заивырнувшись в трактирные углы, / вином обливая душу и скатерть» (Маяковский 1988:41) . //“*I huddle, slumped in corners of saloons; / with vodka drenching my soul and the cloth.*” (Mayakovsky 1975:147).

Аналогичную картину мы наблюдаем и в переводе романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита». Автор перевода, видимо также находясь под влиянием сложившихся представлений о России, меняет «стопочку коньяку» на более “самобытное” «*a glass of vodka*»:

«– *А это что за шаги такие на лестнице?* – спросил Коровьев, поигрывая ложечкой в чашке с черным кофе. – *А это нас арестовывать идут,* – ответил Азazelло и выпил стопочку коньяку. – *А-а, ну-ну,* – ответил на это Коровьев». (Булгаков 2004:426) . // “*They are coming to arrest us,’ replied Azazello and drained a glass of vodka.*” (Glenny 2003:382).

Если в первом случае замена не влечет за собой существенных искажений смысла оригинала, то во втором значительно меняет авторский замысел: Азazelло с удовольствием выпил стопку хорошего коньяка в предвкушении ожидаемого зрелища – неуклюжей попытки ареста главных героев сотрудниками спецслужб. Однако в перевод по сути комической сцены данная замена привносит ноты отчаяния и безысходности, которых нет в оригинале, но которые могут в определенных контекстах сопутствовать русскому слову водка.

#### **Выводы:**

Пища как элемент материальной культуры, в котором более других сохраняются традиционные черты и с которым неразрывно связаны представления народа о его национальной специфике, является абсолютной ценностью, значимой для общества и служащей фундаментом любой культуры.

Отношение к пище, национальные пищевые предпочтения и традиции питания раскрывают взаимоотношения этноса со средой обитания, предоставляя в распоряжение исследователей информацию об особенностях национального сознания и национальной психологии потенциальных коммуникантов.

Названия некоторых блюд и продуктов питания можно рассматривать в качестве определенных культурных концептов, отражающих специфический характер национальной психологии.

Учет или игнорирование такого рода имплицитной информации в процессе общения способно существенным образом повлиять на объективность восприятия иноязычной культуры и успешность межкультурного диалога.

#### **Литература:**

**Арутюнов 2001:** Арутюнов С.А. Основные пищевые модели и их локальные варианты у народов России // Традиционная пища как выражение национального самосознания. М.: Наука, 2001.

- Бартон 2005:** Бартон Э. Повседневная жизнь англичан в эпоху Шекспира. М.: Молодая гвардия, 2005.
- Bartes 1997:** Bartes, Roland. Toward a psychology of contemporary food consumption // Food and culture. A Reader. ed. by Carole Counihan and Penny Van Esterik. N. Y.: Routledge, 1997.
- Bruce-Mitford 1996:** Bruce-Mitford M. The Illustrated Book of Signs and Symbols. NY: Dorling Kindersley Publishing, 1996.
- Булгаков 2004:** Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М.: «Детская литература», 2004.
- Glenny 2003:** Bulgakov M. The Master and Margarita. Translated by M. Glenny. Vintage, L., 2003.
- La Guardia... 1994:** La Guardia M., Ernandes M. Maise-based diet and possible neuro-behavioural after-effects among native American populations. Journal: Archaeol. Sci., v.13, 1994.
- Добровольская 2005:** Добровольская М.В. Человек и его пища. М.: Научный мир, 2005.
- Dunnigan 2001:** Tolstoy, Leo. War and Peace. Translated by Ann Dunnigan. NY: Signet Classic, 2001.
- Залевская 1981:** Залевская А.А. О комплексном подходе к исследованию закономерностей функционирования языкового механизма человека // Психолингвистические исследования в области лексики и фонетики. Калинин, 1981.
- Lévy-Strauss 1966:** Lévy-Strauss, Claude. The Culinary Triangle. Partisan Review, 1966.
- Lévy-Strauss 1969:** Lévy-Strauss, Claude. The Raw and the Cooked. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.
- Mayakovsky 1975:** Mayakovsky, Vladimir. The Bedbug and Selected Poetry, translated by Max Hayward and George Reavey (translated by M. Abidor) – Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- Маковский 1996:** Маковский М.М. Язык – миф – культура. Символы жизни и жизнь символов. М., 1996.
- Маяковский 1988:** Маяковский В.В. Сочинения в двух томах: Т. 2. М.: Правда, 1988.
- Незговорова 2004:** Незговорова С.Г. Ядро языкового сознания русских и англичан: содержание и структура. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
- Новоженов, Сопина 1990:** Новоженов Ю.М., Сопина Л.Н. Зарубежная кухня: практ. пособие. М.: Высш. шк., 1990.
- Росс 2003:** Росс Э. Кельты-язычники. Пер. с англ. яз. Н.Ю. Чехонадской. М.: Центрполиграф, 2003.
- Судаков 2003:** Судаков В.Г. Водка вину тетка. Вологда: Русская речь, 2003.
- Толстой 1979:** Толстой Л.Н. Война и мир. Собрание сочинений. М.: Худож. лит-ра, 1979. Т.Т.: 4, 5, 6, 7.
- Топоров 1992:** Топоров В.К. Еда // Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). М.: Советская энциклопедия, Т. 1, 1992.
- Традиционная... 2001:** Традиционная пища как выражение национального самосознания (вступительная статья). М.: Наука, 2001.
- Шмелев 2000:** Шмелев А.Д. Широта русской души // Логический анализ языка. Языки пространств. М.: Школа «Языки русской культуры», 2000.
- White 1992:** White T.D. Prehistoric cannibalism at Mancos 5MTUMR-2346. Princeton: Princeton University Press, 1992.

## **ერთი კულტურული მითის „დეკონსტრუქციის“ შესახებ**

მიუხედავად იმისა, რომ კულტურული მეხსიერების სტრუქტურებში გარკვეული ასიმეტრია შეინიშნება, დღევანდელ სამყაროში ყველაზე საგულისხმო რესურსად მაინც კულტურის ენერგია მიიჩნევა. კულტურა რჩება იმ უნივერსალურ ფენომენად, რომელსაც ჩვენ მიერ მოცემული დრო-სივრცული არეალის ათვისების ხარისხის წარმოჩენა შეუძლია. ამიტომაც სახელმწიფოებრივი სტრუქტურების აღდგენისა თუ ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ისეთი ქვეყნისთვის, როგორც ჩვენია, ამ რესურსის გონივრულ გამოყენებას სერიოზული დატვირთვა ენიჭება.

ცნობილია, რომ საბჭოთა იდეოლოგიური სისტემა, საიდანაც ჩვენ მოვდივართ, რეალობაზე მითოლოგიზებულ წარმოდგენას კულტურული მითებითა და არქეტიპებით ქმნიდა. მასობრივი ცნობიერების მანიპულირების მიზნით რეალობის კონდენსირება, მისი საყოველთაო ადვილად აღსაქმელ სიმბოლურ ნიშანთა აქტივიზირებით მიიღწეოდა. იდეოლოგიური ზენოლით გაბრუნებულ კულტურის სუბიექტს, რომელიც იმავდროულად საბჭოთა კულტურის რეციპიენტიც იყო, უალტერნატივოდ სთავაზობდნენ პომპეზურობას, ზღვარგადასულ ოპტიმიზმს, ცალკეული ადამიანებისა თუ ადამიანთა ჯგუფების, სიტუაციების, იდეოლოგიემების იდეალიზებას. მითისქმნადობა ამ კონტექსტში ტოტალიტარული კულტურის უმთავრეს მიზანსაც ემსახურებოდა. ეს იყო „ხელოვნებასა და პროპაგანდაში, ფილოსოფიასა და მეცნიერებაში, ყოველდღიურ ცხოვრებასა და პოლიტიკურ დოქტრინებში სიმართლისა და სიცრუის ეფექტური სინთეზირება.“ (კულტურული... 1997: 47).

ხალხთა მეგობრობის საბჭოური იდეაც ერთი იმ ქმედით საშუალებათაგანი იყო, რითაც არა თანასწორუფლებიანი ქვეყნების ერთმანეთთან, არამედ ერთის გარშემო დანარჩენის ისტორიულ-პოლიტიკური, კულტურულ-ეკონომიკური პრინციპით შემომტკიცება ხორციელდებოდა. ამგვარი „ინტეგრირების“ სტილს „უფროსი ძმის“ ხელნერა განსაზღვრავდა.

თუმცა დამოუკიდებელი სახელმწიფოს ფორმირების პირობებში ეროვნული „მე“-ს რეფლექსირების პროცესი ახალი ინტენსივობით განახლდა. ამასთან მოხდა ეროვნული კუთვნილების ცნობიერების ანუ ნაციონალური იდენტობის საკითხის იდეოლოგიის სფეროდან შემეცნებისა და მეცნიერების სფეროში დაბრუნება, რაც ბუნებრივია, მეცნიერთა ფართო წრეებში როგორც უაღრესად პოზიტიური მოვლენა, პრიორიტეტულად იქნა გამოცხადებულ.

ვვიქრობთ, სწორედ ამ ფაქტის გათვალისწინებით უნდა გადაფასდეს არაერთი კულტურული მითიც, რომელიც დროის ხანგრძლივ მონაკვეთში საბჭოთა ადამიანის ფორმირებასა და თვითიდენტიფიცირებაზე „მუშაობდა“. მაგალითად, ცნობილი რუსი მწერლისა და დიპლომატის ალექსანდრე გრიბოედოვის ამიერკავკასიასთან, კერძოდ კი საქართველოსთან, ყოველგვარ პრაგმატიზმს მოკლებული რომანტიზირებული ურთიერთობის ისტორია, რომელიც მითის ძირითად პრინციპთა სრული დაცვით იქნა აგებული და რომელსაც ცხოველმყოფელობასა და დამაჯერებლობას გრიბოედოვის ქართული არისტოკრატიის უმაღლეს წრეებთან, განსაკუთრებით კი ალექსანდრე ჭავჭავაძის ოჯახთან, სიახლოვე ანიჭებდა.

ფაქტობრივი მასალის „საბჭოურად ჩანაცვლება“ პირველ რიგში შეეხო ამ ცნობილი ისტორიის გმირის ქცევის მოტივაციას, რომელიც სინამდვილეში, ძნელად აღსაქმელი სულაც არ არის, ასე ვთქვათ, ზედაპირზე ძევს და რაც მთავარია, ვერავითარ ჩრდილს ვერ აყენებს “სევდიანი სპარსეთის სრულყოფლებიან ელჩს” (ტინიანოვი 1984: 218). გრიბოედოვში პერსონიფიცირებულია რუსული კოლონიალური სისტემის არა მოსპობის, არამედ მოდერნიზების იდეა, რომელიც ნაადრევად ან იქნებ სულაც უადგილოდ იქნა წამოყენებული და ამის გამო ისეთივე ბედი ეწია, როგორც სხვა მსგავს წამოწყებებს დემოკრატიული ტრადიციების უარყოფელ რუსეთში. გრიბოედოვის კავკასიაში ყოფნის ხანმოკლე პერიოდი (ეს არის XIX საუკუნის 20-იანი წლები) ე.წ. გარდამავალ ხანას ემთხვევა, ანუ იმ დროს, როდესაც სრულდება ძველი ფეოდალურ-მონარქიული საქართველოს არსებობა და იწყება თვისობრივად ახალი, რუსული იმპერიის შემადგენელ ნაწილებად გამოცხადებული გუბერნიების და მათში ჩანერგილი რუსული ინსტიტუციების ფუნქციონირება. იმავდროულად ესაა რუსული ლიბერალიზმის ხანმოკლე ზეობის ხანაც, რომელიც კავკასიის პოლიტიკურად ათვისების შემდეგ მისი ეკონომიკური კეთილმოწყობის მცდელობითაა კორექტირებული. დემითოლოგიზების აუცილებლობა, რომელზედაც ჩვენ ვსაუბრობთ, სწორედ ამ მოვლენათა კონტექსტში უნდა იქნას განხილული.

გრიბოედოვის ისტორიის დევერსიფიკაციას ერთი შეხედვით იმაზე მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე შეიძლება მოგვეჩვენოს. „კულტურის საკითხი, ხომ ჩვენთვის ნაციონალური უსაფრთხოების საკითხია“. ამასთან „დეკორატიული ხალხთა მეგობრობის იმპერიული იმპლიკაციებიც“ შესაბამის შევსება-გააფართოებას ითხოვენ. ლიტერატურისმცოდნეობაში დღეს არსებული მეთოდოლოგიური არჩევანის სრული თავისუფლების პირობებში ჩვენ წინაშე დასმული პრობლემის გადასაჭრელად შეგვიძლია მივმართოთ, ერთი მხრივ, ეკონომიკურ კრიტიკას (გრონასი 1997: 54), მეორე მხრივ კი სტრუქტურალიზმისათვის კარგად ნაცნობ „კულტურის, როგორც ტექსტის“ ცნებას, რომლის მიხედვითაც ჩვენთვის საინტერესო პერიოდის მოვ-

ლენები, მიღწევები, მიზანსწრაფვები თუ დაბრკოლებები, ერთიან კულტურის ტექსტად აღიქმება. ამგვარი ტექსტისთვის ატრიბუტულია ნიშანთა თუ სიმბოლოთა საკუთარი სისტემა. იგი იმ უნივერსალურ ცნებად გვევლინება, რომელიც თავის თავში ცხოვრების, ხელოვნების, მეცნიერებისა და ფილოსოფიის სხვადასხვა მოვლენებს აერთიანებს და მიზნად ისახავს მათ ახსნა-განმარტებას.

გრიბოედოვის თანამედროვე პეტერბურგ-მოსკოვისა და უმაღლესი რუსული არისტოკრატის ცხოვრების წესი, მაშინდელი ისტორიული პროცესების კანონზომიერება, თბილისის, როგორც კულტურული მაგისტრალის, იმავდროულად კი როგორც ახლადათვისებული განაპირა მხარის, პროვინციული ქალაქის სივრცული სტრუქტურა, ქართული თავად-აზნაურობის ფსიქოლოგიური ფიზიონომია, კავკასიაში რუსული მმართველი წრეების, განსაკუთებით კი სამხედრო ჩინოსნების, თვითშეგრძნება, ეკონომიკური კეთილმონყობის პროექტები, როგორც უპატრონობით დაღდასმული სიძველის გათანადორობის, ამასთან კი კულტურული მესხირების წაშლის ქმედითი საშუალებები — იგივე კულტურის ტექსტებია, რომელთა შეცნობა სემიოტიკური მექანიზმებისა და კოდების საშუალებით ხდება. ასეთი მიდგომა, ცხადია, ითხოვს კვლევის პროცესში სხვადასხვა სამეცნიერო დისციპლინების ჩართვას, ჰუმანიტარული ცოდნის ერთიანი სივრცის შექმნის მიზნით (როგორც ამას თავის დროზე იური ლოტმანი აკეთებდა).

ჩვენთვის საინტერესო პერიოდის „კულტურის ტექსტა“ იდეური სტრუქტურები იგივე რეფლექსიაა იმ მოვლენებზე, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა როგორც რუსულ, ასევე ქართულ გარემოში. უთუოდ მაშინვე მომზადდა ნიადაგი ამ რეფლექსიათა განსხვავებული ფორმების პოლარიზებისათვის. თავიდან შენიღბულად, ფარულად, მოგვიანებით კი აშკარად გამოვლინდა ერთმანეთთან შეურიგებელი შეხედულებები, ვთქვათ, რუსეთ-საქართველოს შეერთებაზე, იმ სიკეთესა თუ ბოროტებაზე, რაც ამ შეერთებას მოჰყვა... ფაქტიურად, დღემდე არსებობს ორი ურთიერთშეურიგებელი მხარე. თითოეულ მათგანს საკუთარი არგუმენტაცია, საკუთარი მორალი, ესთეტიკა თუ საკუთარი ცხოვრებისეული ფილოსოფია გააჩნია. (კარგად ავლენს ამ ურთიერთ შეუთავსებლობას აკაკი ბაქრაძის ნინო ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი ნაკლებად ცნობილი პიესა (ბაქრაძე 2005: 118). გამოსავალი ამ საკმაოდ რთული სიტუაციიდან მხოლოდ და მხოლოდ კულტურის ტექსტების სწორ „ნაკითხვაში“ უნდა ვეძებოთ.

გრიბოედოვის ნამდვილ ინტერესს კავკასიაში, ჩვენი აზრით, (და ეს მარტო ჩვენი მოსაზრება არ გახლავთ) მის მიერ შედგენილი ეკონომიკური პროექტი თუ გეგმა-მონახაზები (მაგ. ისეთი როგორიცაა, „ჩანაწერები ტფილისის აღმშენებლობის უკეთ მონობისათვის“ (გრიბოედოვი 1889: 138) ცხადყოფს. ამიტომაც ეკონომიკური კრიტიკის ძირითადი პრინციპები ამ ტიპის საკითხის გააზრებაში გარკვეულ დახმარებას გაავიწვევს. ეკონომიკური

კრიტიკა, ისევე როგორც სხვა ჰუმანიტარული „ბრენდები“ (ახალი ისტორიზმი; მასობრივი პოპულარული კულტურით დაინტერესებული Cultural Studies), ამერიკულ აკადემიაში ჰუმანიტარული დისციპლინების სტრუქტურული კრიზისის შედეგად წარმოიშვა და ინტერდისციპლინარული ექსპანსია გამოიწვია. ეკონომოსტატიკა, რომლებსაც „ადამიანი-მაქსიმიზატორის“ უნივერსალური მოდელის მიმართ გარკვეული ეჭვი გაუჩნდათ და ამასთან ვებური და ვებლენიც მოაგონდათ, ალაპარაკდნენ ეკონომიკურ სისტემებზე კულტურული, რელიგიური და ინსტიტუციონალური ფაქტორების ზემოქმედებაზე. თავის მხრივ, ეკონომიკის უზოგადესი კანონების ყოვლისმომცველობა ახლებურად გაიაზრეს, შეიძლება ითქვას, შეიგრძნეს ლიტერატორებმაც. ისინი ერთმანეთის შესახვედრად დაიძრნენ. სწორედ ამის შედეგად „ეკონომიკური კრიტიკის“ შიგნით ჩამოყალიბდა „ინტერესების სამი ვექტორი“: ა) ლიტერატურის ეკონომიკა (ტირაჟირების, მასობრივი და ელიტარული წიგნის ბაზრის, ლიტერატურული მარკეტინგის, პატრონაჟის და სხვა ეკონომიკური ასპექტების ფუნქციონირების ანალიზი); ბ) ეკონომიკა ლიტერატურაში (ეკონომიკური შეხედულებებისა და მოვლენების ანალიზი ლიტერატურის ფარგლებში, ეკონომიკური პრობლემატიკა ლიტერატურულ ტექსტებში); გ) კავშირი ლიტერატურასა და ეკონომიკას შორის (ანუ ამ ორი დისკურსის ურთიერთზემოქმედების ანალიზი).

ჩვენი ყურადღების სფეროში სწორედ მესამე ვექტორი მოექცა, რადგან გრიბოედოვის შემთხვევაში ბუნებით ლიტერატორი პოლიტიკოსად და ეკონომისტად იქცა. ეს გარდასხვა უმტკივნეულოდ არ მომხდარა, რადგან „კალმის ვირტუოზულად მფლობელის“ ნიჭი, მწერლის ყოვლისდამტვევი მზერა, დეტალიზების და განზოგადების არაჩვეულებრივი უნარი, ტლანქი გენერლების მსახურება და „თავისად მიჩნეული სხვათა მიწების“ ეკონომიკური კეთილმოწყობის იდეებს შეეწირა. თუმცა აქ აქცენტირებული უნარ-ჩვევები საფუძვლად დაედო ფსიქოლოგიურ-ეკონომიკური განახლების საყურადღებო პროგრამას, რომელიც თეორიიდან პრაქტიკაში გადასვლას ამაოდ ესწრაფოდა.

მითთან დაკავშირებით ჩვენ უკვე ვახსენეთ ტერმინი „დეკონსტრუქცია“, რომელიც დასავლური კულტურის კლასიკურ კანონიკურ ტექსტებში შინაგანი წინააღმდეგობების აღმოჩენას, სტერუქტურულიდან — „სარჩულზე“ ყურადღების გადატანის ცნებას მიესადაგება, რაც იმავე ტექსტს ფართო სოციო-კულტურულ კონტექსტში მოქცეულ ღია სისტემად აქცევს. (ხარბედია, 2006, 147) XIX ს. I ნახევრის ქართული საზოგადოებრივი ისტორიის ფონზე გრიბოედოვის სახელის დემითოლოგიზებისათვის ასე შორს წასვლა არ დაგვჭირდება. ჩვენი მიზანია: შევძლოთ წარსულის დისკურსული პრაქტიკების ნარჩენების უარყოფა, რომლებიც ენაში გაუცნობიერებელი სააზროვნო სტერეოტიპების ფორმით რჩებიან და

რომელთა ტრანსფორმაცია ახალი ენობრივი კლიშეების ზეგავლენით ხორციელდება.

ტრივიალური მოსაზრება იმის შესახებ, რომ გრიბოედოვი წარმატებით ახერხებდა რუსულ-ქართული პოლიტიკურ-ეკონომიკური ინტერესების შეთანხმებას, ანუ ზრუნავდა რა რუსეთზე, იმავდროულად იღვწოდა ამიერკავკასიის, განსაკუთრებით კი საქართველოს, კულტურული აღორძინებისათვის (შადური, 1946, 11) იმ გაგებით, რასაც ამ მოსაზრებაში ქართველები დებენ, არა მარტო ინფანტილური აზროვნების ნაყოფია, არამედ სწორედ რომ სტერეოტიპი, სააზროვნო კლიშე, რომელმაც ხალხთა მეგობრობის საბჭოური მითიდან უმტკივნეულოდ გადმოინაცვლა დღევანდელი საზოგადოებრივი აზროვნების სივრცეში. (თავის დროზე სოციალისტური მონოკულტურის ეს წარმონაქმნი XIX ს. I ნახევრის ქართული თავად-აზნაურობის ცნობიერების გაორებამ, მათ მიერ გამჟღავნებულმა, როგორც ალექსანდრე ორბელიანი უწოდებდა, „მონობით სიამოვნებაამაც“ შექმნა). უცხოელის, მფარველი ქვეყნის გავლენიანი კაცის განსაკუთრებული დამოკიდებულება მავანთათვის დღემდე ჩვენივე გამორჩეულობის ლეგიტიმაციად რჩება. არადა, შესაძლოა იგი სახელმწიფოებრიობის უქონლობის პირობებში ჩამოყალიბებული ქართული კულტურის ორი არქეტიპული მოდელის “ხელშეკრულების” (ხელისუფლებასთან პასუხისმგებლობაზე, კონტრაქტებზე აგებული ურთიერთობა) და „საკუთარი თავის მიძღვნა-ჩაბარების“ (არა თავისუფლების ძიება, არამედ ძალაუფლებაზე სრული მინდობის ტაქტიკა) (ლოტმანი\* 1993: 17) ურთიერთშეუთავსებლობის გამოვლენა იყოს, ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ. უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩვენი სულიერი, უფრო მეტად კი მატერიალური რესურსები სხვათა მიერ “მუშტრის თვალით” შეფასდა: 1821-31 წლების სავაჭრო ტრანზიტის აკრძალვა, ახლადშექმნილი სამხრეთის მიწების შესახებ ნიკოლოზ პირველის მიერ გამოტანილი პოლიტიკურ-ეკონომიკური ვერდიქტები, ბრძოლა სპარსული სავაჭრო ბაზრისათვის, პასკევიჩის დევიზით: „ან ფული, ან ომი“, ნეგოციაციის ხარისხი და ინტენსივობა თბილისსა და დანარჩენ საქართველოში, დიდმოხელეთა მიერ შედგენილი სხვადასხვა ეკონომიკური პროექტები (მაგ. რუსეთის ფინანსთა მინისტრის კანკინის, სენატორების კუტაისოვისა და მეჩნიკოვის, სენატორ განის, ალ. ჭავჭავაძის, ფრანგი მორინასის, თვით პასკევიჩის ავტორობით), კავკასიის ეგზოტიკით აღძრული რუსი ოფიცრების მხატვრული ფანტაზიები პოლიტიკური და მხატვრული დისკურსების

---

\* „ხელშეკრულება“ და „საკუთარი თავის მიძღვნა-ჩაბარება“ ი. ლოტმანის მიერ განხილულია, როგორც საზოგადოებისა და სახელმწიფოს ურთიერთობის დასავლური და რუსული მოდელები; იგივე მოსაზრებას გამოთქვამდა ნ. ბერდიაევიც: „რუს ხალხს სჭირდება არა ხელისუფლება, არამედ საკუთარი თავის ჩაბარება ამ ხელისუფლებისათვის“.

თანაარსებობას გვიდასტურებენ, რაც საკითხისადმი სემიოტიკური მიდგომის პირობებში ამ სხვადასხვაგვარი მასალის და მათი ინტერპეტაციის მეთოდების უნიფიცირების საშუალებას გვაძლევს.

გრიბოედოვის სამწერლო ენა ნაპოლეონთან ბრძოლაში გამარჯვებული რუსული არისტოკრატის გარკვეულ ნაწილის საპროტესტო ინსტრუმენტიცაა, მიმართული ანაქრონიზმად ქცეული იმ ბატონყმური სისტემის წინააღმდეგ, რომელიც სავსებით სამართლიანად, ჩამორჩენისა და სტაგნაციის წყაროდ იყო მიჩნეული. არანაკლებ მნიშვნელოვანია მისი, როგორც ერთოლოვ-პასკევიჩის ერთგული ჩინოვნიკის, ყოველდღიური მოხსენებითი ბარათებისა და ეკონომიკური პროექტების თუ მოსაზრების ენაც, რომელიც მიუხედავად ყველაფრისა რეფორმაციის სულითაა გაჟღენთილი და მოსალოდნელ გარდაქმნათა პოტენციურ ინიციატორს ამჟღავნებს. თუმცა არც პირველ და არც მეორე შემთხვევაში, ბუნებრივია, რუსეთის სამომავლო განვითარების ანტიიმპერიული გეგმა არ ფიგურირებს.

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ თვით გრიბოედოვის ინტელექტუალური შესაძლებლობების მქონე ადამიანსაც კი (ისევე, როგორც რუს დეკაბრისტებს) საკუთარი ქვეყნის პროგრესი სხვა ერების შემდგომი დამონების, უუფლებობისა და ჩაგვრის გზით ჰქონდა გააზრებული. გენერალი მურავიოვ-ყარსელი თავის მოგონებებში ირწმუნება, რომ მისმა თანამემამულემ „მთელი საქართველოს გარდაქმნის პროექტი შეადგინა, რომლის მიხედვითაც ამ მხარის გამგებლობა და მრეწველობის ყველა დარგი ახლადდაარსებული კომპანიის ხელში უნდა გადასულიყო, ისე, როგორც აღმოსავლეთ ინდოეთში. თვით მთავარსარდალი და ჯარი უნდა დაქვემდებარებოდა კომპანიის კომიტეტს, რომლის დირექტორად გრიბოედოვი თავის თავს ნიშნავდა, მთავარსარდალი კი (იგულისხმება მისი ახლო ნათესავი, მეფისნაცვალი, გრაფი პასკევიჩი – ნ.კ.) წევრად შეჰყავდა კომიტეტში. ყოველივე ეს დანერგილი იყო მჭევრმეტყველური და მგზნებარე კალმით“... (მურავიოვ-ყარსელი 1929: 322) საქმით დადასტურდა, რომ დახვეწილ და წარმატებულ ინგლისელთა ნამბაძველობა, ოსტინდოეთის კომპანიის მსგავსი გაერთიანების შექმნა ნაადრევი, უადგილო, თუ სულაც შეუძლებელი აღმოჩნდა ეკონომიკურად ჩამორჩენილი რუსეთისათვის, რომლის „თითზე ჩამოსათვლელი მანუფაქტურული საწარმოები, ძირითადად კონკურენტუნარო სამრეწველო საქონელი, საწარმოო ურთიერთობათა შემაფერხებელი მართვის ფეოდალურ-ბატონყმური სისტემა“ (ორჯონიკიძე 1974: 21) უკიდურესად არაეფექტური იყო.

ანტიმონარქისტული იდეის მატარებელი გრიბოედოვი პათოსით საუბრობს სიღარიბესთან შეურიგებლობაზე, გონივრულ და მიზანმიმართულ შრომაზე, წარმოების დანერგვასა და სწორ დაგეგმარებაზე, რუსი კოლონიზატორის ახალი ევროპული ტიპის შექმნაზე. სამწუხაროდ, ეს მოსაზრებები რუსული



თვითმმართველობის მიერ არ იქნა შესემნილი, მაგრამ რა შუაშია აქ საქართველოსადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება და სიყვარული? ქართული სამართლის ისტორიისა თუ ზოგადკავკასიური ეთნოლოგიისადმი გამჟღავნებული ინტერესი, როგორც თავად უნოდებს, ევროპულად განსწავლულ (სინამდვილეში რუსული ორიენტაციის მქონე) ქართველებთან: ბარათოვთან, სვარსამოვთან, ჭილაევთან მჭიდრო ურთიერთობა, „ტიფლისკი ვედომოსტის“ მეთვალყურეობა, ნარიყალის რესტავრაციის მცდელობა, საჯარო ბიბლიოთეკის, თუ პირველი საბანკო ორგანიზაციის შექმნისთვის ზრუნვა, 1828 წელს ახალციხეში დაწყებულ სომეხთა გადმოსახლებაში აქტიური მონაწილეობის მიღება ა.შ. იმ ერთიანი გეგმის ნაწილი იყო, რომელსაც გრიბოედოვისავე შეფასებით: „კავკასიის გადამლახავ რუსთა პოზიციების, პირველ რიგში საქართველოში გამყარება უნდა მოჰყოლოდა, იმ საქართველოში, რომელმაც თვითონ ითხოვა ჩვენი მონარქების მფარველობა. (გრიბოედოვი 1889: 114) „... ბევრჯერ მითქვამს, — წერს ზედმეტი გულახდილობით გრიბოედოვი პასკევიჩს“ — აქაურ ხალხს ვერაფერს გააგებინებ, აქაური უფროსობის, სასულიერო პირების გარეშე, რომლებიც დიდი ხანია პატივისცემით სარგებლობენ... ჩვენები კი თავს არ ინუბნებენ შეიფერონ აქაური ადათები, გამოდის, რომ ეს ხალხი ძალდატანებით გვემორჩილება და არა თავისი სურვილით. ძალიან ვჩქარობთ... (ვეიდენბაუმი 1901: 38). თავის კოლეგას, ერმოლოვის შტაბის ერთ-ერთ ჩინოვნიკს, ა. რიხლევსკის, გრიბოედოვი წერს: «Спешите в Тифлис, не поверите, что за роскошь...» «Роскошь» — აქ არა მატერიალური სიმდიდრის სიჭარბეს, არამედ მომავალი ფუფუნებისათვის ხელსაყრელ გარემოს, თვითრეალიზაციის ახალ ტოპოსს უფრო გულისხმობს. «Я здесь обжился и смерть не хочется ехать» - ესეც გრიბოედოვია, მხოლოდ თავისი მომავალი ცხოვრების პროექციაში, მიზანმიღწეული და სოლიდური, ისეთი, როგორადაც იგი საკუთარ თავს ხედავდა.

თუკი გავითვალისწინებთ იმ მოსაზრებას, რომ „კულტურული სივრცე ყოველთვის სიმბოლურია“, ხოლო „კულტურასა და ყოფას შორის არსებული შეუთავსებლობა მოჩვენებითი“ (ლოტმანი 2001: 10). გრიბოედოვის ინტენსიური კავკასიური ვოიაჟები, სარგებლიანი კავშირები, შუაგულ აღმოსავლურ ქალაქში „მუზიცირება“, მისი ჩაცმულობისა და ქცევის მანერა, ნინო ჭავჭავაძესთან ქორწინების დეტალები ავლენენ სიღრმისეულ კავშირს კონკრეტული ეპოქის იდეებთან, ინტელექტუალურ, ზნეობრივ და სულიერ განვითარებასთან. მაგ. თბილისის გენერალ-გუბერნატორის ნ. სიპიაგინის მიერ ახლადჯვარდნაწერილი გრიბოედოვისა და მისი მეუღლის საპატივცემლოდ მონყობილი მეჯლისი, რომელსაც სიპიაგინი და ნინა გრიბოედოვა ხსნიან. ამავე მეჯლისზე, ი. მეუნარგიას მოგონებით, არ უშვებენ ჩოხაში გამონყობილ გიორგი ერისთავს. სთხოვენ მას, უკან დაბრუნდეს, შეიცვალოს სამოსი და ფრაკით გამოცხადდეს; ან კიდევ, თბილისის ცენტრალური ქუჩისთვის

მინიჭებული სახელწოდება “Русская дорога” (ასე ერქვა რუსთაველის გამზირს, მანამდე, სანამ მას გოლოვინის ქუჩა დაერქმეოდა); ან ეს თვალშისაცემი თაყვანისცემა დაპუდრულპარიკიანი სამხედროებისა და ჩინიანი უცხოელებისადმი, ქართველი დიდგვაროვანი ქალების უცხოელებისთვის (განსაკუთრებით კი რუსებისთვის) მითხოვების ტენდენცია... არასრულად წარმოდგენილი, თუმცა ამის გამო არანაკლებ მიმზიდველი ეს არაერთგვაროვანი კულტურული ქსოვილი შემდგომ ინტერპრეტაციასა და დეშიფრირებას მოითხოვს.

კოლექტიური მითებით დაპროგრამებული ჩვენი ცნობიერების გათავისუფლება აუცილებელია. წინააღმდეგ შემთხვევაში შეუძლებელი გახდება ასევე მყარ ფასეულობებზე ორიენტირებული სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბება. ჯანსაღი ცნობისმოყვარეობის, ინტერესის უქონლობა, რომელსაც სხვათა შორის გრიბოედოვისადმი მიძღვნილ სტრიქონებში პუშკინიც უჩიოდა, ჩვენი სენიცაა. შესაძლოა ეს გვიშლის ხელს გრიბოედოვში არა საქართველოზე გადაგებული დიდმოხელე, არამედ თავისი ქვეყნის ერთგული შვილი, ლერმონტოვის სიტყვებით კი „ნახევრად რუსი“, „ნახევრად აზიელი“, საბოლოო ჯამში კი, „პროფესიით კავკასიელი“ დავინახოთ. მითების თაყვანისცემა უნდა დასრულდეს, თუნდაც იმიტომ, რომ კვლავ ახალი მითომანიის ტყვეობაში არ აღმოვჩნდეთ.

#### ბიბლიოგრაფია

**ბაქრაძე 2005:** ბაქრაძე ა. ერთმოქმედებიანი პიესა „წინო“. თხზ. 8 -ტომეული, ტ. 5. 2005.

**გრიბოედოვი 1889:** Грибоедов А. Пол. собр. соч. т. 1., 1889.

**გრონასი 1997:** Гронас М, «Новая экономическая критика», НЛО 1997

**ვეიდენბაუმი 1901:** Вейденбаум Е. Грибоедов – Деятельность его как дипломата 1901.

**კულტურული... 1997:** Культурологическая Энциклопедия в 2-х томах. 1997.

**ლოტმანი 1993:** Лотман Ю. «Договор» и «вручение себя», как архетипические модели культуры. Избр. статьи, том 3 1993.

**ლოტმანი 2001:** Лотман Ю. Беседы о русской культуре. 2001.

**მურავიოვი 1929:** Карсский 1929; Грибоедов. Его жизнь и гибель в мемуарах современников. 1929.

**ორჯონიკიძე 1974 :** ორჯონიკიძე ე. „ვაჭრობა და ვაჭართა ფენა რეფორმამდელი ხანის საქართველოში“. 1974.

**ტინიანოვი 1984:** Тынянов Ю. «Смерть Вазир – Мухтара», .1984.

**შადური 1946:** შადური ვ. „გრიბოედოვი და ქართული კულტურა“. 1946.

**ხარბელია 2006:** ხარბელია მ. „პოსტსტრუქტურალიზმი და დეკონსტრუქცია“, ლიტ-ერატურის თეორია, 2006.

**И.А. КРОТЕНКО**

*Грузия, Кутаиси*

## **Цвет в художественной структуре текста рассказа А.Чехова “Дама с собачкой”**

Представители современной семиотики (В.Иванов, Б.Успенский, В.Топоров и др.) утверждают, что раскрытие художественных смыслов текста во многом зависит от состояния принципов, смысловых кодов, правил, обязательных для творческого арсенала писателя данной эпохи. Постструктурологический подход усугубил данное положение: он рассматривает художественный текст как порождение других текстов и смыслов. Отчасти подобный подход близок теории А.Веселовского (“личный почин”), а также и теории М.Бахтина (“избыток видения мира”), которые рассматриваются не только как состояние конкретного процесса, но и как историческое развитие литературы. Теория интертекстуальности (Р.Барт, Ю.Кристева) рассматривает художественный текст как составную часть культуры, где в тексте исследуются культурные коды, структуры, словесные ряды, фрагменты социальных идиом. Таким образом, проблема оригинальности писателя значительно усложняется. При явном противопоставлении научных подходов к анализу художественного текста теоретическая мысль создала сегодня научную парадигму, вне которой проблема авторской оригинальности даже с точки зрения исследования цветового словесного ряда (ЦСР) в общей вербальной системе текста не может быть всесторонне исследована.

С точки зрения указанной парадигмы делается попытка определить оригинальность авторского видения мира в художественном тексте А.Чехова “Дама с собачкой”, выделение из словесной организации текста элементов цвета, рассмотрение их в метатекстуальной парадигме живописи, шире – в культурном коде эпохи рубежа веков. В русской эстетической мысли этого периода и в литературной практике появляются “стилевые сдвиги” (А.Соколов), которые особенно явственно проявились в творчестве Л.Толстого и А.Чехова. Общая тенденция реализма рубежа веков характеризовалась повышенной эмоциональной выразительностью, вторжением в реалистическую канву изображения несвойственных ранее реализму ассоциативных планов, расширением метатекстовых смыслов. Новаторство Чехова в этой области осознавалось уже его современниками. Л.Толстой подчеркивал, что Чехова как художника уже нельзя сравнивать с Тургеневым и Достоевским, что он “создал новые, совершенно новые формы письма” (Толстой 1978: 104). М.Горький же по поводу “Дамы с собачкой” писал, что Чехов просто убивает реализм, что никто далее не сможет идти по этой стезе. В.Виноградов увидел в чеховском тексте неделимый сплав противопоставления и взаимодействия элементов

авторского, субъективно-экспрессивного и, идущего от персонажа, видения мира. Символика цвета и ее декодировка – явление многоуровневое. В мировой культуре символические формы всегда наделялись цветом. В матрице художественного текста (ХТ) они вплетены в общую ткань произведения и обладают как авторским, так и наиндивидуальными смысловыми значениями. ЦСР в рассказе выражен и на уровне подтекста. Известно, что имена собственные также имеют цветное значение. Традиция символа цвета имени собственного восходит к архаике. К сожалению, несмотря на обширную литературу по данному вопросу, эта тема все еще не стала предметом теоретического исследования, так как ее традиция уходит в глубокую древность. В “Даме с собачкой” Чехов наделяет своих героев именами, цветное обозначение которых может быть исследовано с точки зрения семиотического знака во внутритекстовом уровне произведения. Чехов вводит в рассказ имя героини – *Анна* (палиндром). С точки зрения художественности может показаться, что это не существенно, однако палиндром с точки зрения декодирования смысла в данном рассказе относится к ключевому знаку текста. Сильной позицией данного текста является заглавие (дама), которое является таковым, потому что находится перед основным текстом и требует декодировки. Оппозицией к “даме” является имя *Анна*. В тексте предугадана также и судьба героини, Анна Сергеевна – дама с тенью, так ее воспринимает Гуров. Данная метафора вызывает ассоциацию с героиней Л.Толстого Анной Карениной, также дамой с тенью. Цветовое решение в данном случае обладает мистическим смыслом. Заглавие рассказа также имеет подтекстовый цветовой смысл. Тема любви, страсти не выносится автором на первый план. Цвета имен героев (красный и пурпурный) являются сильными цветовыми символами, стоят в одном цветовом ряду. Согласно традиционной совместимости цветов эти знаки одного цветового ряда притягиваются и отталкиваются. Б.Базыма в известном исследовании “Цвет и психика” приводит высказывание Гете, который считал сочетание двух рядом расположенных цветов “нехарактерным”, доказывал, что их близость приводит к невыгодному впечатлению, они несовместимы с точки зрения психологического равновесия (Базыма <http://ezoterik.org>). Таким образом, подтекстовая цветовая символика имен собственных также соответствует образной характеристике героев. В подтексте заглавия превалирует белый (с собачкой – И.К.). Анна, по одному из значений имени, миловидная. “Цвет имени – красный”(Грушко ... 1997:410). Традиционно он считается цветом любви, страсти. Еще более насыщено цветовым значением имя Дмитрий. “Цвет имени – пурпурный” (Грушко ... 1997: 125). Это имя символизирует земные страсти, пурпурный цвет считается символом власти. Чехов не только наделяет героя властью над женщинами, но и удваивает это значение знака. Гуров – Дмитрий Дмитриевич. Однако это не делает героев счастливыми. Исходя из данных предпосылок, исследование всех

компонентов ЦСР в пределах одной статьи не представляется возможным. Мы и не ставим перед собой подобной задачи, обращаемся лишь к некоторым аспектам этой сложной проблемы, анализируем те колоративы, которые, на наш взгляд, отмечены налетом импрессионизма.

Еще А.Метченко отмечал, что А.Франс и Чехов использовали опыт импрессионизма, но все они были реалистами. Чехов – величайший мастер детали, каждое упоминание цвета не случайно. Сплав символов-смыслов настолько переплетен, что нельзя говорить о цвете безотносительно деталей запаха. Они взаимодополняют друг друга. Этот словесный ряд довольно малочислен, но полифункционален. Эти детали делятся на две контрастные сферы: детали возвышенные и со сниженной характеристикой.: *“его обдало запахом и влагой цветов”* (Чехов 1977:131), а в номере *“пахло духами, которые она купила в японском магазине”* (Чехов 1977:131), после ее отъезда *“... пахло осенью”* (Чехов 1977:135). В этом отношении интересна сцена в гостинице. В.Набоков отметил следующую деталь: *“На столе лежал арбуз. Гуров отрезал себе ломоть и стал не спеша есть. Этот реалистический штрих – еще один типично чеховский прием”* (Набоков 2001:333). Разрезанный арбуз должен был бы показать равнодушие героя по отношению к героине. Однако эта же деталь имеет и импрессионистическую нагрузку, выражает еще и неосознанное им самим зарождение чистого свежего чувства. Эти нюансы человеческой психики сопровождаются запахом свежерезанного арбуза. Предметная деталь переводит ассоциацию в совершенно иную плоскость. Подобное импрессионистическое воздействие запаха отмечал в чеховской манере письма Н.Гей: *”... живописцу недоступна импрессионистичность скупой детали того же Чехова, который умеет одним штрихом передать впечатление от далеких зарниц, крика коростели или арбузную свежесть первого снега”* (Цилевич 1978:26). В данном случае *“арбузную свежесть”* зарождающегося чистого чувства. Закон действия обратных семиотических связей переключает указанный словесный ряд к цвету: *“белому первому снегу”, “белым крышам домов”, “белой земле”, “березам, белым от инея”, невольному воспоминанию об Анне Сергеевне.* Белый цвет весьма распространен в чеховской колористике. Чаще всего это цвет молодости, жизни и добра, чистоты. Белый снег в сознании Гурова вызывает воспоминание об Анне Сергеевне и означает чистое чувство. Белый шпиц – комнатная собачонка, воспринимается исследователями (Л.Цилевич) как символ *мещанства”, примета будничной, заурядной повседневности; выражение “дама с собачкой” в контексте рассказа первоначально выступает как синоним понятия “обыкновенное, тривиальное“* (Цилевич 1978:167). Однако заглавие рассказа как свернутый текст перед основным корпусом текста постепенно показывает переход курортного романа в человеческую трагедию. В таком понимании в конце текста белый шпиц воспринимается читателем в качестве единого существа, близкого героине. Сопоставим понятия: *“Анна*

Каренина”, “Дама с собачкой”. Обеих героинь зовут Анна. Имя читается справа налево и слева направо, как бы указывает на их противоречивое положение в обществе, противостояние чувства и долга. Трагедия первой в том, что она жена своего мужа, трагедия второй в том, что ее мужу до нее нет никакого дела. Так белый цвет, приобретающий в заглавии подтекстовый смысл, получает не тривиальный, а трагический оттенок. Напрасно критика обвиняла Чехова в беспринципности, аморализме, он показал трагедию повседневности. Белому цвету в рассказе явно противопоставлен серый словесный ряд. В количественном отношении он преобладает над ним. Серый цвет дается в традиционном семантическом ключе, свойственном классической русской литературе. Известно, что в литературе рубежа веков серый цвет ассоциируется (М.Горький, А.Белый) как символ мещанства, безысходности, затхлости российской действительности. Однако в тексте мы находим и импрессионистическую подачу цвета, переходящую в другой ассоциативный план и передающий сложную гамму ощущений. Поступки, жесты, портреты героев построены на полутонах, игры цвета и тени, тем явственнее передается многообразный мир ощущений цветовым словесным рядом. Импрессионистам свойственен интерес к повседневности, эстетический значимым становится для них видимый мир в его постоянной изменчивости. Цветовой словесный ряд подчинен показу психологии героев, мира их ощущений. Чеховскую живописную наглядность литературного образа можно объяснить и близостью А.Чехова современным ему художникам. Принято писать о близости И.Левитана Чехову (В.Полевой, М.Маркаузен, Д.Сарабьянов). Искусствоведы указывают на эмоциональную близость его пейзажей (“Вечерний звон”, “У омута”) прозе А.Чехова. Однако структурно-семиотический анализ текста позволяет говорить о влиянии Левитана и других художников рубежа веков на ЦСР в данном рассказе. В живописи импрессионистов и близких этому направлению русских художников принято использовать чистый цвет, не смешивая его с другим, так называемую монохромную живопись. Она как бы придавала активное отношение художника к предмету изображения, выводя цвет в широкий план метаассоциаций. Изображаемая картина становится отдельным кадром подвижного мира. В отдельных приемах композиции и пространства в импрессионизме ощутимо влияние японской гравюры, отчасти фотографии. Критика неоднократно отмечала композиционную незавершенность рассказа, отсутствие финала. Для мира японской эстетики характерно восприятие находящегося в постоянном движении мира, лишеного определенности. В тексте рассказа Чехов вносит деталь-запах, обронив случайно, что духи Анна Сергеевна купила в японском магазине. Эта вполне реалистическая деталь, воспринимаемая и в импрессионистическом контексте, согласуется с незавершенностью финала. И.Левитан использовал монохронизм за счет подавления других деталей, в реалистическом рисунке используя новые

цветовые возможности. Он передает тончайшие эмоциональные оттенки состояния природы, вызывает тем самым восприятие цельности образа, создает нюансированный колорит, пейзаж настроения. (“Вечер”, ”Золотой плес”). Совершенно по-левитановски описано море в Ялте: вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса. Как и в живописи И.Левитана, Чехов сохраняет равновесие реальных элементов рисунка, пластики, композиции. Новые стилистические приемы цветописи найдут применение в русской литературе уже после смерти Чехова. Цвет в данном случае имеет временной, импрессионистический характер, представляет собой маркер ролевой перестановки и используется в этом качестве. Одиночная подача цвета обладает активной значимостью. Однако наряду с нетрадиционным использованием цвета Чехов прибегает к цвету-социальной метафоре. При всей очевидности символического значения в известной образности серого цвета в рассказе также использован импрессионистический прием его употребления. Приехав в провинциальный город, Гуров подходит к дому Анны Сергеевны и видит перед собой забор. Традиционная символика сравнительной этнографии отводила воротам, забору, порогу определенную роль. Возникает оппозиция понятий: “свой “и “чужой” мир, туда – обратно. Этот пространственный мир акцентных деталей также многоаспектен и вызывает целый ряд ассоциаций: забор, порог, гостиничный номер, клетка, в которой герои должны жить (голубь и голубка должны жить в разных клетках и др.). Перед Гуровым был забор, серый с гвоздями.

Исследователи творчества Чехова неоднократно обращали внимание на деталь-забор, но оставляли без внимания цветовое решение. Постпозитивное положение цвета в данном случае акцентно, закон обратной связи в словесно-стилистических уровнях текста был сформулирован еще Спенсером. Теоретик даже не предполагал всех возможностей его применения. Серый цвет в данном случае символизирует пошлость и безысходность. В номере гостиницы *“весь пол был обтянут серым солдатским сукном и была на столе чернильница, серая от пыли ...”* (Чехов 1977:137). Постель была покрыта *“дешевым серым, точно больничным одеялом ...”* (Чехов 1977:138). Интенсивность серого словесного ряда на одной странице текста также говорит об активности цвета и интертекстуальных метатекстовых планов, цвет переключается как с произведениями Чехова (“Палата № 6”), так и с произведениями других писателей (Л.Толстой, А.Куприн, М.Горький). Однако автор применяет неожиданный маркер, при котором цвет вызывает совершенно другую ассоциацию, словно переводит мелодию в другую тональность: *“Анна Сергеевна, одетая в его любимое серое платье, утомленная дорогой ...”* (Чехов 1977:142). В финале цвет словно утихает: *“... голова у него стала седой, он полюбил, как следует, по-настоящему ...”* (Чехов 1977:143). Так серый цвет становится цветом

любви. Любимое серое сочетает в себе два противоположных состояния – безысходность положения героев и надежду, ведь до конца еще далеко-далеко. Так Чехов смог, как и художники-импрессионисты, показать богатые возможности цветowych деталей даже в небольшом по объему рассказе.

#### **Литература:**

**Базыма:** Базыма Б. Цвет и психика. [http // ezoterik.org](http://ezoterik.org)

**Гей 1987:** Гей Н. Искусство слова. Москва: Наука, 1987.

**Грушко ... 1997:** Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь имен. Нижний Новгород: Три богатыря, 1997.

**Из работ ...1997:** Из работ московского семиотического круга. Москва: Языки русской культуры, 1997.

**Набоков 2001:** Набоков В.В. Лекции по русской литературе. Москва: Независимая газета, 2001.

**Толстой 1978:** Толстой Л.Н. Сборник статей под ред. С.Машинского. Москва: Сов. писатель, 1978.

**Цилевич 1978:** Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. Рига: Звайгзне, 1978.

**Чехов 1977:** Чехов А.П. Сочинения в восемнадцати томах, т.10. Москва: Наука, 1977.



## რიტუალური შემეცნება მაქსიმე აღმსრებელთან

დასაწყისშივე, სანამ უშუალოდ გადავიდოდეთ წმიდა მაქსიმე აღმსარებელზე, აუცილებელია რამოდენიმე პუნქტის სახით ჩამოვაცალიბოთ შესავალი:

1. რიტუალს გადმოაქვს მეტაფიზიკური, „ზეციური“ რეალობა ყოველდღიურობაში და, ამავე დროს, რიტუალის საშუალებით ხდება ამ რეალობის კვლევა/შემეცნება, რომელიც, თავის მხრივ, ცვლის, ან ხელს უწყობს შეიცვალოს, რეალობის მეტაფიზიკური სურათი. როგორც არის რეალობა ისეთივეა რიტუალი და, პირუკუ, როგორც არის რიტუალი ისეთი ხდება სინამდვილეც. თუ შეიცვალა რიტუალი, შეიცვლება რეალობაც.<sup>1</sup>

2. ბერძნული დრამა აყალიბებს, შეგვიძლო გვეთქვა, „ქმნის“ კიდევ, ადამიანის პიროვნებას და ასეთი თავისუფალი პიროვნებების საზოგადოებას, კონკრეტულად კი ბერძნულ დემოკრატიულ სოციუმს. დრამა, ისევე როგორც რიტუალი, აყალიბებს ადამიანის ეთოსს ტრადიციული ან აღიარებული მეტაფიზიკის საფუძველზე.<sup>2</sup>

3. იგივე ფუნქცია და მოქმედება აქვს ნეოპლატონურ თეურგიასაც. აქ რიტუალი ადამიანისათვის ხდება მაგიური საშუალება დაუკავშირდეს და ჩაერთოს საღვთო რეალობაში და ეს რეალობა გახადოს აქტუალიზირებული პიროვნულ რეალობად. ნივთიერი სიმბოლოების რიტუალიზირებით გაიდება ხიდი საღვთოსა და ადამიანს შორის და, ამდენად, რიტუალი წარმოადგენს პირველი საფეხურს ადამიანის ღმერთთან დაკავშირებისათვის. შემდგომ საფეხურზე ეს გაშუალედებული წვდომა გადაილახება და ადამიანი ჭვრეტს სიმბოლოებს უშუალოდ და შეერწყმება ღვთიურს (პირველადობა და მეორადობა არ

<sup>1</sup> იხ. Kevin Schilbrack, Ritual Metaphysics, *Journal of Ritual Studies* 18.1 (2004), გვ. 78-89; შდრ. М. Мамардашвили, Введение в Философию, *Мой опыт нетипичен*, Санкт-Петербург 2000, გვ. 38-44.

<sup>2</sup> იხ. რ. გორდეზიანი, *ბერძნული ლიტერატურა*, გამ. ლოგოსი, თბილისი 2002, გვ. 308-313; . ს. დანელია, *არისტოტელე. პოეტიკა. ნინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები*, თბილისი 1979; Christos Yannaras, Human Rights and the Orthodox Church, *The Orthodox Churches in a Pluralistic World*, Edited by Emmanuel Clapsis, WCC Publications, Geneva 2004; А.В. Ахутин, Открытие сознания. Древнегреческая трагедия и философия, *Тяжба о бытии*, М. 1997 ([http://synergia-isa.ru/lib/download/lib/ahut/ahutin\\_1/06%20СН.1.%20otkrytie%20soznaniya.doc](http://synergia-isa.ru/lib/download/lib/ahut/ahutin_1/06%20СН.1.%20otkrytie%20soznaniya.doc)); Жарко Видович, Трагедия и литургия, *Современная драматургия*, № 1, январь-март 1998; Е. М. Топуридзе, *Человек в античной трагедии*, Тбилиси 1984; К. Δ. Καλοκύρης, *Τα θεατικά δράματα του τηλεοπτικού της Μεγάλης Ευδομάδας*, Θεσσαλονίκη 2003, გვ. 3-15.

არის თანამიმდებრობითი არამედ ერთიანი ლიტურგიული პროცესი). იგივე დანიშნულება და ეფექტი აქვს პირადი ლოცვით ვარჯიშსაც.

4. დრამატულად აქტუალიზირებული მითოსი ანესრიგებს ადამიანს და პოლისის ცხოვრებას მითოსის სიმბოლოებსა და ხატებში ასახული მეტაფიზიკური რეალობის კვალად. ადამიანი, პოლისი/საზოგადოება და სამყარო/კოსმოსი გადაიტყვევს საღვთო ან, ზოგადად, საბოლოო ჭეშმარიტების სამყაროს ჰარმონიად. ადამიანი-პოლისი-სამყარო ხდება ნამდვილად არსებულის მოქმედი/ენერგიული ხატი. ამასთან ერთად, მითი არ იყო/არის უცვლელი მოცემულობა. მაგ. ბერძნები ნიადაგ ეძებდნენ, ექპერიმენტირებდნენ, „შემოქმედებდნენ“ და პოულობდნენ საზოგადოებრივი ცხოვრების უკეთესი მონყობის ტიპებს და ეს კი გავლენას ახდენდა მითების შინაარსზეც. ანუ ისინი აზროვნებდნენ, ფილოსოფოსობდნენ და დრამა ხდებოდა ასეთი ფილოსოფიის ერთ-ერთ საშუალებად. ეკლესიაც, როგორც მორწმუნეთა სოციუმი, სწორედ ასეთი მოვლენაა. იგი არის უკვე ქრისტიანული პიროვნული სამერთება ღმერთის გამოვლინება სამყაროში, მისი ესქატოლოგიური ხატი, როგორც რიტუალურად/ლიტურგიულად აქტუალური საღვთო რეალობა.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jamblich, *De Mysteriis liber 1* Rec. G.Parthey. Berolini, 1857. Ямвлих. *О езунетских мистериях* / Пер. Л. Ю. Лукомского. М., 1995 (იქვე იხ. შესავალი ლეონიდ ლუკომსკის შესავალი). იხ. А. Петров, Полемика Порфирия и Ямвлиха. Теургия: социо-культурные аспекты возникновения философски интерпретированной магии в античности, Санкт-Петербург 2001 ([http://www.centant.pu.ru/aristeas/monogr/petrov/001\\_0206.htm#porph](http://www.centant.pu.ru/aristeas/monogr/petrov/001_0206.htm#porph)); ასევე С.С. Хоружий, Заметки к энергийной антропологии. "Духовная практика" и "отверзание чувств": два концепта в сравнительной перспективе, "Вопросы философии", №3, 1999,

(file:///C:/DOCUME~1/user/LOCALS~1/Temp/Rar\$EX01.078/horus01/txt08.htm); Ed. Moore, Likeness to God as Far as Possible: Deification Doctrine in Iamblichus and Three Eastern Christian Fathers, Theandros. An Online Journal of Orthodox Christian Theology and Philosophy V. 3/1, Fall 2005 ([http://www.theandros.com/iamblichus.html#\\_edn31](http://www.theandros.com/iamblichus.html#_edn31)); Av. Μάνος, Η τέχνη ως μέσον καθάρσεως της ψυχής, Η Οντολογία του κακού παρά Πλωτίνου. Ηθικοί και μεταηθικοί απόηχοι, Αθήνα 2002, გვ. 178-186; Δ. Κρικώτης, Η αρχαία ελληνική φιλοσοφία τ. Α'. Θεσσαλονίκη 2002, გვ. 50-61; Μισισζε, Η αρχαία ελληνική φιλοσοφία τ. Β'. Θεσσαλονίκη 2002, გვ. 202-211; Θ. Ζήσης, Πλατωνικά. Θεσσαλονίκη 1995, გვ. 21-33. В. В. Петров, Богословие Евхаристии в "Corpus Areopagiticum" и у прп. Миксима Исповедника...

<sup>2</sup>Christos Yannaras, Human Rights and the Orthodox Church. The Orthodox Churches in a Pluralistic World, Edited by Emmanuel Clapsis, WCC Publications, Geneva 2004; John D. Zizioulas, The Early Christian Community, Christian Spirituality. Origins to the Twelfth Century, Edited by Bernard McGinn, John Meyendorff and Jean Leclercq. Crossroad, New York 1987; Marcel Detienne, The Gods of Politics in Early Greek Cities, Political Theologies. Public Religions in a Post-Secular World, Edited by Hent de Vries and Lawrence E. Sullivan, Fordham University Press, New York 2006; Ал. Лосев, Ранний и средний эллинизм, чувственно-материальный космос как объект. §2 Средний эллинизм, История античной философии в конспективном изложении, М.: "Мысль", 1989 (<http://psylib.org.ua/books/losew01/txt05.htm>); М. Мамардашвили, Лекции по античной философии, Москва 2002, гв. 295-303; Ι. Ζηΐουλας, Ελληνισμός και χριστιανισμός. Η

ეხლა გავაკეთეთ რა ეს აუცილებელი შესავალი გადავიდეთ მაქსიმე აღმსარებელის თეოლოგიაში, კერძოდ მის *მისტაგოგიაში*, გამოვლენილ ზემოთმოყვანილ ოთხივე პუნქტის განხილვაზე.

პირველ რიგში უნდა ვაჩვენოთ თუ როგორ შეიძლება უკავშირდებოდეს მაქსიმეს *მისტაგოგია* არისტოტელესეულ ტრაგედიას და იამბლიქოსეულ თეურგიას.<sup>1</sup>

მაქსიმე *მისტაგოგიის* პირველ თავში აჩვენებს, რომ ეკლესია არის პიროვნული ღმერთის ხატი. ღმერთი აერთიანებს ყოველ არსებულს, არ აძლევს მათ საშუალებას იქცნენ ქაოსად და შეაკავშირებს მათ იმდაგვარად, რომ არ ნარხოცს მათ შორის განსხვავებულობას. იგივეს მოქმედებს ეკლესიაც. მაქსიმე ამბობს:

ამრიგად, როგორც ითქვა, ღმერთის ხატი არის წმიდა ეკლესია, რადგან მორწმუნეების იგივე ერთიანობას **მოქმედებს (εφεργισα)** რასაც ღმერთი [...] არსებულების არსების [ამ ერთიანობის] შეურწყმელად **მოქმედებს (εφεργειν)** აღმოაცენებს თავად [ის], ვინც, როგორც ვაჩვენეთ, საკუთარ თავთან –როგორც მიზეზთან და საწყისთან და საბოლოო მიზანთან-, მიმართებით და შეერთებით აწყნარებს და იგივეობრივყოფს (ταυτο ποιουσμενος) მათ განსხვავებულობას.<sup>2</sup>

ეკლესია **მოქმედებს (εφεργει)** მორწმუნეების შეაკავშირებას –და მათი გზით კი მთელ სამყაროსი (*მისტაგოგია* 2-5,7)–, აერთიანებს რა მათ ღმერთთან. მე-2 თავში, როდესაც მაქსიმე მსჯელობს იმაზე თუ როგორ არის ეკლესია ხილული და უხილავი სამყაროს ხატი, ნათელი ხდება ზემოთ მოყვანილ ციტატაში ორჯერ გამოყენებული სიტყვა **მოქმედების (εφεργεια)** გაგება:

ტაძარი არის ძალით (κατά την δύναμιν, პოტენციით) საკურთხეველი, რადგან განინმიდება (**ιερουργισμενον, იმღვდელმოქმედება**) მისტაგოგიის (საიდუმლოთმძღვანელობის, მღვდელმსახურების) საბოლოო მიზნისაკენ მიმართებით. და პირუკუ, საკურთხეველი არის **მოქმედებითად (εφεργεια)** ტაძარი აქვს რა იგი (ტაძარი) თავის მისტაგოგიის საწყისად. ხოლო ეკლესია ორივეში ერთი და იგივედ ნარჩუნდება (ერთიდაიგივეა).<sup>3</sup>

---

*Συνάντηση των δύο κόσμων*, Αθήνα 2003, გვ. 115-140; С.С. Хоружий, *Заметки к энергичной антропологии...*; Ν. Μαρτσουκας, *Ιστορία της φιλοσοφίας*, Θεσσαλονίκη 1997, გვ. 48-66.

<sup>1</sup> ძველბერძნულ აზროვნებასა და ქრისტიანობაში სიმბოლოების თეოლოგიური ანალიზისათვის იხ. Π. Ι. Σκαλτσής, *Η των συμβόλων αλήθεια (Φαινομενολογική και θεολογική προσέγγιση)*, *Λειτουργικές μελέτες*, Θεσσαλονίκη 1999, გვ. 13-36.

<sup>2</sup> *მისტაგოგია* 1 90, 668 B

<sup>3</sup> *მისტაგოგია* 1 PG 90, 669A. შდრ. იქვე 5 PG 90, 676D-677A: “*თქვა, რომ გონების ძლიერება (δύναμιν, ენერგია) არის სიბრძნე და რომ თავად არის სიბრძნის პოტენცია (δύναμις)*”. ამ თავში მაქსიმე მრავალჯერ იყენებს პოტენცია-ენერგიის წყვილს, რი-

ამრიგად, ლიტურგია არის არსებულების და მთლიანად სამყაროს პოტენციის მოქმედება/ენერგია. ხოლო ღმერთთან ერთობა არის საბოლოო მიზანი. ეს მიზანი კი ხორციელდება ქრისტიეში. მეტიც, თავად ქრისტიე არის სამყაროს საბოლოო მიზანი და ამდენად არსებულები არის პოტენციით ქრისტიეს ტანი – “[ეკლესია არსებულებს] ანიჭებს და მიმადლებს საღვთო სახეს და სახელს, [იმისათვის] რომ წარმოიშალოს ღმერთი და სახელდება ღმერთი-იქნან ქრისტიესაგან”.<sup>1</sup>

რა კავშირშია ყოველივე ეს არისტოტელეს დრამასთან? უპირველეს ყოვლისა აშკარად სახეზეა არისტოტელესეული ტერმინოლოგია: პოტენცია-ენერგია-(ენტელექია)-ტელოსი. ლიტურგია არის პროცესი, რომელიც აღინერება არისტოტელეს ტრმინებით. უმატერიო ეიდოსის, უმოდრაო მამოდრავებელის ადგილას, რომელიც თავისკენ მიიზიდავს და ამოდრავებს არსებულებს, გვაქვს/გვყავს თავად ღმერთი-სიტყვა, ქრისტიე, ვისი ხატებაცაა სამყარო.<sup>2</sup> ხოლო, უილიამ გათრის თანახმად, არისტოტელესეულ მთელ სისტემას მὴναις-ისა და εὐφραειᾶ-ს ცნებებით წარმოდგენილი ბუნების დინამიკური გაგება განსაზღვრავს, და სწორედ მას ეყრდნობა არისტოტელე ყველაზე ფართო ცოდნის სხვა სფეროებში თავის თეორიათა ჩამოყალიბებისას.<sup>3</sup> და როგორც ზემოთ ავლნიშნეთ (მე-4 პუნქტი), არისტოტელესათვის, როგორც ეს ბერძნული აზროვნებისათვის იყო დამახასიათებელი, ტრაგედია არის სწორედ ფილოსოფიის და ზოგადად შემეცნების ერთ-ერთი საშუალება. თავად ტრაგედიული სივრცე იქცევა ადამიანის და საზოგადოების ახალ სიცოცხლედ. არისტოტელე ამბობს “ტრაგედიის საწყისი, და, ასე ვთქვათ, მისი სული (ეიდოსი) არის ამბავი (მითოსი, ფაბულა).<sup>4</sup> [...] ამბავი... ტრაგედიაში უნდა იყოს დრამატულად შედგენილი, კონცენტრირებული ერთი მთლიანი და დასრულებული მოქმედების გარშემო, რომელსაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო, რათა ასეთმა... როგორც ერთმა მთლიანმა ცოცხალმა ორგანიზმმა, გამოიწვიოს მისი შესაფერისი სიამოვნება”<sup>5</sup> ანუ კათარზისი.<sup>6</sup> ასევეა მაქსიმესთანაც. ლიტურგიული დრამის ეიდოსი/სული არის ქრისტიეს შესახებ ფაბულა/მითი. ის ცოცხლობს როგორც ორ-

---

თაც ის ცდილობს გადმოსცეს ადამიანში ჩადებული უნარის ამოქმედება ღმერთთან ერთობის მისაღწევად.

<sup>1</sup> მისტაგოგია IPG 90, 665 C

<sup>2</sup> არისტოტელეს მეტაფიზიკის შესახებ იხ. უ. გათრი, *ბერძენი ფილოსოფოსები*, თბილისი 1983, გვ. 134-152; ს. დანელია, *არისტოტელე... გვ. 52-58*; N. Ματσουκας, *Ιστορία της φιλοσοφίας...* გვ. 194-213.

<sup>3</sup> უ. გათრი, *ბერძენი ფილოსოფოსები...* გვ. 146.

<sup>4</sup> აქ და შემდგომში ჩვენ მოვყვებით სერგი დანელიას თარგმანს. *პოეტიკა* \$6, 1450a [35]

<sup>5</sup> *პოეტიკა* \$23, 1459a [15]. შდრ. *იქვე* \$6, 1449b [25]; \$7, 1450b [20-25, 35]; *იქვე* \$8, 1451a [30]

<sup>6</sup> ის, რომ ცნებები *კათარზისი* და *სიამოვნება* არისტოტელესათვის ადამიანის ერთი და იგივე მდგომარეობას თუ სიცოცხლის და ამდენად დრამის მიზანს გამოხატავენ იხ. ს. დანელია, *არისტოტელე...* გვ. 130-131.

განიზმი –ქრისტეს სხეული. ის არის სულის გადასვლა პოტენციის მდგომარეობიდან მოქმედებისაკენ და მიმართულია ეიდოსის, როგორც ტელოსის სრული განხორციელებისაკენ –მთელი, ხილული და უხილავი სამყაროს ქრისტედ განსხეულებისაკენ. ხოლო მითოსი, შეგვიძლია ვთქვათ, სცენარი ქრისტეს შესახებ, არის წმიდა წერილი, რომელიც, მაქსიმეს მიხედვით, ასევე ღმერთსიტყვის სხეულია. ამრიგად, მაქსიმესათვის ლიტურგიაში ამოქმედებული წმიდა წერილი, ქრისტეს ტანი მიემართება თავის თავის მიზნისაკენ ქრისტეს სხეულად საბოლოო, ესქატოლოგიურ განხორციელებისაკენ და ამ პროცესში –ისევე, როგორც არისტოტელესეული და ზოგადად ძველბერძნული დრამა-, “ჩაითრევს” ადამიანებს, მათ საზოგადოებას (პოლისს/ეკლესიას) და სამყაროს მთლიანად.<sup>1</sup>

ლიტურგია არის რიტუალიც და მას ისეთივე მახასიათებლები აქვს, როგორც ეს ჩვენ აღწერეთ შესავლის 1 და 3 პუნქტებში. მაქსიმე ამბობს: “[ეკლესიას] საღვთო სიმბოლოების აღსრულების (τελοῦσθαι) წმიდა განყოფილ მოიცავს ჩვენს მაცხოვრებელ ამდაგვარ მისტერიებს (საიდუმლოებებს)”.<sup>2</sup> მაგრამ ქრისტე არის “სიტყვა მეტყველთა და ნამეტყველებთა; და სიცოცხლე ცოცხალთა და მათი, ვისაც აცოცხლებენ (ζωοποιῶν), და ყოველივეში მყოფი და ხდომადი).”<sup>3</sup> ქრისტე მყოფობს ყველაში და ხდება ანუ იმოქმედება, ენერგიად იქმნება ყველაში რიტუალის გზით.<sup>4</sup> მაქსიმესათვისაც ლიტურგიული რიტუალი “დახატავს” ადამიანს ქრისტეს ხატად და მას მეტაფიზიკური რეალობის, ღმერთის სამეფოს “ქალაქის” ანუ წმიდა სამების მოქალაქედ წარმოაჩენს. ხოლო ამას იგი აკეთებს იამბლიქოს თეურგიის მსგავსად “მაგიურად” ანუ მაშინაც კი, როდესაც რიტუალის მონაწილეს ბოლომდე გაცნობიერებულიც კი არა აქვს რიტუალის ყოველი სიმბოლოს თავისთავადი არსი. თეურგიული რიტუალი “ჩაითრევს” მონაწილეს იმ რეალობაში, რომლისაკენაც იგი არის მიმართული. მონაწილესათვის პირველ ეტაპზე საკმარისია რწმენა ანუ მითოსისადმი ელემენტარული ნდობა.<sup>5</sup> მაშასადამე, რიტუალი თეურ-

<sup>1</sup> შდრ. სხვადასხვა სიძნელეების... 22, PG 91, 1129 CD: “ჩვენებრ, ჩვენს გამო, ჩვენთვის ქმნილი ხორცის მიერ და [სიტყვის] მარცვლებში და ასოებში შეზრქელდა გრძნობებისათვის (გრძნობის ორგანოებისათვის, საგრძნობელთათვის)”.  
<sup>2</sup> მისტაგოგია, ბოლოსიტყვა, PG 90, 712AB  
<sup>3</sup> მისტაგოგია, შესავალი, PG 90, 664A  
<sup>4</sup> მისტაგოგია, ბოლოსიტყვა, PG 90, 712B: “მათი საშუალებით [სიმბოლოების რიტუალური ამოქმედებით] თითოეული ჩვენთავანს, როდესაც, რა თქმა უნდა, იგი ქრისტეს პირველსახის თანახმად საკუთარი უნარის შესაბამისად კეთილად (καλῶς, სათანადოდ) ცხოვრობს, მოქმედებს [ეკლესია იმას, რომ] ნათლობისას<sup>4</sup> სულიწმიდაში მოცემულ ძეობილობის საჩუქარი ცხადი ვახდეს [როგორც] ქრისტეს მსგავსად (ხატად) ამოქმედებული (παραεισέμεσθαι<sup>5</sup>, ცხოვრებით/მოქალაქეობით წარმოჩენილი)”.  
<sup>5</sup> მისტაგოგია 24 PG 90, 704 A: “სულიწმიდის მადლი უხილავად მარად მყოფობს, თავისებურად და უმეტესად წმიდა სინაქსისის (ლიტურგიის) დროს, და თითოეულ

გიულად მომართავს მონანილის სულს, ჩახატავს მასში საღვთო თუ მითიურ რეალობას და ამგვარად მას აქცევს პიროვნებად და ღვთაებრივი პოლისის მოქალაქედ, რადგან ამ საღვთო პოლისის ხდის მინიერ რეალობადაც. ამავე დროს, მიუხედავად იმისა, რომ რიტუალი, როგორც თეურგიული აქტის რეალობაში განხორციელება, ერთგვარად ავტომატურია, მაინც აუცილებელია მითის თუ სარწმუნოების ჭეშმარიტებების ელემენტარული ცოდნა. ამას მონობს ის ფაქტიც, რომ *მისტაგოგიაში* მაქსიმე რამოდენიმეჯერ უბრუნდება დოგმატურად ფუნდამენტალური ჭეშმარიტებების საკმაოდ დანვრისებით გადმოცემას. ანუ, ფაბულა, წმიდა წერილი და დოგმატებია ის ორიენტირები, რომლისაკენაც უნდა იყოს მიმართული რიტუალის მონანილის გონება და არ უნდა ჩერდებოდეს მხოლოდ გარეგულ ფორმებზე. ეს კი ნიშნავს, რომ არა სიმბოლოების ფორმებია თვითმიზანი, არამედ ამ სიმბოლოებში გამოხატული მითიური რეალობა.

ამასვე უკავშირდება მეორე საკითხიც. არისტოტელე ამბობს, რომ ტრაგედია კითხვით ანუ მოძრაობის და ინსცენირების გარეშე აღწევს მიზანს, რომელიც არის კათარზისი, და ყოველთვის არ არის აუცილებელი მისი სცენაზე გათამაშება.<sup>1</sup> იამბლიქოსთანაც რიტუალის გარეშე ლოცვასაც აქვს იგივე ეფექტი რაც თეურგიას.<sup>2</sup> ხოლო მაქსიმე, თავის მხრივ, *მისტაგოგიის* დასასრულში ანუ შეჯამებისას ამბობს, რომ გრძნობადი რიტუალები და მათი რიტუალური გათამაშება მხოლოდ ისტორიული მოვლენაა და მომავალ საუკუნეში ადამიანი უშუალოდ გრძნობადი სიმბოლოების არქეტიპებს ჭვრეტს<sup>3</sup>.

---

დამსწრეს (მონანილეს) საკუთარი უნარის შესაბამისად გარდაქმნის და გარდასახავს, ჭაშმართად უსაღვთოესად შესცვლის და მიჰყავს ამოქმედებული (τελευτήσας, რიტუალიზირებული) მისტერიების მიერ გამოხატულისაკენ. თუნდაც რომ იგი [მონანილე], რადგან ჯერ კიდევ ქრისტეში ყრმა არის, ვერ გრძნობდეს [ამას] და მოქმედებულის სიღრმის ზედვის უძღური იყოს, და [ასევე ვერ გრძნობდეს] საღვთო სიმბოლოთაგან გამოხატული ცხონების თითოეული ამოქმედებული (τελευτήσας) მადლის მასში მოქმედებას, [მაინც] პარმონიული მორგების და შენყობილობის მიერ უახლოესათაგან ყოველივე დასასრულისაკენ მიჰყავს". ცხადია, რომ ეს "ელემენტარული რწმენა" მაინც გულისხმობს "ელემენტარულ ცოდნას" და ამდენად არისტოტელესეულ სკეპტიციზმს იმასთან დაკავშირებით, რომ ბავშვებისათვის ანუ მოუზნადებლებისათვის ტრაგედია უსარგებლოა (იხ. ს. დანელია, *არისტოტელე... გვ. 123*), არ ეწინააღმდეგება მაქსიმე.

<sup>1</sup> *პოეტიკა* §26, 1462a [10,15].

<sup>2</sup> *De Mysteriis liber* (I, 15)

<sup>3</sup> *მისტაგოგია* 24 PG 90 704D-705A: "გვნამს, რომ სულიწმინდისეულ საჩუქრებს, რომლებიც მივიღეთ აქ სიცოცხლეში რწმენისმიერი მადლით, მომავალ საუკუნეში (სიცოცხლეში) ჭეშმართად შეგვაბოვნებულად (εναυσιστατα, ჰიპოსტაზირებულად) მივიღებთ ნამდვილი [სახით], ჩვენი რწმენისეული მტკიცე იმედის და მისი შეურყეველი და უტყუარი აღთქმის მიხედვით, ვინც [ეს] შეგვიბრდა. რადგან შეძლებისდაგვარად ვიცავთ რა მცნებებს გვნამს, რომ მივალწვეთ -გადავალთ რა რწმენითი მადლიდან [მისი] სახის [ხედვის] მადლამდე (2კორ 5,7), ვინც შეგცვლის თავის თავისკენ ანუ ღმერთი და ჩვენი მაცხოვარი იესო ქრისტე- ჩვენში არსებული ნახდენილობის სახეების გარშემოძარცვას და აქაური გრძნობადი სიმბოლოების

არა რიტუალის ესა თუ ის ფორმაა თვითმიზანი, არამედ რიტუალი ადამიანს აკავშირებს უფრო ფართო სფეროსთან, რომლისაკენაც იგი გონებით უნდა იყოს მიმართული.

ამასთან ერთად ჩვენი შესავლის მე-4 პუნქტის თანახმად ცხადია, რომ მხოლოდ ლოგიკური აზროვნება ვერ ასახავს და ამდენად ვერ “ჩახატავს” ადამიანში ამა თუ იმ მეტაფიზიკურ რეალობას და ასევე ვერ “დახატავს” მას საზოგადოების სხეულზე. საჭიროა სიმბოლური ენაც. სწორედ ამ სიმბოლური ენის ნაყოფია ქრისტიანული დოგმატები და ამრიგად მათში ყოველთვის არის რამ მითიური. ასევე, შეწყვილებულ ლოგიკურ აზროვნებას და მითოსს (რიტუალურად აქტუალიზირებულსაც), ადამიანი გადაყავდა სინამდვილის უფრო ფართო გაგებებამდე. ამ ნიადაგ გაფართოებადი შემეცნებისას რაღაც ეტაპზე თავად მითოსიც შესაცვლელი შეძლება გახდეს, თუ არ მოხდა მისი შემოქმედებითი აქტუალიზირება. ამის შესახებ წერს რისმაგ გორდეზიანიც: იმის გამო, რომ მითოლოგიურ სიუჟეტთა რაოდენობა არ ყოფილა განუსაზღვრელი ტრაგედიის ავტორს უხდებოდა მითის გავრცობა და, ხშირად მითის ასეთი განვრცობისას დრამატურგი იძულებული იყო თავად ხდებოდა საკუთარი მითის მთხვევლი. ამით პრინციპულად არ იცვლებოდა ტრადიციული მითისური გმირის სტატუსი, მაგრამ შესაძლებელი ხდებოდა მისი ამაღლება ჭეშმარიტ ხასიათამდე.<sup>1</sup> ანუ, შემოქმედებითი წინსვლის გარეშე შეიძლება მითის პირველადი ჭეშმარიტება ცხოვრებისეულად მიუღწეველი დარჩენილიყო. სწორედ ამიტომ ხდებოდა ქრისტიანული შემოსაზღვრული ფაბულის გავრცობა-განვითარება და მრავალგვარი მითიური სიუჟეტის წარმოშობა. ამგვარად წარმოიქმნა უზარმაზარი ქრისტიანული წმინდანთა “პანთეონი”, მასთან დაკავშირებული “ცხოვრებებით”, სვინაქსარებით და ჰიმნოგრაფიით.

არსებობს კიდევ ერთი ნიუანსი. ანატოლი ახუტინი, როდესაც იკვლევს ბერძნული ტრაგედიიდან პიროვნულ, ფილოსოფიურ ცნობიერებაზე გადასვლას, აჩვენებს, რომ ბერძნული დრამა – ტრაგედიული ცნობიერება, წინგადადგმული ნაბიჯი იყო რიტუალური ცნობიერებიდან ფილოსოფიურისაკენ.<sup>2</sup> ხოლო მერაბ მამარდაშვილის მიხედვით, პიროვნულ-ფილოსოფიური ცნობიერება იყო მსოფლიო, პიროვნული რელიგიების აღმოცენების საწინდარი.<sup>3</sup> ასეთ ინტერპრეტაციებს თუ დავეთანხმებით მაშინ გამოდის, რომ ქრისტიანული ლიტურგია რიტუალისაკენ უკანგადადგმული და რეგრესული მოვლენა იყო. ეს, ერთი მხრივ, მართალიც არის მაშინ, როდესაც ჭარბობს ლიტურგიის მაგიური გაგება და ერთი რომელიმე ეპოქის რიტუალის

---

ნიაღ მიღებული საიდუმლოებების არქეტიპებს (პირველსახეებს) მოგვმადლებს [ქრისტე]”.

<sup>1</sup> რ. გორდეზიანი, *ბერძნული ლიტერატურა...* გვ. 310, 454.

<sup>2</sup> იბ. ა.ვ. ახუტინ, *Открытие сознания. Древнегреческая трагедия и философия...*

<sup>3</sup> შდრ. მ. მამარდაშვილი, *Введение в Философию...* გვ. 114. ასევე მ. მამარდაშვილი, *Лекции по античной философии...* გვ. 11. ა. Петров, *Пolemика Порфирия и Ямвлиха...*

გაფეტიშება. მაგრამ, საქმე ისაა, რომ ძველ საბერძნეთში ტრაგედიისა და ფილოსოფიის გვერდი-გვერდ ვითარდებოდა თეურგიული ცნობიერებაც. ასეთმა ცნობიერებამ თავის პიკს მიაღწია სწორედ ნეოპლატონიკოს იამბლიქოსთან.<sup>1</sup> ეს იყო განვიითარების პარალელური და ერთმანეთის შემავსებელი პიროვნების წარმომშობი და ჩამომავალიზებული შემეცნების მეთოდები. სწორედ ამ მეთოდის სინთეზთან გვაქვს საქმე მაქსიმე აღმსარებელი *მისტავოკიაში*. ერთი მხრივ, ტრაგედია, მეორე მხრივ კი, თეურგია. ხოლო ორივე ერთად უკავშირდება კონცეპტუალურ-ფილოსოფიურ აზროვნებას, რომელიც ვლინდება დოგმატების კრისტალიზაციაში. ამრიგად, მაქსიმესთან არ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ცნობიერების რეგრესთან. ეს უკუსვლა მხოლოდ შემდგომ ეპოქებში ხდება შესაძლებელი, როდესაც ტრაგედიული და ფილოსოფიური ასპექტი უკანხევს და ძირითადად რჩება მაგიური.<sup>2</sup>

ამრიგად, დასასრულისათვის შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მაქსიმესათვის ლიტურგია არის რიტუალი, საღვთო სიმბოლოთა “განწყობილი” რეალობა, რომელიც ნამდვილად არსებულს, სამერთება ღმერთს აკავშირებს ქრისტეს ღვთაებრივ პიროვნებაში ადამიანს-ეკლესიას-სამყაროს; ლიტურგია არის დრამა, რომლის ფაბულაცაა წმიდა წერილი, როგორც ქრისტეს ტანი და სწორედ ამ დრამაში წმიდა წერილი როგორც ქრისტეს პოტენცია-ტანი ტრანსფორმირდება, ექპარისტული ტერმინით რომ ვთქვათ, *შეიცვლება* მის ესქატოლოგიურ სხეულად. ლიტურგია არის ასევე თეურგიული მოქმედება, რომლის მიზანია ადამიანის განღმერთობა; სიმბოლოებს აქვს წარმავალი, შუალედური მნიშვნელობა და საბოლოო მიზანი, ტელოსი არის ქრისტეს პირისპირ ხედვა; ქრისტეს ტანი არის ღვთაებრივი სამეფოს საბოლოო სიმბოლო. ეკლესია, როგორც ქრისტეს სხეული ხდება “ამ ქვეყანაში” მოქმედი “ზეცური რეალობა”; “ზეცურის” ჩანაცვლება მიწიერი რაიმე სიმბოლოთი იწვევს მიწიერის აბსოლუტად გადაქცევას ანუ იგი იჭერს “ზეცურის” ადგილს და ამით იკარგება ქრისტიანობის არსი.

დაბოლოს, მაშინ როცა რიტუალის სტრუქტურული როლი ადამიანის და სოციუმის ცხოვრებაში დიაქრონულია. ანუ რიტუალი, როგორც ჭეშმარიტების შემოქმედებითი და ცხოვრებისეული ძიება მარად აქტუალურია. მითოსი შეიძლება იცვლებოდეს და მდიდრდებოდეს იმისდა მიხედვით თუ რამდენად წარმატებული იყო, ერთის მხრივ, რიტუალური ძიება-ექსპერიმენტი და, მეორე მხრივ, რამდენ ძალისხმევას მიმართავდა ადამიანი ლოგიკურ აზროვნებაში. ცალკეული პიროვნებისათვის რიტუალის როლი შეიძლება მინი-

<sup>1</sup> ამის შესახებ იხ. R.T. Wallis, *Νεοπλατωνισμός*, Αθήνα 2002. იხ. А. Петров, *Полемика Порфирия и Яввлиха* ...

<sup>2</sup> იხ. Metropolitan John (Zizioulas) of Pergamon, *Symbolism and Realism in Orthodox Worship*, *Sourozh. A Journal of Orthodox Life and Thought* (79/ February 2000), gv. 3-17.



მუშამდე დავიდე<sup>1</sup>, მაგრამ საზოგადოებისათვის იგი მუდამ აქტუალურად ნარჩუნდება.

---

<sup>1</sup> შდრ. მ. მამარდაშვილი, *საუბრები ფილოსოფიაზე*, თბილისი 1992, გვ. 30.

## **ლიტერატურული ზღაპრის ჟანრული თავისებურებისათვის**

ლიტერატურული ზღაპრის, როგორც ჟანრის, უნივერსალური განმარტება არ არსებობს. უმრავლეს ლიტერატურულ ცნობარსა და ენციკლოპედიაში (იქნება ეს ბროკჰაუზისა და ეფრონის ლიტერატურული ლექსიკონი, მოკლე ლიტერატურული ლექსიკონი, ენციკლოპედია „ბრიტანიკა“ თუ სხვა თანამედროვე ინტერნეტგამოცემები) იგი განიხილება, როგორც ზღაპრის ერთ-ერთი სახე, რომელსაც ფოლკლორულისაგან განსხვავებით ჰყავს ავტორი. ლიტერატურათმცოდნეები, ასევე, გამოყოფენ ფოლკლორისტულ ზღაპარს, რომელიც ფოლკლორულ და ლიტერატურულ ზღაპარს შორის შუალედურ საფეხურად ითვლება. მისი წარმოქმნა რომანტიზმის ეპოქას, ფოლკლორისტების მიერ ჩანერილი და გადაამუშავებული ზღაპრების გამოცემას უკავშირდება.

მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა ქვეყანაში ლიტერატურულ ზღაპარს წარმოშობისა და განვითარების როგორც მსგავსი, ისე განსხვავებული გენეზისი აქვს, მაინც XIX საუკუნის დასაწყისი აღმოჩნდა ის პერიოდი, როდესაც ევროპაში დაიბადა ახალი ჟანრი — ლიტერატურული ზღაპარი და მას თითქმის ყველგან წინ უსწრებდა ფოლკლორული ზღაპრების ჩანერა-შეგროვება, შესწავლა, დამუშავება და გამოცემა.

ამ თვალსაზრისით, ითვლება, რომ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა გრიმების მიერ 1812-1815 წლებში გამოცემულმა „საბავშვო და საოჯახო ზღაპრებმა“, მასზე უფრო ადრე, XVIII საუკუნის 80-იან წლებში, გამოქვეყნდა მუზეუსისა და რუნგეს მიერ ჩანერილი გერმანული ხალხური ზღაპრები. საფრანგეთში ჯერ კიდევ კლასიციზმის ეპოქაში, 1697 წელს, შარლ პერომ გამოსცა თავისი „ჩემი დედა ბატის ზღაპრები“. აღსანიშნავია, რომ ამ დროს ზღაპარი ლიტერატურის დაბალ ჟანრად იყო მიჩნეული. პეროს ზღაპრების გარკვეული ნაწილი ფოლკლორული იყო, მაგრამ მათ მწერალი თავისი დროის სტილურ ელფერს აძლევდა.

სრულიად განსაკუთრებულია, ამ მხრივ, ჰანს ქრისტიან ანდერსენის წვლილი, რომლის სახელთანაც აკავშირებენ, ფაქტობრივად, ლიტერატურული ზღაპრის, როგორც ჟანრის, არათუ ჩამოყალიბებას, არამედ უმაღლეს მწვერვალზე აყვანასაც. ასევე, მიჩნეულია, რომ მსოფლიო ლიტერატურაში საინტერესო მოვლენაა სკანდინავიური ლიტერატურული ზღაპარი არსებობის ხანგრძლივი, მდიდარი და უწყვეტი ტრადიციით (ასბორნსენი, მუ, ანდერსენი, ტოპელიუსი, ლაგერლოფი, ლინდგრენი, იანსონი და სხვ.).

რუსული ლიტერატურული ზღაპარი უშუალოდ უკავშირდება პუშკინის, ჟუკოვსკისა და გოგოლის სახელებს. მათთან ერთად მნიშვნელოვანია ორესტ სომოვის, ვლადიმერ დალის, ვლადიმერ ოდოვესკის, პეტრე ერშოვის ღვანლი. აქაც ლიტერატურული ზღაპრის წარმოშვება-განვითარება ფოლკლორული მასალის შეკრებასა და გამოცემის პერიოდს ემთხვევა, ოღონდ რუსულ ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია ერთი ასეთი მომენტი: როგორც მკვლევარი ვ. კალუგინი აღნიშნავს: „პარადოქსი ისაა, რომ ლიტერატურული ზღაპარი წარმოიშვა ფოლკლორულზე ადრე და ამიტომაც იქნა აღქმული, როგორც მისი სახეცვლილება. თუმცა ძირითადი განსხვავება პუშკინის ზღაპრებისა ლევინისა და ჩულკოვისაგან იმაში მდგომარეობდა, რომ ის არც აახლებდა და არც გადაამუშავებდა, არამედ ამკვიდრებდა ახალი ლიტერატურული ჟანრის პრინციპებს. ლიტერატურა კი არ ამუშავებდა ფოლკლორს, არამედ ფოლკლორი შემოდიოდა ლიტერატურაში“ (კალუგინი 1989: 13).

ზოგიერთი მკვლევარი ლიტერატურულ და ფოლკლორულ ზღაპარს საერთოდ არ მიჯნავს ერთმანეთისაგან, მეცნიერთა ნაწილი კი გამოყოფს სპეციფიკურ ნიშან-თვისებებს, რომლებიც შეიძლება ახასიათებდეს ლიტერატურულ ზღაპარს, როგორც ჟანრს. ასეთ ნიშნებად ასახელებენ ავტორის მიერ ნაწარმოებში ხალხური ზღაპრის მხატვრული სახეების, თემებისა და სიუჟეტების გამოყენებას. ასევე იმასაც, რომ იგი შეიძლება თანაბრად განეკუთნებოდეს როგორც საბავშვო, ისე დიდ მხატვრულ ლიტერატურას, რაც, ვფიქრობ, შეიძლება განიხილებოდეს მხოლოდ, როგორც ჟანრისათვის დამახასიათებელ და არა განმსაზღვრელ ნიშნად.

ბუნებრივია, რომ დროთა განმავლობაში ლიტერატურული ზღაპრის ტრანსფორმაცია ხდებოდა და იგი ასახავდა იმ ეპოქის პრობლემებს, რომელშიც იწერებოდა. სავსებით კანონზომიერია, რომ ჯადოსნურ ზღაპრებთან ერთად ჯერ კიდევ განმანათლებლობის ეპოქაში შეიქმნა სატირული და ფილოსოფიური ზღაპრები. ცნობილია ისიც, რომ ხშირად ზღაპრების გამოქვეყნებას მძაფრი რეაქცია მოჰყვებოდა და იკრძალებოდა კიდევ (მაგალითად, თავის დროზე რუსეთში აკრძალული იყო სალტიკოვ-შჩედრინისა და პუშკინის რამდენიმე ზღაპარი).

ცნობილია სკანდინავიელმა მეცნიერმა ბრაუნდემ, ვფიქრობთ, ლიტერატურული ზღაპრის საკმაოდ ზუსტი განმარტება მოგვცა: მისი აზრით, „ლიტერატურული ზღაპარი არის ავტორისმიერი მხატვრული პროზაული ან პოეტური ნაწარმოები, რომელიც დაფუძნებულია ფოლკლორულ წყაროზე ან თავად ავტორის გამონაგონზე, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში ემორჩილება მის ნება-სურვილს; ეს არის ნაწარმოები, უმეტესწილად, ფანტასტიკური, რომელშიც აღწერილია გამოგონილი ან ტრადიციული ზღაპრული გმირების საოცარი თავგადასავალი და ზოგიერთ შემთხვევაში ორიენტირებულია ბავშვებზე; ნაწარმოები, რომელშიც საოცრება, ჯადო ასრულებს სიუჟეტის წარ-

მომქმნელი ფაქტორის როლს, გვეხმარება პერსონაჟების დახასიათებაში (ბრაუდე 1979: 7). როგორც მოყვანილი განმარტებიდან ჩანს, მეცნიერი ლიტერატურული ზღაპრის შემდეგ ნიშნებს გამოყოფს: 1. იგი შეიძლება ეფუძნებოდეს ფოლკლორულ წყაროსაც და გამონაგონსაც, მაგრამ აუცილებლად ემორჩილება ავტორის ნება-სურვილს. 2. ის უნდა იყოს ფანტასტიკური ხასიათის ნაწარმოები და ასახავდეს გამოგონილი ან ტრადიციული ზღაპრების გმირების თავგადასავლებს და 3. ჯადოქრობა, სასწაული უნდა ქმნიდეს სიუჟეტს და ახასიათებდეს პერსონაჟებს.

ამის გათვალისწინებით მნიშვნელოვანია კონკრეტული ფოლკლორული და ლიტერატურული ზღაპრების ურთიერთმიმართების კვლევა, რაც კიდევ უფრო ზუსტად გვიჩვენებს მათს საერთო და განმასხვავებელ ნიშან-თვისებებს.

ყოველივე ეს დაგვეხმარება ერთმანეთისაგან გაიმიჯნოს არა მხოლოდ ფოლკლორული, არამედ ფოლკლორისტული და ლიტერატურული ზღაპრის სპეციფიკაც. ასევე, უფრო ნათლად წარმოჩინდება განსხვავება ფოლკლორულთან ახლოს მდგომსა და თავისუფლად შექმნილ ზღაპრებს შორის, როგორც ყოფს შვეიცარიელი მეცნიერი მ. ლუტი (ბრაუდე 1979: 6).

ასევე, ლიტერატურული ზღაპრის სპეციფიკის კვლევისას მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია გამოყენება იმ მეცნიერული მიღწევებისა, რომლებიც არსებობს ფოლკლორული ზღაპრის კვლევაში. სწორედ ამ მონაცემების გათვალისწინებით შესაძლებელია უფრო ზუსტად განისაზღვროს და გამოიყოს როგორც ფოლკლორისტული, ისე ლიტერატურული ზღაპრის უმთავრესი განმასხვავებელი ნიშან-თვისებები.

როგორც ცნობილია, ფოლკლორისტიკაში ზღაპარი განიხილება, როგორც დაკავშირებულ ელემენტთა შინაგანი ერთობლიობით გამოწვეული ორგანიზებული სისტემა, რომელსაც წარმოქმნის იდეური და ფსიქოლოგიური შინაარსი, მოტივები, სიუჟეტები, ჟანრული კომპოზიციისა და მხატვრული სტილის ნიშნები (ქურდოვანიძე 2002: 4).

ცნობილია ისიც, რომ ფოლკლორისტმა ვ. პროპმა ზღაპარი შეისწავლა მოქმედ პირთა ფუნქციების მიხედვით, ანუ იმის მიხედვით, რას აკეთებენ ისინი და აღმოაჩინა ფუნქციათა განმეორებადობა, რაზეც უფრო ადრე რელიგიის ისტორიკოსები მიუთითებდნენ. ასევე, ისიც, რომ ფუნქციათა რაოდენობა და თანმიმდევრობა ზღაპარში განსაზღვრულია, რაც, მეცნიერის აზრით, კანონზომიერებაა. „წინდაწინ უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული კანონზომიერებანი მხოლოდ ფოლკლორს ეხება. იგი არ წარმოადგენს საკუთრივ ზღაპრის ჟანრის-როგორც ასეთის- თავისებურებას. ხელოვნურად შექმნილი ზღაპრები მას არ ექვემდებარება“, — წერდა იგი (პროპი 1984: 67). პროპმა ჯადოსნური ზღაპარი შემდეგნაირად განმარტა: „ჯადოსნური ზღაპარი არის მოთხრობა, რომელიც აგებულია ჩამოთვლილ ფუნქციათა სხვადასხვანაირ სწორ მონაცვლეობაზე, ამასთან ზოგიერთი

ფუნქცია შეიძლება სულ არ იყოს, ხოლო ზოგიერთი კი შეიძლება მეორედბოდეს. ამგვარი განსაზღვრებით ტერმინი ჯადოსნური კარგავს აზრს, რადგან ადვილი წარმოსადგენია ჯადოსნური, ფეერიული, ფანტასტიკური ზღაპარი, რომელიც სრულიად სხვაგვარადაა აგებული“ (პროპი 1984: 142). მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერი „ხელოვნურად შექმნილი ზღაპრების“ განსხვავებულ სტრუქტურაზე საუბრობს, ვფიქრობ, პროპის მეთოდის გამოყენება კარგ შესაძლებლობას მოგვცემს უფრო კონკრეტულად შევისწავლოთ ლიტერატურული ზღაპრის სტრუქტურული ნიშნები. „ჯადოსნური ზღაპრის თითოეული პერსონაჟისათვის დაკანონებულ ფუნქციათა არსებობა, რა თქმა უნდა, არ უსპობს მეზღაპრეს ფანტაზიის საშუალებას. ფაქტობრივად, ზღაპარში გვაქვს კიდევ ეპიზოდთა ინდივიდუალური გააზრების შემთხვევები. დასაშვებია, აგრეთვე, ეპიზოდის კომპოზიციის ნაწილობრივი შეცვლა, მაგრამ ისე, რომ ხელი არ შეეშალოს ზღაპრის ამ მონაკვეთში გასატარებელი იდეის სწორხაზოვნად განვითარებას და პერსონაჟის მოქმედების მიზანსწავას, — აღნიშნავს თ. ქურდოვანიძე (ქურდოვანიძე 2002: 51). თუ ამგვარი შესაძლებლობა არსებობს ხალხური მეზღაპრისათვის, მით უფრო საინტერესო შემოქმედებითი პროცესი გვექნება მწერლის მიერ შექმნილ ნაწარმოებებში.

როგორც ცნობილია, ხალხურ ზღაპარში არ ხდება პერსონაჟთა გარეგნობისა თუ სხვა დამახასიათებელი შტრიხების დეტალური აღწერა. ამ მხრივ, ლიტერატურული ზღაპარი შეუზღუდავია. პირიქით, მსოფლიოში ცნობილი ზღაპრული პერსონაჟები სწორედ გამოკვეთილი ფიზიკური და შინაგანი ინდივიდუალობის წყალობით არ კარგავენ საყოველთაო ინტერესს. ასევე, ლიტერატურულ ზღაპრებში შეიძლება კონკრეტულად იყოს მითითებული მოქმედების ადგილი და დრო, დეტალურად აღწერილი გარემო და ა.შ., ადამიანთა განცდებზეც საგანგებოდ მახვილდება ყურადღება, რაც ხალხური ჯადოსნური ზღაპრისათვის არ არის დამახასიათებელი და რაც არასდროს იზღუდება ლიტერატურულ ზღაპარში.

ასევე, ამ თვალსაზრისით, რამდენიმე უმთავრესი ასპექტის გათვალისწინებაც უნდა მოხდეს, ესაა: ლიტერატურულსა და ფოლკლორულ ზღაპარში დროისა და სივრცის მიმართების შესწავლა, ენობრივი სტილის თავისებურებებზე დაკვირვება (მუდმივი და ცვალებადი ეპითეტები, შედარება, განპიროვნება თუ ფოლკლორული ზღაპრისათვის სპეციფიკური — ჰიპერბოლა და ლიტოტესი). ასევე, საინტერესოა ავტორისა და მთხრობელის საკითხიც, რომელიც უცხოა ხალხური ზღაპრისათვის.

ლიტერატურული ზღაპრის განვითარების საინტერესო ნაწილია ფანტასტიკური მოთხრობა. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მეცნიერი მის დამკვიდრებას სვიფტთან და სერვანტესთან აკავშირებს, XX საუკუნის ლიტერატურული ზღაპრის განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვის როგორც ძველ თქმულებებსა და ხალხურ ზღაპრებზე აგე-

ბულ ნანარმოებებს, ასევე, ეპოქის მეცნიერული თუ სხვა სახის ინფორმაციის ასახვას (ბრაუდე 1974: 164-165).

ამ თვალსაზრისით ქართული ლიტერატურული ზღაპარი ნაკლებად შესწავლილია. რითაც უნდა აიხსნას ის სამწიგნობრო ფაქტი, რომ „საბჭოთა კავშირის ხალხთა ლიტერატურული ზღაპრების“ კრებულში (1989) ქართული ლიტერატურული ზღაპრის ნიმუშებად შეტანილია ნიკო ლომოურის „ალი“ და ნიკო ლორთქიფანიძის „ბუმბერაზი“.

ვიდრე უშუალოდ ქართულ ლიტერატურულ ზღაპარზე ვისაუბრებდეთ, მოკლედ უნდა შევეხოთ ქართული ფოლკლორისტიკის ტრადიციებსა და თავისებურებებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ფოლკლორისტიკის ძირები შეიძლება უფრო შორსაც მიდიოდეს, მაინც XIX საუკუნის 40-50-იანი წლებიდან გვეძლევა საშუალება თვალი გავადევნოთ როგორც ხალხური შემოქმედების ნიმუშების ჩანერისა და დამუშავების, ისე მისი გამოქვეყნების ისტორიას. სწორედ ამ პერიოდთან დაკავშირებული ტექსტების შეკრება, ჩანერა და ანალიზი, რაც უშუალოდ უკავშირდება ქართული ზნე-ჩვეულებებისა და ეთნოგრაფიის შესწავლას. როგორც სპეციალურ ლიტერატურაშია აღნიშნული, ამავე პერიოდში ერთ საინტერესო ტენდენციაც გამოიყოფა — საკუთარი ფანტაზიით შექმნილი ნანარმოები იბეჭდებოდა, როგორც ხალხური, რასაც ფართო ხასიათი ჰქონია რუსეთში (როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, რუსულ მწერლობაში, ფაქტობრივად, ლიტერატურული ზღაპრის გამოქვეყნებამ დაასწრო ფოლკლორულსას). საქართველოშიც ამ ხასიათის მასალა უფრო რუსულენოვან გამოცემებში ისტამბებოდა. ამ ტიპის ნანარმოებთა საგანგებოდ შესწავლა შეიძლება საინტერესო აღმოჩნდეს ქართული ლიტერატურული ზღაპრის ისტორიის გასაანალიზებლად.

XIX საუკუნის II ნახევარში განსაკუთრებით გააქტიურებული ფოლკლორისტული საქმიანობა უშუალოდ დაუკავშირდა ილიასა და აკაკის სახელს. მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ამ პერიოდში გამოცემულმა ყურნალ-გაზეთებმა: „საქართველოს მოამბე“, „დროებამ“, „ივერიამ“, „კრებულმა“ და სხვა გამოცემებმა, 70-იანი წლებიდან უკვე ისტამბება სპეციალური ნიგნები, რომელშიც ქვეყნდება ჩანერილი ფოლკლორული მასალა-ლექსები, ლეგენდები, თქმულებები, ანდაზები და სხვ. ქართული ფოლკლორის შეგროვებასა და გამოქვეყნებაში ილიასა და აკაკისთან ერთად დიდი წვლილი მიუძღვის ვაჟა-ფშაველას, ნიკო ნიკოლაძეს, გიორგი წერეთელს, იაკობ გოგებაშვილს, რაფიელ ერისთავს, პეტრე უმიკაშვილს, თედო რაზიკაშვილს, ნიკო ხიზანიშვილს, ალ. ხახანაშვილს, მ. კელენჯერიძესა და სხვებს.

იაკობ გოგებაშვილმა და პეტრე უმიკაშვილმა 1882 წელს გამოცემულ სპეციალური ინსტრუქცია „ხალხის სიტყვიერ ნანარმოებთა შეკრებისათვის“, რომელშიც კონკრეტულად ჩამოაყალიბეს ჩანერის პრინციპები. განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა, შეკრებილი მასალის უცვლელად გამოქვეყნებას. უთუოდ ანგარიშგასწავლია ის გარე-

მოეხატა, რომ “ზეპირსიტყვიერი ტექსტები კვლავაც ყველაზე ხელშესახებ მასალად მოიაზრებოდა ეროვნული მეობის, ცნობიერების ძიებაში (რომანტიზმიდან მომდინარე ეს თეზისი XIX საუკუნის 60-იან წლებში კი არ შეცვლილა, პირიქით, გაძლიერდა, რადგან მეტი აქტუალურობა შეიძინა). ოღონდ ესაა, რომ თერგდალეულეთთან ზეპირსიტყვიერ მასალას საოსტორიო წყაროს ფუნქცია დაეკისრა. ამის გამო მისმა შესწავლამ წმინდა მეცნიერულ-ისტორიოგრაფიული მასალის სტატუსიც შეიძინა” (ჯაგოდნიშვილი 2004: 344).

ამასთან, როგორც ირკვევა, არსებობდა ეკონოკომიკური პრობლემაც. ძალიან ძნელი იყო წიგნის გამოცემაც და უფასოდ შემკრებლობითი საქმიანობაც. ალბათ, ამითაც იყო გამოწვეული ალ. ხახანაშვილის გულისწყევტა, რომ საქართველოში ისეთივე ყურადღება არ ექცეოდა „სახალხო პოეზიისა“ და „საერო ლიტერატურის“ შესწავლას, როგორც რუსეთსა და ევროპაში. მიუხედავად ასეთი მდგომარეობისა, XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე მაინც დაიბეჭდა ხალხური ზღაპრების რამდენიმე კრებული, რომელთაგან უნდა დავასახელოთ 1890 წელს ლადო აღნიაშვილის მიერ შეკრებილი და გამოცემული „ქართული ზღაპრის“ I წიგნი, 1894 წელს დავით გივიშვილის მიერ შეკრებილი და გალექსილი ხალხური ზღაპრები, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ასეთი პრაქტიკისათვის პირველს მას არ მიუმართავს. 1902-1903 წლებში ხალხური ზღაპრების რამდენიმე კრებული დაისტამბა (ს. მერკვილაძის, ს. გაჩეჩილაძის, ქართველ ქალთა წრის მიერ). ცალკე უნდა აღვნიშნოთ თედო რაზიკაშვილი მიერ 1909 წელს გამოცემულ ხალხური ზღაპრების“ ორტომეული და ის ფაქტიც, რომ ცნობილი ქართველი ფოლკლორისტი მ. ჩიქოვანი მას ამ გამოცემის გამოძიებ გრიმებს ადარებდა.

საგანგებოდ გვინდა შევეხოთ აკაკი წერეთლის წვლილს. მის მიერ „აკაკის კრებულის“ გამოცემამად განეული შემკრებლობითრედაქტორული საქმიანობა და კვლევითი მუშაობა სრულიად განსაკუთრებულია. ჩვენი აზრით, აკაკის წვლილი ქართული ლიტერატურული ზღაპრის განვითარებაშიც გამორჩეულია. სწორედ „აკაკის კრებულში“ 1897 წელს დაბეჭდილი „ბროწეულას ზღაპარი“ ჩვენი ვარაუდით ერთ-ერთი პირველი ქართული ლიტერატურული ზღაპარი უნდა იყოს.

აკაკი წერეთლის აღნიშნული ზღაპარი ერთეული შემთხვევა არ ყოფილა. 1880 წელს წიგნად გამოქვეყნდა აკაკის ზღაპარი „ალექსი“, რომელიც მეორედ 1910 წელს დაისტამბა, ასევე, დაისტამბა აკაკის სხვა ზღაპრები, კერძოდ: „ვაჭრული ჭკუა“, „მამლის ყვილიზე“, „ნაცარქექია“. ეს ზღაპრები საგანგებო კვლევას მოითხოვს.

აღსანიშნავია, რომ XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე საკმაოდ გავრცელებულია ზღაპრული მოთხრობა, ზღაპრული პოემა, ფერია, რომლებიც გვხვდება როგორც ორიგინალური, ისე უცხოურიდან ნათარგმნი ან გადმოკეთებული სახით. ამ პერიოდში ქართული ხალხური ზღაპრების პარალელურად ითარგმნებოდა და ისტამბებოდა

უცხოური ზღაპრებიც. 1894 წელს გამოქვეყნდა არაბული „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრების I და II ტომები.

საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ 1896-97 წლებში გამოიცა ჰანს ქრისტიან ანდერსენის ნინო ნაკაშიძისა და თედო სახოკიას მიერ თარგმნილი ზღაპრები, 1920 წელს კვლავ გამოიცა, ამჯერად ილია ნაკაშიძის მიერ თარგმნილი, ანდერსენის ზღაპრები. ალბათ, შემთხვევითი არც ისაა, რომ ნინო ნაკაშიძემ მოგვიანებით (1935, 1938) თავადაც დასტამბა „ხალხური ზღაპრები დამუშავებული ბავშვებისათვის““. თუმცა ვიდრე კრებულად დაბეჭდავდა ცალკეულ ზღაპრებს მანამდეც აქვეყნებდა. 1895 წელს გამოვიდა გოეთეს „რეინიკე კუდამელა“, 1901 წელს კი გამოქვეყნდა გრიმების მიერ შეკრებილი ზღაპრები. ამ ზღაპრების გამოცემა საინტერესო ფაქტი იმითაც არის, რომ მას თან მოჰყვა მსჯელობა და ანალიზი გრიმების მიერ ხალხური ზღაპრების გამოქვეყნების პრინციპებზე (რევიშვილი 1977, 24-25), ითარგმნა პუშკინის „მებადური და ოქროს თევზი“ (1886), დაიბეჭდა ოსკარ უაილდის ზღაპრებიც (1911), ასევე, მრავალი უცხოური ავტორის ნაწარმოები, რომელთა ჩამოთვლაც შორს წაგვიყვანს. დავსძენთ იმასაც, რომ ჩვენ ყურადღება გავამახვილეთ წიგნად გამოცემულ ნაწარმოებებზე. რა თქმა უნდა, ანგარიშგასანევია, ის პროდუქციაც, რომელიც პერიოდიკაში ქვეყნდებოდა.

ასე რომ, ქართული ლიტერატურული ზღაპრის წარმოშობასა და განვითარებას ერთდოულად ასაზრდოებს როგორც ქართული ხალხური ზღაპრის მდიდარი ტრადიცია, ასევე, უცხოური ლიტერატურის საინტერესო გამოცდილება და ამ თვალსაზრისით მისი მეცნიერული შესწავლა უაღრესად მნიშვნელოვანია.

#### დამონებანი:

**ბრაუდე 1974:** Браудэ Л. Сказочники Скандинавии. Ленинград: 1974.

**ბრაუდე 1979:** Браудэ Л. Скандинавская Литературная Сказка. Москва: 1979.

**კალუგინი 1989:** Литературные Сказки Народов СССР. Москва: 1989.

**პროპი 1984:** პროპი ვ. ზღაპრის მორფოლოგია. თბ.: 1984.

**რაზუმოვსკი 1983:** Французская литературная сказка. Москва: 1983.

**რევიშვილი 1977:** რევიშვილი შ. გერმანულ-ქართული ეტიუდები, თბ.: 1977.

**ქურდოვანიძე 2002:** ქურდოვანიძე თ. ქართული ზღაპარი, თბ.: 2002.

**ჯაგოდნიშვილი 2004:** ჯაგოდნიშვილი თ. ქართული ფოლკლორისტიკის ისტორია, ნიგნი პირველი, თბ.: 2004.



## **არმაზიანები და მაზდეანები**

„წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ზოგიერთ ეპიზოდზე დაკვირვება ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ მცხეთელი არმაზიანები და მაზდეანები, ცხადად თუ არა, — ფარულად, დაპირისპირებულები არიან ერთმანეთთან და ცდილობენ ერთიმეორეს საკუთარი რელიგიები მოახვიონ თავს; წმიდა ნინო გვიამბობს: „მივიწინით ქალაქად მცხეთად, წიაღით მოგუთას, ჳიდსა ზედა დავდეგით მუნ. და ვხედვედით ცეცხლის მსახურსა მას ერსა. და მოგუებასა და ცდომასა მათსა ზედა ვტიროდე“ (ძეგლები 1964: 118); შემდეგ იმ წარმართებზე იწყებს ლაპარაკს, რომლებიც არმაზს, გაცსა და გას სცემენ თავყვანს და შიშით ამბობენ: „ვჲა თუ და-სადა-ვაკლო რაჲ დიდებასა დიდისა ღმრთისა არმაზისსა და შე-სა-რასმე ვსცთეთ სიტყუასა ებრაელთა თანა, გინა მოგუთა სმენასა ოდენ დახუდომილ ვიყო, მზის მსახურთა. და რომელნიმე იტყუან უცებნი ვისმე ღმერთსა ცათასა, და ნუუკუე პოვოს რაიმე ჩემ თანა ბინი და მცეს მახული იგი მისი“ (ძეგლები 1964: 119).

„წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ამ ეპიზოდზე ჩვენ ადრეც გვქონდა ყურადღება გამახვილებული, აღვნიშნავდით, რომ იმ დიდ ღმერთში, რომლის შესახებაც თურმე ვინმე „უცებნი“, ანუ უცოდინარნი ლაპარაკობდნენ, ქრისტიანთა ღმერთი იგულისხმება, რაც ცხადყოფს, რომ ამდროის მცხეთაში ჯერ კიდევ წმიდა ნინოს მოღვაწეობამდე უკვე უცხოვრიათ ქრისტიანებს (კუჭუხიძე 1998)... ხსენებულ ეპიზოდზე ამჯერად სხვა კუთხიდან ვამახვილებთ ყურადღებას: ჩვენ ის დაპირისპირება გვაინტერესებს, რაც IV საუკუნეში ქართველ წარმართებსა და მაზდეანებს შორის არსებულა, — როგორც ჩანს, მოგვები ცდილობდნენ (იუდეველებსა და ქრისტიანებთან ერთად), თავიანთ სარწმუნოებაზე გადაეყვანათ არმაზიანები. მცხეთელები, ჩანს, დაინტერესებულან მათი რელიგიებით, უსმენენ ხოლმე მცხეთაში მცხოვრებ იუდეველებს, ქრისტიანებს და მაზდეან მოგვებს, ახლა კი, როცა არმაზობის დღესასწაულზე მოელვარე „მახულით“ მდგარ არმაზს შეჰყურებენ, ეშინიათ, რომ არ შეცდნენ, არ მოუსმინონ იუდეველებს, მაზდეანებსა და ქრისტიანებს, თორემ არმაზი დასჯის მათ თავისი მახვილით. მოელვარე ხმლით ხელში მდგარი არმაზი აჰურამაზდაზე გაცილებით ძლიერი და საშიში ეჩვენებათ მცხეთელ წარმართებს.

„წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ ამ მიმართებით სხვა ეპიზოდიც იქცევა ყურადღებას: ნინოსთან მოჰყავთ „ვინმე მთავარი სპარსი“ (ალბათ, — ქართლში მაზდეანთა მთავარი ქურუმი) და მის განკურნებას სთხოვენ. მირიან მეფეს სურს, რომ ნინომ ქართველთა კერპების სახელით განკურნოს „მთავარი სპარსი“; პირდება მას, რომ არმაზის შვილად აღიარებს, ოღონდ, სთხოვს, რომ „ჰრომაელივით“, ე. ი. ქრის-

ტიანივით არ ილაპარაკოს და სპარსთა „მთავარი“ ქართველთა კერპების სახელით განკურნოს: „უცხოთა მას სიტყუასა ნუ ეტყუ, ჰრომთა მათ შეცთომილთა შუგულსა და ნუ გნებავნ ყოლადვე აქა თქუმად, რამეთუ აჰა, ესერა ღმერთნი, დიდთა ნაყოფთა მომცემელნი და სოფლის მპყრობელნი, მზის მომფენელნი და წყმის მომცემელნი, ქუეყანით ნაყოფთა განმზრდელნი, ქართლისანი, არმაზ და ზადენ, ყოვლისა დაფარულისა გამომეძიებელნი, და ძუელნი ღმერთნი მამათა ჩუენთანი, გაცი და გა, და თავი შენი იგი იყავნ დასარწმუნოვებად კაცთა მიმართ. და ან, უკუეთუ განჰკურნო მთავარი ესე, განგამდიდრო და გყო მკუდრ მცხეთას შინა მსახურად არმაზისა“ (ძეგლები 1964: 132).

ჩანს, მეფის სურვილია, სპარსი ქურუმი არმაზის ძალით განიკურნოს და ამით წარმოჩნდეს, რომ ქართულ კერპს აჰურამაზდაზე უფრო დიდი ძალა აქვს. ქურუმი, სახელად ხუარა, ნანა დედოფლის დედის ძმა, როგორც ჩანს, იმდენად შეუწუხებია სნეულებას, რომ მზად არის სხვა რელიგიის აღმსარებლისაგან მიიღოს კურნება; ალბათ, მას ქრისტიანთა რელიგიის იმედი მისცემია; მირიანი ხედავს, რომ ქურუმი კეთილად არის განწყობილი ქრისტიანთა მიმართ, რომ, შესაძლოა, განკურნების შემდეგ მალე მან ქრისტიანთა ღმერთი აღიაროს კიდევ, როგორც ეს ნანა დედოფალმა უკვე გააკეთა, შიშობს ჯერაც წარმართი მირიანი და ცდილობს, რომ მაზდეანობიდან ქართველთა კერპებისაკენ მიიზიდოს ქურუმი, ამისათვის საკმარისი იქნება, რომ მის ბაღში დასახლებულმა ქრისტიანმა ქალმა არმაზის სახელით განკურნოს დედოფლის ბიძა; თითქოს თავისი თავი უნდა დააჯეროს, რომ ეს ქალი, შესაძლოა, ქრისტიანთა ღმერთის სახელით კი არა, არამედ, — არმაზის ძალით კურნავს სნეულებს, უნდა, რომ არმაზის თაყვანისმცემელი აღმოჩნდეს იგი, ამიტომ ეუბნება მირიანი წმიდა ნინოს: „რომლისა ღმრთისა ძალითა იქმ საქმესა ამას კურნებისასა? ანუ ხარ შენ ასული არმაზისი, ანუ შვილი ზადენისი, უცხოვებით მოხუედ და შეუვრდი. ხოლო მას ზედა-აც მოწყალებაჲ და მოგანიჭეს ძალი კურნებისაჲ, რაითა მით სცხოვნდებოდი უცხოთა ამას ქუეყანასა“ (ძეგლები 1964: 131-132). შემდეგ კერპთა სადიდებელ სიტყვებს წამოიძახებს მირიანი: „დიდებულმცა არიან უკუნისამდე!“ (იქვე) და სთხოვს, რომ ქრისტეს სახელით ნუ განკურნავს ხუარას...

წმიდა ნინოს პასუხია: „მთავარი განკურნო ძალითა ქრისტეს ჩემისაითა“.

ტექსტის ამ ადგილას და, საერთოდ, „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ ძალიან ცოცხლად წარმოდგება ადამიანთა განწყობილებანი. მირიან მეფეზე ამ ეპიზოდში ნათქვამია, რომ იგი „ორგულებით“ ელაპარაკებოდა წმიდა ნინოს, „ორგულება“ აქ „ეჭვს“, „დაურწმუნებლობას“ ნიშნავს (გაეიხსენოთ, რომ ნანა დედოფლის მოქცევის შემდეგ მირიანი „იყო წელიწადსა ერთსა ორგულებასა შინა“), მირიან მეფე არ არის დარწმუნებული, რომ ნინო, შესაძლოა, მართლა არმაზის ასული იყოს, ვერც ის დაუჯერებია, რომ „ჰრომაელთა“ ღმერთს, რომელიც ადა-

მიანებმა ჯვარზე აცვეს, ასეთი ძალა აქვს; თავისი კერპების აღორძინება უნდა, სურს, რომ მაზდეან ქურუმს დაანახვოს მათი ძალა და ამ არეულ ფიქრებში მყოფს სიმტკიცე დაუკარგავს, „ორგულებაშია“ ჩავარდნილი... როცა ჰაგიოგრაფიის ძეგლებს დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ საოცრად ცოცხალი, ადამიანური განწყობილებები მათში ასახული; და ჩვენს თვალწინ გაცოცხლდება ეს ტექსტები...

ჩვენ ვხედავთ, რომ არმაზულ სარწმუნოებასა და მაზდეანობას შორის ფარული დაპირისპირება, არა მტრობაში გადაზრდილი, მაგრამ ერთგვარი ფარული ქიშპი არსებობს; არმაზი და აპურამაზა, შინაარსით, შესაძლოა, გვანან ერთმანეთს, მაგრამ სხვადასხვა ღვთაებები არიან.

მეცნიერებაში გავრცელებული იყო შეხედულება, რომლის თანახმად, არმაზი ეს იგივე აპურამაზაა. ამ შეხედულებას თავის დროზე დაუპირისპირდნენ: ო. ვეზენდოკი, მ. ნერეთელი, ივ. ჯავახიშვილი; ივანე ჯავახიშვილი საკამათოდაც კი არ მიიჩნევს, რომ სახელი არმაზი აპურამაზდასთან არ არის დაკავშირებული, მისი აღნიშვნით: „არმაზის შესახებ ცნობებს რომ სპარსულ აპურამაზდასთან სახელის მეტი საერთო არაფერი აქვს, ეს უცილობელია“ (ჯავახიშვილი 1999: 145)... თუმცა, საერთოდ, ივანე ჯავახიშვილი ფრთხილად ეკიდებოდა არმაზის კულტის შესახებ შემორჩენილი ცნობების რეალობას და აღნიშნავდა, რომ ეს საკითხები სამომავლო შესწავლას საჭიროებს (ჯავახიშვილი 1999: 145-151)...

80-იან წწ-ში ძალზე საყურადღებო ნაშრომები გამოაქვეყნა გრიგოლ გიორგაძემ, რომლებშიც დოკუმენტურად წარმოაჩინა, რომ „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ დაცული კერპთა აღწერები ზედმინევენით ემთხვევა ხეთურ კერპთა აღწერებს (გიორგაძე 1985); ხეთურ კერპთა აღწერილობები წარმართულ ტაძრებში ინახებოდა იმისთვის, რომ კერპთა დაზიანების შემთხვევაში, მათი აღდგენა არ გაძნელებოდათ; საფიქრებელია, რომ ასეთივე აღწერები ქართულ წარმართულ ტაძრებშიც ჰქონიათ შენახული; ჩვენ ადრე გამოთქმული გვექონდა მოსაზრება, რომ „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ გამოუყენებიათ გაუქმებული წარმართული ტაძრიდან გამოტანილი ტექსტი, რათა კერპების აღწერები ზუსტი ყოფილიყო (კუჭუხიძე 2001)...

ქართველთა კერპების აღწერილობები ძალიან ჰგავს ხეთების კერპებთა აღწერილობებს; ძალიან საეჭვოა, რომ ლიტერატურული ან ზეპირი გზით იყოს უძველესი ხეთური აღწერილობები „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ მოხვედრილი, უფრო საფიქრებელია, რომ ამგვარი ტექსტები ქართულ წარმართულ ტაძრებშიც ჰქონდათ და ისინი „წმიდა ნინოს ცხოვრებაში“ გამოუყენებიათ...

ეს ფაქტი, თავის მხრივ, გვაფიქრებინებს, რომ არმაზული აღმსარებლობა ე. წ. სამწერლობო რელიგიებს მიეკუთვნებოდა (კუჭუხიძე 2001)...

ვფიქრობთ, სრულიად უსაფუძვლოა მეცნიერებაში გამოთქმული აზრი, რომლის თანახმად, ქართული წარმართობა იგივე

ცეცხლთაყვანისმცემლობაა, ოღონდ, — კერპთმსახურებაში გამოხატული; ჩვენ ამ შემთხვევაში ზემოხსენებულ მეცნიერთა შეხედულების განმტკიცებას ვცდილობთ; ფარნავაზის რელიგიური რეფორმისას, შესაძლოა, არმაზი შინაარსით ახლოს იდგა აჭურამაზდასთან (ორმუზდთან), ასევე — ზევსთან და იუპიტერთან, მაგრამ მირიან მეფის დროს მათ შორის არსებული შინაგანი დაპირისპირება აშკარად საგრძნობი გამხდარა.

წმიდა ნინომ მაზდეანი ქურუმიც მონათლა და წარმართი მირიან მეფეც, ვიცით, რომ მან ადგილობრივი იუდეველებიც გააქრისტიანა... წმიდა ნინო ერთდროულად სამი რელიგიის აღმსარებლებთან ქადაგებდა, რაც, ცხადია, არ იქნებოდა ადვილი, რადგან ამ რელიგიათა წარმომადგენლები მქადაგებლისაგან მათი რელიგიების ცოდნას და, აქედან გამომდინარე, სხვადასხვაგვარ მიდგომასა და ქადაგებას საჭიროებდნენ...

სამივე რელიგიის აღმსარებლები შემდეგ ქრისტიანობამ გააერთიანა და წმიდა ნინოს მოღვაწეობამ მათ შორის დაპირისპირების საშიშროებაც გაააქრო.

#### დამონებანი:

**გიორგაძე 1985:** გიორგაძე გრ. ხეთურ-არმაზული „ტრიადები“, „მნათობი“, № 5, 1985.

**კუჭუხიძე 1998:** კუჭუხიძე გ. „უცხოისა ვისკსმე ღმრთისა“, სამეცნიერო კრებული — „კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა, № 2, 1998

**კუჭუხიძე 2000:** კუჭუხიძე გ. არმაზიანობა — მნიგნობრული რელიგია? კრებ. „კრიტიერიუმი“, № 4, თბ.: 2001.

**ძეგლები 1964:** ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I, დასაბეჭდად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ნ. ათანელიშვილმა, ნ. გოგუაძემ, ლ. ქაჯაიამ, ც. ქურციკიძემ, ც. ჭანიკიევმა და ც. ჯღამაიამ ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით, თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, 1964.

**ჯავახიშვილი 1979:** ჯავახიშვილი ი. თხზულებანი თორმეტ ტომად, I, თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1979.

**Т.А. КУХАРЕНОК**

*Латвия, Рига*

## **Границы личного текста: автор и читатель в системе дневника**

Издание дневников, писем, автобиографий, воспоминаний и мемуаров переживает в последние десятилетия во всех европейских литературах настоящий бум. Интерес к этой, обладающей удивительной притягательностью, литературе со стороны как широкой публики, так и литературоведов, вызван не только желанием получше узнать «жизнь замечательных людей» и их окружения или попытаться бросить взгляд на историю сквозь призму индивидуального опыта и тем самым хотя бы частично разрушить существующие культурные и исторические стереотипы, а связан, не в последнюю очередь, с новым осмыслением природы автобиографического высказывания, которое формируется все отчетливее именно в современном культурном контексте (в первую очередь, в работах Филиппа Лежена, Мишеля Фуко, Роланда Барта). В этом контексте дневник с его многочисленными видами и практически неограниченным жанровым своеобразием явно переводится из разряда околολитературных, или так называемых «паралитературных» текстов в самостоятельный литературный жанр и занимает прочные позиции в современном литературном процессе.

В огромном массиве автобиографической литературы, появившейся в последние 10-15 лет в европейском литературном пространстве, особое место занимают дневники, возникшие в конце 19-го столетия, в период утверждения дневникового жанра и, прежде всего тот вид автобиографических текстов, которые, говоря словами Филиппа Лёжена, можно назвать «Я молодых девушек» (Лежен 2001:84). Дневники Марии Башкирцевой, Альмы Малер-Верфель, Розы Майредер или Елизаветы Дьяконовой, в которых, на наш взгляд, можно выявить определенное типологическое родство, позволяют проследить не только развитие дневникового жанра в историческом аспекте, но и в значительной мере способствуют формированию нового понимания природы жанрового своеобразия подобного рода эго-текстов.

Издание в 1997 дневников Альмы Малер-Верфель, например, несмотря на неослабевающий интерес к её личности, в течение всего 20-го века носит скорее случайный характер. В начале 90-х годов Энтони Бомонт (Antony Beaumont) - один из будущих издателей «Дневниковых сюит» - во время поисков материалов для монографии об австрийском композиторе Александре фон Цемлинском совершенно случайно натолкнулся в библиотеке университета Пенсильвании на рукопись её ранних дневников. Столь поздняя публикация дневников – через сто лет

после их создания - связана с банальным, но вместе с тем и с характерным для этого жанра обстоятельством: из-за особой сложности почерка автора они с трудом поддавались расшифровке. «Когда я увидел манускрипт, - комментирует этот факт Энтони Бомонт, - мне стало ясно, почему им до сих пор никто не занимался: почерк Альмы был абсолютно нечитабелен» (Mahler-Werfel 2002:VII). Подобная ситуация прослеживается и в истории дневников теоретика австрийского феминизма Розы Майредер, ставших «случайным открытием» 1984 года английской исследовательницы Хэрриэт Андерсон (Harriet Anderson), и впервые изданных в 1988 году.

Показателен в этом отношении и дневник Марии Башкирцевой. Впервые изданный в 1887 во Франции и через три года после её смерти переведенный почти на все европейские языки, сразу же воспринятый как литературная сенсация конца 19 века, он переживает в последние десятилетия всплеск издательского и читательского интереса: почти одновременно издается в России, в Германии во Франции, в США. Однако следует отметить, что эти публикации опираются, в основном, на тексты, изданные в конце 19 - начале 20 в.в., и только с 1995 года Кружок друзей Башкирцевой (Cercle des amis de Marie Bashkirtseff) во Франции начинает публикацию многотомного издания дневников, опирающихся на рукописи, хранящиеся в Национальной Библиотеке в Париже.

Следует отметить, что исследуемые дневники, возникшие в культурно-исторической ситуации конца 19-го - начала 20-го веков в обстановке острого ощущения духовного кризиса и смены ценностной парадигмы, становятся для их авторов наиболее аутентичной формой самовыражения. Филипп Лежён предполагает, что как раз в эти годы происходят и существенные изменения характера личного женского дневника: он теряет статус религиозного упражнения, и «в промежутке между 1880 и 1914г.г. происходит процесс демократизации в практике ведения дневника» (Лежён 2001:84-86), конструкция и стиль которого, вследствие этого, совершенно не вписываются в какие-либо нормативные представления. Дневник – форма, выбранная, безусловно, интуитивно - воспринимается не только как практически единственная возможность защитить свой внутренний мир. Он, прежде всего, становится местом самореализации творческого Я, постоянно демонстрирует безудержное стремление автора к самовыражению, стремление реализовать себя в рамках традиционной культурной парадигмы конца 19 века как творческая личность и выступить, в частности, как женщина-автор. Неслучайно поэтому в рамках каждого дневника складывается своя собственная эстетика, своя сугубо индивидуальная система построения образного пространства. Однако, несмотря на то, что каждый из них по-своему впитывает и отражает культурный код эпохи, думается, можно говорить и об определенной типологической связи этих дневников, о принципиальной общности трансформации родовых условий автобиографического высказывания.

Изначально свойственные личным дневникам интимность, исповедальность и внешнее соответствие с хронологией и особой жизненной ситуацией их авторов по-новому преломляются в этого рода текстах рубежа 19-го и 20-го веков. Существенным становится и то обстоятельство, что в отличие от дневников писателей или художников, то есть от тех текстов, авторы которых, как например, Томас Манн или Артур Шницлер уже в процессе ведения дневника предполагали их публикацию и заранее оговаривали все условия в завещании, эти дневниковые заметки редко предназначены для публикации, хотя их авторы порой и думали об этом.

Весьма существенным для понимания природы дневникового текста является тот аспект, который можно было бы охарактеризовать как проблему взаимоотношения автора с текстом.

Примечательно, что уже в последней трети 19-го века, в знаменитом дневнике Марии Башкирцевой, в записи 30 мая 1877 года (к этому времени она ведет дневник уже 4 года) мы находим почти программное заявление:

*«Женщина, которая пишет, и женщина, которую я описываю, – две вещи разные: что мне до её страданий? Я записываю, анализирую! Я изображаю ежедневную жизнь моей особы, но мне, мне самой все это весьма безразлично. Страдают, плачут, радуются моя гордость, моё самолюбие, мои интересы, моя кожа, мои глаза, но я при этом только наблюдаю, чтобы записать, рассказать и холодно обсудить все эти ужасные несчастия, как Гулливер смотрел на своих лилипутов»* (Башкирцева 2000:222).

Имплицитно присутствуя в каждой части текста, автор ощущает, тем не менее, необходимость взгляда на самое себя со стороны. Подобное раздвоение целостности субъекта есть не что иное, как поэтологическая стратегия. Определяя себя как *«женщина, которая пишет»* и *«женщина, которую я описываю»*, Башкирцева декларирует сознательный выбор определенного образца творческого поведения. Она, прежде всего, осознает себя как некую внетекстовую инстанцию, устанавливающую определенный характер и уровень взаимодействия с текстовым пространством и формирующую его по своим законам. И как автор видит себя в какой-то мере в роли своего рода «всезнающего рассказчика». Таким образом, автор дневника не только фиксирует свой мир, но и конструирует его в процессе письма и рефлексии. Если обратиться к терминологии Кэте Хамбургер (Käte Hamburger), здесь в значительной мере присутствует момент «делания» в смысле оформления, создания и воссоздания.

Подобные интенции прослеживаются и в размышлениях Альмы Малер-Верфель:

*«Вчера я говорила с Карлвайсом о том, как надо вести дневник. Он сказал: привычка разбираться с самим собой, конечно, хороша, но вряд ли*

можно быть до конца правдивым даже с самим собой, во всем этом есть какое-то кокетство, и я», комментирует эту запись юная diarистка, «должна была, к сожалению, согласиться с ним» (Mahler-Werfel 2002:226).

И признаётся далее: «Я частенько себя обманывала на этих страничках и приукрашивала многие свои поступки» (Mahler-Werfel 2002:226).

Стремясь придать разрозненным дневниковым заметкам определенную структуру, их авторы задают определенный модус читательского восприятия. Е. Дьяконова, например, начинает задумываться над инструментом воздействия и содержательной направленностью дневникового высказывания и, в частности, констатирует: «Я начинаю, так сказать, снова мой дневник. Всё, что написано раньше, представляет только внешнюю, малоинтересную связь событий (напрашивается вопрос для кого? – Т.К.). Я делала это из боязни (! - Т.К.) и скрытости, но теперь я это оставляю» (Дьяконова 2004:65).

И желание несколько приукрасить себя (кстати, совершенно искреннее) и страх обнажить свою душу - зачастую не беспочвенный: дневники нередко читаются родственниками, «мама может увидеть» (Дьяконова 2004:16) - здесь не главное. В этих размышлениях обнаруживают себя определенные, осознанно используемые приемы построения текста. Авторское Я явно не чувствует себя обязанным следовать постулату правды. И речь, скорее всего, идет об особом понимании природы дневника, благодаря которому дневниковое Я в значительной мере может восприниматься самим автором скорее как фикциональный автопортрет, как риторическая фигура. Подобная трактовка предполагает и обуславливает использование в дневнике широкого арсенала средств самостилизации, при помощи которых моделируется собственный образ. Неслучайно в современном автобиографическом дискурсе общая природа личного письма, в особенности дневникового, нередко характеризуется через категорию фотографии.

Следует отметить, что одна из первых попыток (а, возможно, и первая), сопоставить дневник с фотографией была сделана Марией Башкирцевой: в записях от 19 апреля 1874, мы читаем: «Все книги – только измышления, положения в них натянуты, характеры – фальшивы. Тогда как эта (её дневник - Т.К.) – фотография целой жизни» (Башкирцева 2003:90). Необходимо учитывать тот факт, что речь идет о медийном пространстве последней трети 19-го столетия, когда фотография как новое техническое средство воспроизведения реальности все больше становится доступной широкой массе потребителей, в связи с чем возникает интерес и к самым различным формам портретирования. Историки фотографии отмечают, в частности, что как раз с середины 19-го века фотоателье в Европе «порой превращалось в самую настоящую театральную сцену, на



которой позирующие разыгрывали сценки». (Бажак 2003:54-55). Сравнение дневника с фотографией можно в данном случае трактовать не столько как дань моде, сколько как выражение внутренней потребности diarиста в определенном роде самопрезентации.

Фотографическая метафорика отсылает нас к пониманию определенных свойств эго-текста. Здесь прослеживается то особое понимание сущности автобиографического Я, которое проявляется в стремлении авторов «срежиссировать» свой образ. Писать о себе, предполагает Филипп Лежён в эссе 1995 года *Детские фотографии*, в чем-то сходно с желанием «самому стать фотографом». С одной стороны фотографировать то, что хотел, заранее отбирать воспоминания, ощущать полную свободу, творить. А вот попытка сделать фотографический автопортрет, направив на себя объектив фотоаппарата с расстояния вытянутых рук, располагает весьма ограниченными возможностями, да и результат, утверждает теоретик, откровенно малопривлекателен: «*Лицо, выплывающее из тумана в обрамлении двух темных рук*». (Лежён 2000: 122). Казалось бы, тождественность невозможна, Ф. Лежён, однако, одновременно замечает: «*Да, портрет вышел не резкий, но ведь такой он и был. Слишком близкое расстояние! Изображение сплюсилось. Лицо расширено, увеличено, слишком напряжено*» (там же). Как важный нюанс автопортрета можно, наверное, выделить и момент «неудобной» достоверности, снимающей или в какой-то степени ослабляющей жесткость оппозиции «правда – вымысел».

Тезис Ролана Барта о том, что «*парадокс фотографии заключен в существовании двух сообщений – одно из них без кода (фотографический аналог реальности), а другое с кодом («искусство», обработка, «письмо», риторика фотографии)*» и что при этом «*кодированное сообщение развивается на основе сообщения без кода*» (Барт 2003:382), позволяет лучше понять вопрос об эстетическом осмыслении особой природы личного дневника в плане соотношения реальности к её отображению, то есть степени аутентичности в отражении реальности внутреннего опыта в дневнике и одновременно возможных путей его передачи.

Важным компонентом поэтической концепции, возникающим в процессе ведения дневника, является категория *автор как читатель* собственных заметок. Многократное перечитывание собственного дневника, постоянно практикуемое их авторами, диктуется самым различными обстоятельствами: попыткой нового осмысления уже записанного события - Дьяконова: «*Перечитывая дневник за последние дни, я вижу, что это ни более ни менее, как отчаянный крик неудержимого горя*» (Дьяконова 2004:81), потребностью в воспоминании или поиском материала для автобиографии (в случае с Альмой Малер-Верфель и Розы Майредер). Опубликованные тексты дневников показывают, что их авторы переписывают, перерабатывают рукопись, дополняют или зачеркивают ранее написанное, а иногда и просто

вырывают страницы из дневниковых тетрадей. Первоначальные записи нередко комментируются с точки зрения нового опыта. Заметки Башкирцевой, например, от 1 февраля 1873 года просматриваются с позиции 1884 года. Диапазон авторского комментария простирается от коротких констатаций типа «глупо, бездарно» («stupidite, ingenuite») (Bashkitseff 1995:31) до достаточно пространных рассуждений, как запись на полях дневника 1873 года, сделанная в марте 1875 года: *«Я рассуждала тогда довольно правильно, только видно, что я тогда была еще дитя... Есть ошибки во французском языке, надо бы все исправить. Я думаю, что теперь я пишу лучше, но все еще не так, как бы я хотела»* (Башкирцева 2003:31).

Подобную практику «авторской редакции», можно толковать как более или менее осознанную попытку пересмотреть или написать заново свою историю. Очевидно, неслучайно литературные критики жестко определяют эту ситуацию как своеобразную самоцензуру, как желание подретушировать, приукрасить свой образ. Однако, на наш взгляд, здесь можно увидеть одну из интереснейших особенностей структуры личного дневника. Здесь Я diarиста как бы дополняется вступающим в действие новым автором – другим Я - со своим новым специфическим мироощущением и опытом. Первоначальное самоизображение постоянно подвергается переосмыслению и через пространство памяти и воспоминания преодолевают естественную фрагментарность дневникового нарратива, придавая записанным событиям определенную каузальную связь и, не в последнюю очередь, демонстрирует внутреннее изменение личности diarиста. Через возвращение к собственным заметкам, постоянное перечитывание текста включается своего рода принцип обратной перспективы, реализуемый на различных пространственно-временных уровнях. Через новое знание о себе автор интегрирует в первоначальный текст новую историю и создает своего рода виртуальную симультанность авторского Я в дневнике. Автор дневника выстраивает, таким образом, сложную систему взаимодействия с другим «Я», погружаясь в воспоминание и, дистанцируясь или активно вмешиваясь в него, переживает его вновь. Благодаря подобным оперативным вмешательствам дневник приобретает характер палимпсеста, то есть первоначальный текст, конечно, не исчезает, но вбирает в себя новые пласты. И за счет пересечения пространственно-временных уровней такого «обновленного» текста создается еще одна предпосылка внутренней – авторской – диалогичности дневникового текста.

Построенный по принципу контрапункта, взламывающий линейность высказывания, этот диалог с самим собой обеспечивает через возвратное движение во времени динамику текста и создает эффект невероятной жизненной насыщенности. Меняется и форма осознания автобиографического события. Оно как бы складывается из ряда разбросанных во времени восприятий. В данном случае автор

демонстрирует ту особенность автобиографической памяти, когда большее значение для субъекта приобретает не актуальность, а сущность и смысл самого события в контексте истории его жизни и выдвигает на первый план не событийную, а эмоциональную актуальность пережитого. Вполне очевидно, однако, и то, что diarисты с трудом укладываются в границы автокоммуникативных отношений. Особый эмоциональный дискурс автобиографического высказывания предполагает активное включение свое рода «условно- внешнего» реципиента. Эту особенность, например, в отношении дневника Марии Башкирцевой выделяет австрийский писатель Гуго фон Гофмансталь (Hugo von Hofmannsthal 1987:31) и отмечает в статье «Дневник молодой девушки», написанной в 1893 году, как одну из важных характеристик текста его адресатную направленность:

*«...эту книгу нельзя читать без личного участия; она написана, как коктейльное и сердечное письмо к какому-либо незнакомцу»* ( подчеркнуто мной -Т.К.)

То есть потенциальный читатель изданных дневников определяется Гофмансталем как некая анонимная инстанция, как анонимный реципиент, как читатель вообще – предполагающий разнохарактерность и динамику восприятия. Каждый читатель дневника может почувствовать себя не только непосредственным адресатом высказывания, но и через ожидаемый эмоциональный отклик становится как бы виртуальным участником описываемого события.

Через обращенность дневника к воображаемому читателю, стремление интегрировать его в структуру дневника постулируется его открытость и коммуникативная направленность как один из важнейших лейтмотивов дневника. Не всегда может однозначно трактоваться категория адресата, иногда она приобретает избирательный характер, например, в записи от 16 июля 1878 года М. Башкирцева замечает: *«... вы, то есть интеллигентная часть моих читателей ...»* (Башкирцева 2003:365). Мысль о возможности прочтение личного текста «неким» читателем неоднократно возникает и у Дьяконовой. 1-го февраля 1893 года она замечает: *«При взгляде на меня никто не поверит, что эти строки принадлежат такому маленькому тоненькому существу с девической улыбкой и открытым взглядом серых глаз...»* (Дьяконова 2004:81). При этом представление о потенциальном читателе дневника Башкирцевой совершенно очевидно окрашено в негативные тона: *«Если дать прочесть эту книгу (дневник М.Башкирцевой – Т.К.) монаху, он скажет “заблудшая, несчастная душа” - и, пожалуй, будет прав. Горько видеть, как увлекаются в наше время подобными книгами»* (Дьяконова 2004:80).

Внимание авторов дневника фокусируется, таким образом, не только на их собственном внутреннем мире. Разрушение границы между внешним и внутренним миром, подключение к личному тексту «взгляда со

стороны», то есть ещё одной, дополнительной перспективы, внешней, посторонней инстанции становится важным условием осознания самого себя и, в конечном итоге, усиливает самоанализ. Вслед за М.Богомоловым можно определить эту ситуацию как фактор, за счет которого «<...> значение дневника явно выходит не только за пределы собственно дневника, но даже в какой-то степени становится явлением более значительным, чем литература» (Богомолов 1990:153).

В свете рассматриваемой проблемы немаловажен тот факт, что сами диаристы, как правило, во многом формируют представление о дневнике как об особой форме. Выделяя свое, достаточно сложное и противоречивое отношение к дневниковым запискам, авторы зачастую определяют их трудную издательскую судьбу. Можно утверждать, что сам факт публикации личного текста приводит к значительному изменению первоначальной системы взаимоотношений между автором, текстом и читателем.

Издатели дневников Альмы Малер-Верфель, например, поставили перед собой, как они выразились в предисловии, «организационную задачу»: преодолеть пестроту материала и придать «играющему всеми красками манускрипту» (Mahler-Werfel 2002:XV) какую-либо разумную форму. В результате этого - «совершенно случайно» - текст приобрел определенную структуру: был разбит на отдельные части, по характеру напоминающие акт в драме или главу в романе. Кроме того, они снабдили дневник заглавием - «Дневниковые сюиты» - и определились с именем автора: Альма Малер-Верфель, несмотря на то, что дневниковые записки, охватывающие период с 1898 по 1902 год, были сделаны юной Альмой Шиндлер, дочерью рано умершего австрийского художника-пейзажиста Эмиля Якоба Шиндлера, которая в момент написания дневника была приемной дочерью одного из основателей «Венского Сецессиона» художника Карла Моля и незадолго до свадьбы с Густавом Малером прекращает вести дневник.

А издатель дневников Розы Майредер, к примеру, использовала, достаточно распространенную форму презентации, которую можно охарактеризовать хорошо знакомой формулой «избранное», представив читателю лишь ту часть дневников писательницы, которая, по её мнению, наиболее полно отражает личность автора (Ср.: Mayreder 1988:7).

В дневник Башкирцевой, в свою очередь, по требованию ее матери, опасавшейся, что история семьи будет освещена в дневнике не в лучшем свете, и в интересах первых издателей в текст были внесены значительные изменения: во французском издании 1893 года, к примеру, было изъято более половины первоначального варианта. Становятся понятными опасения Марии Башкирцевой потерять неповторимость авторского Я, индивидуальность авторского голоса, который в результате публикации может быть, по независящим от автора причинам, значительно изменен.

Мария Башкирцева, в частности, замечает: «Когда я умру, прочтут мою жизнь, которую я нахожу очень замечательной (впрочем, иначе и быть не может). Но я ненавижу всякие предисловия (они помешали мне прочесть много прекрасных книг) и всякие предуведомления этих извергов издателей. Поэтому то я и пишу сама мое предисловие...» Башкирцева 2003:10). Эта мысль удивительным образом перекликается с наблюдением Василия Розанова. Писатель записывает, в частности, в «Уединенном»: «Как будто этот проклятый Гутенберг, - пишет он, - облизал своим медным языком всех писателей, и они все обездушились „в печати“, потеряли лицо, характер, моё „я“ только в рукописях, да и „я“ всякого писателя». И добавляет: «Должно быть по этой причине я питаю суеверный страх рвать письма, тетради (даже детские), рукописи - и ничего ни рву...» (Розанов 1992:22).

Дневники как автодокументы, издаваемые, как правило, *postum* представляют собой те тексты, которые подвергаются наиболее сильной трансформации и, таким образом, в определенной мере элиминируется не только аутентичность дневникового высказывания но, прежде всего, ускользает неповторимость личности автора. Немаловажным фактом является и то, что изданные дневники в любом случае не являются оригинальными. Нередко не только на разных языках, но и в рамках одной языковой среды существуют параллельно несколько текстовых версий одного и того же дневника, при этом публикация дневников, по воле издателя, дополняется различного рода материалами, несущими определённую смысловую и информационную нагрузку - как таковые можно рассматривать, например, и часто сопровождающие издание дневников так называемые паратексты – именной указатель, примечания, комментарии или публикацию дополнительного иллюстративного материала - фотографии, образцы рукописи и т.д. Так, в российском издании 2000 года текст дневника Башкирцевой, помимо редакционного предисловия, рассказывающего об истории создания дневников и их авторе, сопровождается публикацией фотографий Башкирцевой и репродукций её картин, то есть акцентируется образ Башкирцевой как художницы. А издание дневников 2003 года не только разбивается аналогичным визуальным рядом, но и дополняется публикацией переписки Башкирцевой с Ги де Мопассаном, а также содержит несколько рецензий на первые издания дневника конца 19-го века

За счет подобного рода включений издатели выступают как своего рода соавторы дневника. Предлагая читателю свою, отличную от оригинала, версию дневника, они невольно направляют текст в русло определенной интерпретации. Тщательно подготовленный, снабженный комментариями и регистрами, личный текст как бы приобретает качества эстетического продукта и вместе с этим не свойственную ему законченность и солидность. Перед читателем предстает своеобразный гибрид, заставляющий его, читателя, двигаться через сотни страниц как

сквозь лабиринт запутанной сети гипертекста, который развивается не линейно и принуждает менять уровни восприятия в непредсказуемых направлениях.

Речь, конечно же, не может идти о том, чтобы принизить роль издателей, их неоценимую работу по составлению комментариев и напряженный труд по расшифровке рукописей, тем не менее, можно утверждать, что при публикации значительно меняется как психология, так и практика восприятия дневникового текста

Примечательно, что в этом контексте французский теоретик литературы Жерар Женетт говорит и о другом эффекте: с публикацией личного текста по-новому определяется и категория читателя, которого в данной ситуации можно определить как «окончательная публика» - «das letztendliche Publikum» (Genette 1989:356). Имеется в виду тот читатель, перед которым личный текст предстает в своего рода законченном (или точнее, почти законченном) варианте как публичный текст. Очевидно, что вслед за публикацией личного текста следует и смена адресата.

Жерар Женетт говорит и о своеобразной прагматической ситуации, возникающей в результате публикации текста – *«то, что первоначально было действием, становится для нас простой информацией»* (Genette 1989:357). Думается, что именно это обстоятельство, как правило, и обуславливает восприятию дневников и писем, в основном, как важных носителей информации, как документ или источник, из которого можно почерпнуть дополнительные сведения об авторе и его эпохе, о тех или иных реальных событиях, об истории создания произведений, то есть как текст, выполняющий вспомогательную функцию.

Неслучайно французский исследователь Роже Шартье в контексте размышлений об истории издательских стратегий и читательских практик замечает следующее: *«Тот же самый текст, воспринимаемый в сильно отличающихся друг от друга условиях репрезентации перестает быть тем же самым. Каждая из его форм подчиняется особым условиям, законы которых определяют разбивку произведения и его соотношение с иными видами искусства, иными жанрами и текстами»* (Шартье 2006:12)

Личный дневник, таким образом, как «исследование и расследование самой себя» в значительной мере воспринимается не как результат спонтанного письма, а как следствие сознательного применения определенных литературных стратегий, разрушающих традиционные структурные рамки интимной литературы, прежде всего, за счет постулирования их открытости и вполне осознанной публичной направленности их формы.

#### Литература:

- Бажак 2003:** Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения. М.:2003.  
**Барт 2003:** Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры М.: 2003.

- Башкирцева 2000:** Башкирцева М. Дневник. М.: 2000.
- Башкирцева 2003:** Башкирцева М. Дневник. М.: 2003.
- Богомолов 1990:** Богомолов М. Дневники в русской культуре начала XX века. Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения, Рига: 1990.
- Дьяконова 2004:** Дьяконова Е. Дневник русской женщины. М.: 2004.
- Лежен 2001:** Лежен Ф. «Я» молодых девушек, «Вопросы филологии», №3(9). М.: 2001.
- Лежён 2000:** Лежён Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет. Иностранная литература, №4, 2000.
- Розанов 1992:** Розанов В. Опавшие листья. М.: 1992.
- Шартье 2006:** Шартье Р. Письменная культура и общество. М.: 2006.
- Bashkitseff 1995:** Bashkirtseff M. Mon Journal. Texte integral. Tom I. Montesson: 1995.
- Genette 1989:** Genette G. Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: 1989.
- Hofmannsthal 1987:** Hofmannsthal H. Blicke. Essays. Leipzig: 1987.
- Mahler-Werfel 2002:** Mahler-Werfel, A. Tagebuch-Suiten. Frankfurt am Main: 2002.
- Mayreder 1988:** Mayreder R. Tagebücher 1873-1937. Frankfurt am Main: 1988.

**М.К. КШОНДЗЕР**

*Германия, Любек*

## **Стихотворение « Венецкая жизнь» в контексте творчества О. Манделъштама**

Все творчество О. Манделъштама пронизано «тоской по мировой культуре». Умение воспроизводить разные эпохи по-своему, т.е. создавать неповторимый дух той страны и культуры, которая является предметом изображения, подчас не используя специфических имен и реалий - это свойство Манделъштама как поэта проявляется во множестве стихотворений раннего периода (в «Камне» и «Tristii» особенно ярко). Так называемые «надрассудочные смыслы», не всегда отвечающие исторической правде, позволяют поэту «схватывать внутреннюю форму культуры». (Полякова 1997:72).

В этом контексте стихотворение «Венецкая жизнь» из цикла «Tristia» (1920) представляет большой интерес для анализа. С одной стороны, оно написано в традициях русской литературной „венецианы“, а, с другой, очень характерно для поэтики раннего Манделъштама. Отмечая особенность поэтического мира художника, А.Блок указывает на его некую ирреальность: «Его стихи возникают из снов - очень своеобразных, лежащих в областях искусства только... Его путь – от иррационального к рациональному (противоположность моему). Его «Венеция» (Блок 1963,7:371).

Антиномичность, оксюморонность повествования проявляется в изображении двуликой Венеции, которая предстает как нечто ускользающее, не поддающееся однозначным характеристикам. Мотивы любви и смерти переплетены у Манделъштама так же, как и в итальянском цикле А.Блока (Блок 1963,3:102-105). В этом городе все зыбко и нереально, смерть соседствует с красотой и любовью, тьма - со светом, веселье - с трагизмом.

В русской литературе существует некий «венецианский» миф, представленный определенным набором мотивов, постоянно варьирующихся, но неизменно присутствующих в изображении Венеции, а именно:

представление о Венеции как о зыбком мире, населенном тенями и призраками (И.Козлов, П.Вяземский, С.Соловьев);

инакость Венеции как места, в котором перестают действовать законы логики, утрата воспринимается как приобретение, смерть - как праздник, ночь – как день и гибель как возрождение;



отсутствие четких границ между прошлым и будущим, смерть как растворение во времени, любовь к смерти, возникающая в Венеции\*.

На первый взгляд, Мандельштам в стихотворении «Венецианская жизнь» не выходит за рамки традиции, изображая Венецию именно в этом контексте. При отсутствии внешних примет города автор создает атмосферу этого мистического пространства сквозь призму времени и культуры. Исходя из концепции В.Н. Топорова, можно говорить о существовании т.н. текстов – панорам, т.е. клише, которые обогащаются индивидуальным видением автора (Топоров 1997:24,31,40,45). Обращаясь к венецианской теме, разные авторы создают тексты, в чем-то похожие и в то же время различные. При поверхностном чтении стихотворения «Венецианская жизнь» создается впечатление о традиционном подходе автора к данной проблематике (обыгрывание тем «красота и смерть», «любовь и смерть», «красота смерти», «любовь и красота», связь смерти со сновидениями, образ Венеции как порога жизни и смерти и т.д.) (Меднис 1999:260-285).

Однако при более внимательном и детальном анализе обнаруживаются глубинные подтексты, отсутствие внешней атрибутики только усиливает внутренний смысл стихотворения, тесно связанного со всем творчеством Мандельштама. (Полякова 1997:72-73).

Уже первая строфа «Венецианской жизни» погружает нас в удивительно многослойный, полный подтекстов и аллюзий мир художественных образов Мандельштама, построенный на антиномическом соединении, казалось бы, несопоставимых явлений и понятий:

*Венецианской жизни, мрачной и бесплодной,  
Для меня значение светло.  
Вот она глядит с улыбкою холодной  
В голубое дряхлое стекло* (Мандельштам 1990:129).

Как видим, автор сразу вводит читателя в атмосферу двуликой Венеции, жизнь которой, с одной стороны, «мрачная и бесплодная», освещенная «холодной улыбкой», а, с другой стороны, ее «значение» для поэта светло, т.е. уже с самого начала стихотворения показано слияние и неразделимость столь противоречивых понятий и категорий, как свет и тень, безысходность и надежда, отчаяние и радость. Во втором двустишии появляется образ зеркала - стекла, очень характерный для всей русской «венецианки» и приобретающий в контексте стихотворения Мандельштама особый смысл. «Венецианская» жизнь как некий микрокосм изображена отстраненно, она погружается как бы в Зазеркалье, в свое отражение в

---

\* Об этом подробно см.: Меднис 1999. По данной теме см. также: Материалы... 1998; Flaker 1998; Цивьян 2001:40-50; Йованна...: 69-74; Лосев 1996.

«голубом дряхлом стекле». Образ зеркально - стеклянного мира встречается в стихах Блока, М.Кузмина, Б.Пастернака (см. в первоначальной редакции стихотворении «Венеция»: *Я был разбужден спозаранку// Бряцаньем мутного стекла* - Пастернак 1965:580)\*

У Мандельштама «стеклянно - зеркальные» образы вводят в атмосферу внешне холодного и статичного мистического города, постепенно подводя к основному конфликту стихотворения - теме жизни и смерти. В целом все стихотворение-это «развернутая метафора старости и смерти, любви и смерти, жизни как процесса смерти» (Меднис 1999:280). Обилие эпитетов, многоцветье красок и калейдоскопичность изображения («белый снег», «синие прожилки», «зеленая парча», «черный бархат»)- все это создает определенный настрой и подготавливает к восприятию основной темы стихотворения - проблемы тайнства жизни и смерти, загадочности и непредсказуемости этих явлений, происходящих как бы «на праздном вече». Драматизм повествования усиливает подчеркнутая театральность антуража: «горящие в корзинах свечи», завешенная «черным бархатом» плаха, «тяжелые» венецианские «уборы».

Стихотворение многозначно и предполагает различные трактовки.\*\* По мнению Н.Е. Меднис, смерть в контексте стихотворения приобретает оттенок «мнимости, театральности, живописной и литературной отраженности» (Меднис 1999:281). Безусловно, этот мотив у Мандельштама присутствует, не случайно стихотворение «Венецианская жизнь» первоначально было опубликовано в альманахе «Цех поэтов» (1921) вместе со стихотворениями «За то, что я руки твои не сумел удержать» и «Чуть мерцает призрачная сцена». При всем отличии этих стихов их объединяет тема призрачности и нереальности бытия, изображение человеческих чувств и страстей на материале разных эпох и ситуаций. Если в стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать» личная любовная драма разыгрывается на фоне декораций древней Трои (стихотворение обращено к О.Н. Арбениной-Гильденбрандт), то стихотворение «Чуть мерцает призрачная сцена» посвящено непосредственно «призрачной сцене», на которой властвует Мельпомена. Однако за внешним антуражем и театральностью можно обнаружить стремление автора вырваться из этой атмосферы ирреальности и обратиться к настоящей, «не выдуманной» жизни, с ее «бессмертной весной», с «живой ласточкой» и «горячим снегом», с подлинными человеческими чувствами.

---

\* В окончательной редакции строфа «бряцаньем мутного стекла» заменена более нейтральной и приближенной к реальности: «щелчком оконного стекла».

\*\* В частности, С.М. Марголин рассматривает стихотворение «Венецианская жизнь» в контексте философских воззрений П.Флоренского и К.Леонтьева, опирающихся на антиномичные теории Гераклита о «трагически прекрасном» мире и о неразрывной связи гармонии с дисгармонией (Марголин 1989: 82-87).

В этой связи театральность и выдуманность Венеции в стихотворении «Венецианская жизнь» представляются тоже только внешней оболочкой, которая скрывает глубинные внутренние подтексты.

Образ «кипарисных носилок», символизирующих смерть (у древних греков кипарис-дерево скорби: кипарисовую ветвь вешали у дверей умершего), контрастирует с образом голубя, залетевшего в ковчег (голубь - символ обновления, новой жизни). Эти антиномичные символы раскрывают основную мысль автора: в Венеции границы между жизнью и смертью, любовью и красотой, трагизмом смерти и радостью возрождения как бы стираются.

Образ «праздничной смерти» является основным психологическим и эмоциональным стержнем стихотворения, обуславливающим его мировоззренческую и художественную целостность. Иллюзорность и кажущаяся мнимость изображаемого мира, зеркальность образов, театральность повествования, отсутствие законов логики - все эти компоненты служат раскрытию основной идеи стихотворения: «Венеция-порог жизни и смерти, в пространстве которой утрата воспринимается как приобретение, смерть как праздник, ночь - как день и гибель как возрождение».

Тема «праздничной смерти» рассматривается в нескольких ракурсах: с одной стороны, в контексте театральности, о которой мы уже говорили:

*На театре и на праздном вече // Умирает человек*  
(Мандельштам 1990:129).

Иными словами, смерть преподносится как зрелище, как представление. Не случайно в следующей строфе картина смерти конкретизируется, наполняясь чисто «венецианскими» подробностями:

*Ибо нет спасенья от любви и страха,  
Тяжелее платины Сатурново кольцо,  
Черным бархатом завешенная плаха  
И прекрасное лицо* (Мандельштам 1990:129),

Речь идет, очевидно, о каком-то эпизоде из мрачной, кровавой и таинственной истории «города дождей», в которой слились воедино любовь, страх, «плаха» и чье-то «прекрасное лицо». Упоминание в этом контексте Сатурна («Сатурново кольцо») еще раз убеждает в космическом масштабе восприятия Мандельштамом Венеции и ее удивительной атмосферы.

С другой стороны, трудно согласиться с утверждением Н.Е. Меднис о том, что смерть в стихотворении тоже приобретает черты мнимости, нереальности. Совершенно справедливо утверждая, что «дух смерти разлит в атмосфере мандельштамовской Венеции», исследовательница приходит к выводу, что это не более чем «умирание Я в роли, в образе

любви» (Меднис 1999:281), т.е. на первый план опять выдвигается тема неправдоподобности, вторичности изображения.

Между тем, на наш взгляд, именно трагический образ «праздничной смерти» на фоне роскошного венецианского антуража выводит проблему на новый уровень, превращая ее из иллюзорной театральной картины в настоящую трагедию человеческого бытия. Изображение мистической «зеркально - стеклянной» Венеции на фоне «зеленой Адриатики» постепенно обретает черты подлинного трагизма, превращаясь в философские раздумья Мандельштама о глубинном смысле умирания и возрождения, жизни и смерти, истины и красоты:

*Тяжелы твои, Венеция, уборы,  
В китарисных рамах зеркала.  
Воздух твой граненый. В спальне тают горы  
Голубого дряхлого стекла...  
...Что же ты молчишь, скажи, венецианка,  
Как от этой смерти праздничной уйти?*

Образ «праздничной смерти» в Венеции, когда смерть является лишь растворением во времени, присутствовал в русской поэзии до Мандельштама (в стихотворениях Брюсова, Бунина) и продолжает звучать в современном поэтическом творчестве (у И.Бродского, А.Кушнера, Е.Рейна). Не случайно И.Бродский хотел покоиться именно в Венеции как месте, где нет границ между прошлым и будущим, между жизнью и смертью. Однако именно в творчестве О.Мандельштама этот образ приобрел тот многозначный смысл и глубокое философское наполнение, которые до сих пор дают основания для нового осмысления и интерпретации. Мандельштам не раскрывает проблему до конца, не отвечает на поставленные вопросы, он не восхваляет смерть как праздник, наоборот, хочет уйти от этой антиномии, но не знает, как это осуществить (см.: Киреев 2007).

Интересную интерпретацию проблемы смерти можно обнаружить также в стихотворении Мандельштама «Соломинка» (1916), где темы умирания и возрождения приобретают мировоззренческий смысл в контексте общей проблематики текста: соломинка становится символом одиночества и обреченности личности, «которая выпила всю смерть и находится в переходном состоянии, пытаясь сделать трагический выбор между жизнью и смертью» (Кшондзер 2007:68-70)

В стихотворении «Венецианская жизнь» смерть трактуется как «трагический праздник», как освобождение от искусственности, «театральности» жизни, как порог, за которым наступает какое-то новое измерение. Именно венецианская тема придает повествованию многозначность. Особенно характерна в этом отношении последняя

строфа стихотворения, в которой появляется образ Сусанны из картины Тинторетто «Сусанна и старцы»:

*Черный Веспер в зеркале мерцает,  
Все проходит, истина темна.  
Человек рождается, жемчуг умирает,  
И Сусанна старцев ждать должна* (Мандельштам 1990:130)

В этой строфе объединились все глубинные смыслы стихотворения: ирреальность бытия, невозможность познания истины, которая ускользает в стеклянно-зеркальном венецианском мире, освещенном мрачным светом «черного Веспера», таинство рождения и смерти, «умирающий жемчуг» как символ гибели любви и в то же время возрождения новой жизни («человек рождается, жемчуг умирает»). Образ Сусанны в последней строке символизирует неправедность человеческого суда над личностью (по преданию, Сусанну оклеветали старцы, пытавшиеся ее соблазнить) и неотвратимость рока («И Сусанна старцев ждать должна»). Здесь уже совершенно исчезает мотив театральности и явственно проступает тема трагизма и одиночества личности, рассматриваемая Мандельштамом в контексте «венецианских» реалий, поэтому в последней строке и появляется, казалось бы, не связанный с основным текстом образ тинтореттовской Сусанны.

Таким образом, анализ стихотворения «Венецианская жизнь» еще раз иллюстрирует особенности поэтики Мандельштама, его умение схватывать «внутреннюю форму культуры», находить «надрассудочные смыслы», соединять в ассоциативном ряду, казалось бы, совершенно несоединимые понятия и категории, ставить глубочайшие мировоззренческие и философские проблемы на материале разных эпох и культур. Не случайно Марина Цветаева ощущала «магию» и «чары» в каждой строчке Мандельштама, несмотря на внешнее отсутствие логики и как бы хаотичный строй мысли поэта. Антиномичность и полифоничность художественного мира Мандельштама, возможность неоднозначных трактовок продолжают привлекать к его творчеству многочисленных исследователей и дают основания для новых, многофункциональных подходов к его поэтическим «интертекстам».

#### Литература:

- Блок. 1963,3:** Блок А. Собр. соч. В 8-ми тт. М.-Л.: 1963, т.3.  
**Блок. 1963,7:** Блок А. Собр. соч. В 8-ми тт. М.-Л.: 1963, т.7.  
**Йованна...:** Йованна Спензель де Варда. Образ Италии и ее культуры в стихах А.Ахматовой //Ахматовские чтения, вып.2. М.: 1992.  
**Киреев 2007:** Руслан Киреев. Семь великих смертей. М.: Издательство НЦ ЭНАС, 2007.  
**Кшондзер 2007:** М.Кшондзер. Русская литература - открытое единство. М.: 2007.  
**Лосев 1996:** Лев Лосев. Реальность Зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского. Ж.: «Иностранная литература», №5, 1996.

- Мандельштам 1990:** Осип Мандельштам .Соч.:В 2-х т. Т.1., М.: 1990.
- Материалы... 1998:** Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре//Slavica tergestina.Trieste. №6, 1998.
- Марголин 1989:** С.М. Марголин. Мировоззрение Мандельштама, Marburg/ Lahn, 1989.
- Меднис 1999:** Н.Е. Меднис. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
- Пастернак 1965:** Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.- Л.: 1965. («Библиотека поэта»)
- Полякова 1997:** С.В.Полякова. Осип Мандельштам: Наблюдения, интерпретации, заметки к комментарию //Полякова С.В. Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. Спб, 1997.
- Топоров 1997:** Топоров В.Н. «Гео- этнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры //Культура и история: Славянский мир. М.: 1997.
- Flaker 1998:** A.Flaker. Венецианские литературные веды. // Russian Literanure, Vol. XLIII, №2, 1998.
- Цивьян 2001:** Т.В. Цивьян. «Золотая голубятня у воды...»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. Спб, 2001.

**М.И. ЛАЗАРИДИ**  
*Кыргызстан, Бишкек*

## **Философия красоты: Елена в греческой поэзии**

*Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы  
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:  
Истинно, вечным богиням она красотой подобна!*

*Гомер  
Елена, горе! Ты сгубила Троию!  
Еврипид*

Елена Прекрасная - гомеровский образ, миф о красивейшей из женщин, которая продолжает «воспламенять воображение поэтов» через века и тысячелетия.

В кратком изложении И.М.Тронского, история Елены описана следующим образом.

Согласно сказанию, троянский царевич Парис похитил у гостеприимно принявшего его спартанского царя Менелая много сокровищ и жену, красавицу Елену. Оскорбленный Менелай и его брат, микенский царь Агамемнон, собрали из всех греческих областей рать для похода на Троию под верховным предводительством Агамемнона. Десять лет греческое ополчение безуспешно осаждало Троию, и только хитростью грекам, спрятанным в деревянном коне, удалось проникнуть в город и поджечь его. Троя сгорела, а Елена была возвращена Менелаю. Однако возвращение греческих героев на родину было печальным: одни погибли в пути или немедленно по возвращении, другие долго скитались по разным морям, прежде чем им удалось вернуться домой. Из суммы этих сказаний складывается так называемый троянский цикл греческой мифологии (Тронский 1983:34-35).

Отечество Елены - славная Спарта. Вот как описывает родителей красавицы прославленный оратор древней Эллады Горгий: «Леда была её матерью, а отцом был бог, слыл же смертный, и были то Тиндарей и Зевс: (...) Один меж людей сильнейший, другой над мирозданием царь. Рождённая ими, красотой была она равна богам, её открыто являя, нескрыто тая» (Горгий 1986:28).

Елена, по собственным словам, жертва горестной истории о том, как заспорили три богини, кто из них красивее: Гера, дочь чистойшая Кронида (Афина) и Киприда-Афродита.

Далее свершилась величайшая несправедливость. Елена продолжает рассказ:

- Должен

Был разрешить их распрю волопас.  
И вот, мою красу (коль и несчастье  
Прекрасным может быть) пообещав  
Для ложа Александру, побеждает  
Киприда, а Парис - Идей, покинув  
Пастушеский загон, стремится в Спарту,  
Чтоб овладеть невестой.

Бессмертные! Покончит ли с несчастьем  
Танталов род у вас когда-нибудь?

Еврипид, Елена (850)\*.

Вручив яблоко – прекрасный плод, которому предстоит сыграть роковую роль ещё не один раз в мировой мифистории – Афродите, Парис predetermined жизненный путь Елены. Отныне она символ. Любви? Ненависти? Красоты? Принесла ли красота Елены мир, спокойствие, безмятежность. Совместимы ли красота и война, красота и старость, красота и свобода?

По мнению А.Ф.Лосева, Елена «подлинно трагическая фигура» (Лосев 1966: 231).

Действительно, красота спасает мир, гармонизируя мир, но платит сама очень дорого.

Люди не могут противиться воле богов. Елена в глазах Приама, царя Трои, невиновна. Нет осуждения в словах державного тестя, обращенных к прекрасной невестке:

(...) Приам же её призывал дружелюбно:

Шествуй, дитя моё милое! Ближе ко мне ты садися.

(...) Ты предо мною невинна, единые боги виновны:

Боги плачевной войной на меня устремили ахеян.

Гомер (160 – 165)\*\*

Елена глубоко страдает. Она понимает, что равно ненавистна народам Греции и Трои:

Моё в Элладе опорочено бесславьем имя

*Еврипид. Елена (60).*

---

\* Здесь и в дальнейшем трагедии Еврипида цитируем в переводе с древнегреческого И. Анненского по изданию (Еврипид 1980: 65-145 и 225-299). с указанием в скобках нумерации песен – М.Л.

\*\* Здесь и в дальнейшем цитируем Гомера по изданию (Гомер 1990: 160-165) с указанием в скобках нумерации песен - М.Л.



Увидев её, Тевкр, брат Аякса Теламонида - героя троянской войны, в ужасе восклицает:

О боги! Что за вид ужасный! Образ  
Проклятой той которая меня  
И Грецию сгубила...

*Еврипид, Елена (70).*

Елена – невольная виновница позора и огромных несчастий, красота которой принесла горе и самым любимым и дорогим людям, вторит Тевкру:

Тьмы я мужей сгубила...  
Их унесло Елены  
Полное муки имя.  
В петле вкусила Леда  
Смерть за моё бесславье;

*Еврипид, Елена (190-200).*

Матери больше нет...  
Мой затаял позор,  
Петлю на шеей...

*Еврипид, Елена (680).*

Братья Елены Кастор и Полидевк, по слухам, «из-за сестры как будто закололись» *Еврипид, Елена (139-140).*

Вырванная из семьи, тоскующая по Менелаяу, потерявшая родственников, разлученная с дочерью Гермиейной, Елена проклинает свою красоту:

О жены, о подруги, что за рок  
Меня сковал?  
То Геры  
Игрушкой становлюсь я, то своей  
Красы безвольной жертвой...Боги, боги!  
Стираются же краски и со статуй;  
Так отчего ж мою вы красоту  
Не смените первичным безобразьем?

*Еврипид, Елена (260).*

Других краса –  
Венчает счастьем - мне она в погибель.  
Ты же краса моя, ты  
Башни сгубила Приама  
Лучших ахейцев сгубила!

*Еврипид, Елена (300-380).*

Но были в Элладе люди, которых глубоко трогала «печаль и тайные слёзы Елены».

Вот так Горгий, знаменитый оратор, защищает Елену, отвергая все обвинения против неё:

Была она или силой похищена, или речами уложена, или любовью охвачена?

...Если богу или случаю мы вину должны приписывать, то Елену свободной от бесчестья должны признавать.

...Елена насилию подвергшись, родины лишившись, сиротою оставшись, разве не заслуживает более сожаления, чем поношения?

Если же речь её убедила и душу её обманом захватила, то и здесь нетрудно её защитить и от этой вины обелить. И то слово - величайший владыка: видом малое и незаметное, а дела творит чудесные – может страх прекратить и печаль отворотить, вызвать радость, усилить жалость.

Если это свершила любовь, то нетрудно избегнуть ей обвинения в том преступлении, какое она, говорят, совершила.

При помощи зрения и характер души принимает иной себе облик. Чему же удивляться, ежели очи Елены, телом Париса плененные, страсти стремленье, битвы любовной хотение в душу её заронили! Если Эрос, будучи богом богов, божественной силой владеет,- как же может много слабейший от него отбиться и защититься!

А если любовь болезней людских лишь страданье, чувств душевных затменье, то не как преступленье нужно её порицать, но как несчастья явленье считать.

Как можно считать справедливым, если поносят Елену? Совершила ль она, что она совершила, силой любви побежденная, ложью ли речей убежденная или явным насилием вдаль увлеченная, или принуждёньем богов принужденная, - во всех этих случаях нет на ней никакой вины (*Горгий 1986:30-31*).

Что принесла красота и слава Елене? Горе, ненависть и бесчестье. Виновна перед мужем – изменила, перед милой дочерью – кто женится на девушке из опозоренного рода, перед матерью – Леда покончила с собой.

Да, оратор Горгий защитил Елену по всем правилам речевого искусства. И всё же грех не был отринут.

Может быть, это было причиной иной трактовки злосчастной судьбы Елены другим гением древней Эллады – трагиком Еврипидом. Оказывается, всё было совсем по-другому.

Елена, соблюдая честь, дожидалась мужа в доме Протея, в Египте, куда её перенёс Гермес. Поводом к войне, по воле богов, был её призрак, идол, эфирное видение. В одноименной поэме Елена рассказывает Тевкру:

(...) Не меня женой  
Он получил, нет: призрак из эфира  
Чистейшего, по моему подобию,  
Был Герою для Приаида сложен,  
Царевича троянского.

(...) Зевса же  
Свершалася другая воля,  
К вящей  
Беде моей: меж греков и несчастных  
Фригийцев он войну зажег, чтоб мать  
Освободить от населенья – Землю –  
Чрезмерного и чтобы лучший грек  
Был славою отмечен. Битв наградой  
Троянам и ахейцам он назначил  
Меня...

*Еврипид, Елена (39-40).*

В поэме Еврипида «Орест» Электра призывает своего брата, Ореста, матереубийцу, убить Елену, которая «греков губила там, у пучины Скамандра» (*песнь 1310*). Предводительница хора - глас народа - вторит Электре:

Ты поразил  
Елену, правды меч!  
За пагубу, за пагубу Эллады,  
За пастыря Троянского теперь,  
За слёзы жен она ахейских платит.

*Еврипид, Орест (1360).*

Но Аполлон спасает Елену по воле Зевса.  
(...) Он дочери бессмертной  
Дал светлый трон в обители небес  
Чтоб с Кастором она и Полидевком  
Спасением сияла для пловцов.

*Еврипид, Орест (1630).*

Современная греческая поэзия опирается на бессмертные достижения древней Эллады, вкладывая своё понимание в осмысление мифов. Следующий диалог из «Елены» Еврипида может служить эпиграфом к одноименному шедевр Г.Сефериса:

Слуга Источник мук под Троей – не она?  
Менелай Нет. Боги нас обманывали. В руки  
Мои достался призрак роковой.  
Слуга Что ты сказал?  
Все муки – даром? И награда – призрак?

*Еврипид, Елена (700).*

В поэме «Елена» Г. Сеферис, выдающийся греческий поэт, известный дипломат, лауреат Нобелевской премии раскрывает тему мира, красоты и войны. Как можно было так безнравственно обойтись с красотой Елены, гармонией и мерой, чтобы столкнуть народы, открыть

перед ними бездну 10-летней войны, которая унесла прекрасных собой, мужественных, славных героев. Разрушились семьи, осиротели дети, счастливые хранительницы домашнего очага попали в рабство.

Г.Сеферис избрал эту тему неслучайно. Находясь за границей на учебе, он лишился дома, города, страны. Пала греческая Византия. «Мама, Смирна горит!» - это вопль потрясенного сердца поэта, боль, которую он пронесет через всю жизнь.

В поэме «Елена» Г.Сеферис опирается не на «Илиаду» Гомера, а на одноименную трагедию Еврипида. Оказывается, что женщина божественной красоты никогда не появлялась в Трое. Всё это выдумки поэтов: в Трое был идол, одетый как Елена.

Поэму предваряет эпиграф из Еврипида, в котором ведут разговор Тевкр (Теламонид) и Елена. Вестник, третий член полилога, восклицает потрясенно:<sup>\*</sup> «Так ты была только призраком, и призрачной была наша боль?» - *Еврипид, Елена (620)*.

Г. Сеферис приводит в Египет Тевкра Теламонида, который во дворце Протея встречает спартанцев, зарывавших при его виде, - и среди них Елену. Прекрасная Елена твердо уверила Тевкра, что никогда не ступала на землю Трои, а там был её образ. «Ничего не было в Трое – только идол. Так хотели боги» (Сеферис 2004:239).

Тевкр не может придти в себя от громopodobного известия. Он в этой войне потерял брата – Аякса – и родину, потому что отец отказал ему от дома. С помощью Аполлона, сжалившегося над его горем, он основывает новый Саламин на Кипре.

Славный герой Эллады не может поверить, что столько потерь пережито народом его страны из-за некоего облака, мечты, рубашки, которая была на идоле.

В 1953 году Г. Сеферис посетил Кипр, который вел кровопролитную войну с англичанами за обретение свободы. Поэма «Елена» - дань его преклонения перед народом, борющимся за свободу. И – как всегда – классика помогает обнажить идею структурировать крик души.

Я. Ридос воплощает в поэме «Елена» своё понимание красоты во взаимосвязях и взаимоотношениях со всем миром. Главная тема его поэзии – одиночество и смерть, потому что эти состояния преследовали его всю жизнь. Из-за своих политических убеждений он провёл многие годы в тюрьмах на дальних островах Греции (на острове Лерос, Макрониссос). Поэт с внешностью киноактёра-красавца, лауреат международных премий, всю жизнь боролся за свободу и не сходил с боевой тропы в течение всей своей долгой жизни.

---

\* Все переводы с новогреческого выполнены автором статьи – М.Л.

Свобода, одиночество и смерть – тема его «Елены». Прекрасная Елена, старуха, давно позабывшая, для чего нужна была её красота (нужна ли она вообще), для чего нужна была её жизнь.

Забываются слова, да и зачем они нужны?.. Говорить не с кем.

Забываются знакомые имена, остаётся только пустой звук – Парис, Менелай, Ахиллес, Протей, Феоклимен, Тевкр...

Слова уже не идут сами, их приходится искать, как будто бы надо переводить с языка, который неведом...

Хочется забыться, чтобы избежать страха уснуть и страха проснуться .

Я. Рицос, Елена (Рицос

2006:305-306).

Елену забыли все. Кажется, что даже смерть не идёт к ней, но тут она ошибается: тот, кто так внимательно слушает её, сидя у её постели – избавитель от всех тревог. Может быть – это смерть, она рядом.

Но был, был сладостный миг в жизни Елены. Она стояла у высокой стены Трои. Одна роза была в руке, вторую она держала в зубах, третья полетела вниз; и воины – и греки и троянцы – бились за обладание розой. Елена была свободна, и это было счастьем для неё.

В данном ключе выполнена прелестная миниатюра, принадлежащая перу греческого дипломата и поэта Х. Контовунисиоса:

Елена

А! Елена Троянская, Елена Хаоса

И надежды. Солнцеточащая!

Я не стану Парисом.

Но не буду и Менелаем.

Я не добиваюсь тебя

Ты – моя. Я владею тобой.

Такой, какой родила тебя мать.

От края до края. Полностью

Но свободной тебя оставляю.

Бабочка майская

*Х. Контовунисиос, Елена (Контовунисиос 2008:39).*

И всё же – нужна ли красота? О. Мандельштам, поэт Серебряного века, поистине поэт античного масштаба, размышляя о Троянской войне, замечает: «...Когда бы не Елена, что Троя вам одна, ахейские мужи?» (Мандельштам 1991:46).

Красота – единственное, что противостоит хаосу разрушения и насилия. Поэтому она бессмертна.

#### **Литература:**

**Гомер 1990:** Гомер. Перевод с древнегреческого Н. И. Гнедича. Л.:1990.

**Горгий 1986:** Горгий. Похвала Елене. Перевод С.Кондратьева//Ораторы Греции. М.: 1986.

**Еврипид 1980:** Еврипид. Трагедии. М., 1980.

**Контовунисиос 2008:** Х. Контовунисиос. Елена // Эол степи. Алматы: 2008.

**Лосев 1966:** Лосев А.Ф. Гомер. М., 1986.

**Мандельштам 1991:** О.Мандельштам. Стихотворения. М.: 1991.

**Рицос 2006:** Рицос Я. Елена// Anthologia G.Ritsou. I Eleni. Aprosasmata. Kedros, 2000 (Антология. Афины), 2000.

**Сеферис 2004:** Сеферис Г. Елена// G.Seferis. Poiimata. Eleni. Ikaros (Стихотворения. Афины), 2004.

**Тронский 1983:** Тронский И.М. История античной литературы. М.: 1983.

**Н.Н. ЛЕВЧЕНКО**

*Украина, Харьков*

## **Библейская герменевтика - доминирующий элемент художественной модели проповедей украинского барокко**

В мировой практике герменевтика, как теория интерпретации текстов, прошла долгий путь становления и развития от древнееврейской традиции, Августина и Оригена до самых современных теорий Г.-Г. Гадамера, Ф.Кермоуда, В. Изера, Е. Гирше, К. Коннера, К. Мелмина и др. Зародившись более трёх тысячелетий назад, если отправной точкой считать первую Ветхозаветную книгу «Бытия» (1445 г. до Р.Х.), библейская герменевтика продолжала развиваться и совершенствоваться с течением времени. Она значительно трансформировалась в эпохи Средневековья, Реформации и Модерна, но продолжала оставаться сердцевиной не только литературоведческих, но и общекультурологических, философских исканий, учитывая специфику единственного объекта ее исследования – Священного Писания.

Библия сыграла огромную роль в развитии древней украинской литературы. Мы имеем в виду не только многочисленные библейские цитаты, аллюзии, реминисценции, которые имеются в произведениях украинских писателей XI – XVIII веков, не только использование книг Священного Писания Старого и Нового Заветов в качестве неисчерпаемого источника тем, сюжетов, образов и разнообразных постоянных выразительных средств, но и целый ряд вопросов, связанных с библейской герменевтикой.

Распространение догм Священного Писания среди христиан нуждалось в развитии церковно-литературных жанров. Стоит отметить, что самым популярным жанром литературы ещё с Древнекиевских времён и среди переводных, и среди оригинальных, была проповедь.

Переводились в основном греческие, византийские и болгарские проповеди. Несомненно их стиль оказывал существенное влияние на становление оригинальной украинской проповеди. Поэтому, стоит охарактеризовать каждую из разновидностей переводной проповеди.

Греческая или, как ее еще называют, патристическая проповедь зародилась в IV веке, когда общественная и культурная жизнь греческо-римской империи еще ориентировалась на античную шкалу общечеловеческих ценностей, которая отчасти находилась в оппозиции к христианской идеологии. Поэтому греческая проповедь была вынуждена бороться с языческими обычаями и создавать условия для произрастания христианских традиций. Отмечалась она изысканной ораторской формой. Однако это не препятствовало формированию четкой

структурированности в вопросах толкования Священного Писания. В классической греческой проповеди Библейские тексты образуют с ней единую целостность. Они активно интерпретируются в ее содержании.

На основе светлых греческих патристических произведений формировалась византийская богословская литература в целом, и византийская проповедь, в частности. Византийские проповедники IX века апеллировали к древнегреческой проповеди IV – V веков, однако уравниваться в мастерстве им мешала «штучность» византийской проповеди, которая также усложнила употребление и толкование текстов Священного Писания. Проповедники византийских времён вводили библейские тексты в целостную ткань произведений не совсем естественно, отчасти употребляли их для подтверждения или углубления собственного мнения, чем обуславливалось ощущение их излишества в общей структуре произведения. Учитывая это, Трулянский собор 692 года отдал предпочтение проповедям Святых Отцов Церкви и тем самым заложил начало традиции предпочтения искусного творчества тех авторов, которые, учитывая соблюдение принципа антииндивидуализма, структурировали свои произведения огромным количеством цитат из патристики.

Очень важным было соблюдение правил, которыми писатель должен был руководствоваться, выбирая тему, идею, художественные методы изображения. Обращаясь к общеизвестным источникам своих творческих исканий, он также не имел права игнорировать правила и установленные нормы творчества.

Такие нормы творчества были усвоены и древнекиевской литературой. Характерными особенностями способа мышления украинских писателей на долгие века вперёд стали ретроспективность, традиционализм, антииндивидуализм. Любая творческая выдумка казалась ложью, если только не была обозначена авторитетом общепринятого верования. Писатели пытались не быть голословными, а считали необходимым продемонстрировать свою осведомленность с творчеством признанных авторитетов. «Работа писателя приравнивалась к созданию букета цветов – цветов из других произведений» (Лихачёв 1979:106). При этом доминировала аксиома: чем древнее художественное писание, тем подлиннее, а чем подлиннее, тем правдивее. «В творениях мастеров ценилось не то, к чему пришли они самостоятельно и в чем обнаружили свои личные способности, свое артистическое умение и свои идеи, а то, в чем они приблизились к древности, жертвуя собственной личностью ради верности традиции» (Буслаев 1990:354). Понятия плагиата тогда не существовало, напротив, чем ближе было художественное произведение к авторитетному источнику, тем искуснее оно казалось. «Умение вариации темы ценилось не менее, чем умение ее найти и обработать» (Софронова 1981:17).



Привязанность к канону способствовала, по утверждению Б. Крисы, модификации наиболее канонических жанров. «Не раз можно было убедиться в том, что эстетическое наслаждение связано с возвращением к тому же, кажется уже известному и обычному, но всегда такому, что нельзя знать до конца, к чему можно только приближаться. Следовательно, выражение обыкновенности обманчиво, о чем не один раз напоминают авторы. Это лишь своеобразное выделение тех многозначительных глубин, над которыми всплывает хорошо известное, побуждая к узнаванию в известном неизвестного, в обычном необычного, в человеческом Божьего» (Криса 1997:177).

Подчеркнув весомость античной и Византийской роли в развитии культуры Киевской Руси, не можем не вспомнить о значительном западном влиянии. О взаимоотношениях Древнего Киева с Западной Европой свидетельствует, например, факт присутствия украинских послов на Кведлинбургском сейме 973 года. Владимира Великого несколько раз посещали послы из Рима. Сам Владимир поддерживал связи с поляками, чехами, венграми. Князь Изяслав посылал своего сына к папе Григорию VII с жалобой на Болеслава. «В целом домонгольская Украина не отгораживалась китайской стеной от Запада. В произведениях, которые пришли к нам из того времени, не видно никакой вражды к западному католическому миру. Когда же была какая вражда, то ее сеяли не местные люди, а захожие греки, высшая духовная греческая иерархия и греческие полемисты. Наоборот эти же греческие „пришельцы” упрекают в своих письмах наших украинцев, что они не отличают слишком одну веру от другой, считая обе хорошими, потому что обе они происходят от Бога. О благосклонном отношении к западному католицизму свидетельствует произведение Даниила паломника, легенда о третьем хрестоносном походе, легенда о св. Вацлаве, о св. Квинге, перевод проповедей папы Григория Великого, Никодимовое Евангелие, некоторые жития, отрывки перевода латинского служебника и так далее» (Кардинал Йосип 1973:18-19).

О тройном влиянии на культуру Киевской Руси также говорила современная исследовательница Н.Яковенко: «Так в рамках более широкого – европейского – христианского сообщества обитатели будущей Украины очутились среди ее греко-византийского надлома. Византийская литургия, греческие церковно художественные каноны, книжность и тип духовности создали фундамент русского мира культуры, который был ориентирован на византийские идеалы. Отщепление от византийской пуповины, основанное на пограничье с Западом в галицко-волинских регионах на протяжении XIII – XIV вв., растянулось не на один век, превратив Украину в поприще взаимных влияний “Востока” и “Запада”. Парадоксально, но в восприятии даже ближайших соседей из орбиты латинской культуры – поляков – Украина всегда хранила черты таинственного „греческого Востока”, между тем как восточные соседи-

московиты видели в ней подозрительный питомник „латинства”. Под знаком византийской цивилизации, то есть в системе ее понятий, формировались и государственные институты, и круг общественных и мировоззренческих ценностей обитателей Древней Руси – от большого князя до невольника» (Яковенко 2005:46).

Восточная и западная богословская модель непосредственно продолжала влиять на формирование и развитие барочной литературы в целом, и жанра проповеди в частности. «В начале XVII в. в Малороссии начало быстро развиваться проповедничество, в связи с необходимостью научной и литературной борьбы с латино-униатами. Южнорусская проповедь развивалась под непосредственным влиянием западноевропейской и польской латинской проповеди» (Сумцов 1884:21). Поэтому, ораторская проза барочного периода в Украине аккумулировала литературный стиль, который оформился в Европе, в частности в Польше, в XVI – XVII вв. Среди его характерных признаков были увлечение словесной орнаментикой художественных произведений, то есть изысканными сравнениями, замысловатыми аллегориями, эффектными антифемидами, соединением христианской символики с образами античной мифологии, переосмысления в контексте земного бытия религиозных и светских норм, яркое выражение критицизма, стремление к нестандартности, проблески света в сложных лабиринтах бытия, противостояния добра и зла, света и темноты, победоносная сила любви и вера в покровительство, которые приобретают космический характер и в то же время проникнутые искренним сочувствием к земному миру. Типичным образцом такого стиля являются “казанья”, то есть проповеди, Иоанникия Галятовского. На связь творчества И.Галятовского с западноевропейским барокко указывал М. Сумцов: «Галятовский, как человек более строгого и наблюдательного ума, натура менее азартна, менее впечатлительна, чем натура Барановича, при всей своей достаточно значительной зависимости от школы и прочитанных книжек, обнаруживает значительную самостоятельность и систематичность в группировании своих возражений врагам православия и относительно благоустройства сырого материала, последовательности в распределении доказательств, и за ясностью мысли находится значительно ближе к своему антагонисту и противнику Рутке, чем к своему наставнику и руководителю Барановичу» (Сумцов 1885:137). Его перу принадлежит первая, и в печатной литературе единственная, теория барочного красноречия – «Наука, альбо способ зложения казаня». К ней добавлялся сборник проповедей «Ключ разумнія». Книга в целом выдавалась как учебник практического церковного красноречия и экзегетики.

Место доминирующего образа в системе библейской герменевтики, которая структурировала украинскую барочную проповедь, занимал образ Бога. Он изображался как Абсолют, который творит мир и без воли которого ничего в этом мире не может произойти. В литературных

произведениях этого периода проповедывалась вера в единственного, индивидуального, самосознательного и самосущего Бога, который ассоциировался с образом творца, хранителя и вседержителя мира. Каждый из писателей искал собственный путь к трактовке Бога как духовной личности и бесконечному самосознанию, открытому для диалога с человеком на основании любви. Межличностный характер отношений Бога и человека трансформировался в концепцию Богочеловека, согласно которой человек рассматривался как образ и подобие Божие, а сам Бог открывался людям в лице Иисуса Христа.

В экзегетике И.Галятковского находим следы барочной традиции и вместе с тем оригинальный подход к пониманию образа Бога. Историю Иисуса Христа он преимущественно объясняет буквально. Полностью правдивой казнодей считает, в частности, сказание о чудотворном зачатии Христа: «... *Пречистая Дѣва ... , яко земля з которой старьй Адам учиненный, была чистая, непоклятая, так земля пречистая Дѣва, з которой новый Адам, Христос уродился, была чистая и грѣхом первородным покаятым помазана*» (Галятковский 1660: арк. 172). Рассматривая естество непорочного зачатия, о котором идет речь в Новом Завете, И. Галятковский прибегает к сравнениям, заимствованным из Ветхого Завета. «Аналогии [в барочном стиле – авт.] всегда были возможны потому, что каждая вещь в природе унижает или восхваляет другую, выступает ее образом. Не став предметом отображения, она не исчезает из поля зрения художника: он помнит о ней и от нее отталкивается, создавая в своем произведении другой образ, внешне даже с той, первой, не связанный. Буквально все в мире в определенной степени коррелировало. Не было ни одного явления, которое бы формально или семантически не было связано с другими» (Софронова 1981:21). Поэтому логично оправданным является сравнение лона Девы Марии с глиной, из которой Богом был вылеплен Адам – символ всего человечества, что и объяснялось семантической структурой буквенных коррелянтов его имени. «Буквы его (Адама – авт.) имени отвечали четырем сторонам мира (в греческом языке: Anatole – восток, Dysis – запад, Arktos – север, Mesembria – юг)» (Мечковская 1988:58). Апокриф XII века, «Сказание яко сотвори Бог Адама», свидетельствует о распространенности мотива символического толкования букв имени первого человека также в славянской книжности: «И посла Господь ангела своего, повѣле взяти “аз” на востоцѣ, “добро” на западѣ, “мыслѣте” на юзѣ. И бысть человек в душу живу, нарѣче имя ему Адам» (Дмитриева 1980:151). Адам – символ человечества, Христос – символ бессмертия человечества.

Таким образом, И. Галятковский, отображая действительность, прибегает к непрямому способу изображения, по условиям которого явление описывается в произведении с помощью сравнения его с другим, отражающим основное явление. Оно и отображалось в тексте. Склонение к таким аналогиям в произведениях И. Галятковского было инспирировано

Священным Писанием, ведь «около 10 % текста Нового Завету составляют прямые цитаты, парафразы или ссылки на Ветхий Завет» (Ramm 1970:41-42). Сам Христос, бесспорно, расценивал исторические книги Ветхого Завета как достойное изложение исторических событий, а на Авеля, Ноя, Авраама, Давида и другие лица ссылался как на вполне реальные исторические личности. При ссылке на исторический факт, Галатовский предусматривал буквальное, а не аллегорическое значение текста. Он был склонен разделять духовную истину на два уровня: поверхностный, основанный на буквальном значении текста, и более глубокий, образованный в мистических глубинах.

Вслед за Христом, и апостолы верили в историческую точность и богодухновенность Ветхого Завета. «Они обращались к Писанию в спорах, они обращались к Писанию, когда необходимо было найти ответ на вопрос, серьезный или каверзный; они обращались к Писанию во время изложения своего учения, даже когда другие соглашались с их личными мнениями; они обращались к Писанию, чтобы определить цель некоторых своих действий или проникнуть в замыслы Бога относительно событий современности; они обращались к Писанию в своих молитвах» (Ramm 1970:44). В большинстве случаев авторы Нового Завета объясняют Ветхий Завет буквально, то есть согласно общепринятым нормам всех видов сообщений – историю как историю, поэзию как поэзию, символы как символы. Поэтому наблюдаем большое уважение авторов Нового Завета к тексту Ветхого Завета и можем допустить, что основы грамматико-исторического метода библейской герменевтики были заложены в книгах Нового Завета. Они были заимствованы из Библии древними Отцами Церкви, и в качестве традиции переданы барочным экзегетам, в частности И. Галатовскому.

Признанием Нового Адама в образе Иисуса Христа, о чем также шла речь в Ветхозаветных пророчествах, а также в произведениях известных Отцов Церкви, И. Галатовский будто стирает разногласия между Ветхим и Новым Заветами, хотя обращает внимание на такие нюансы: *«Тройкий ест Старый Закон, еден моралний, который належит до обычаев добрых, а такіи обычаи написаны суть в Десятеро приказаню... Другій закон ест Юдиціальный, который до судов належит... Третій Закон ест Церемоніальный... Христос не разорил и нескончил Старого Закону Морального..., еднак Закон Юдиціальный... и Закон Церемоніальный... ест през Христа разоренный»* (Галатовский 1669:арк.3). На три аспекта: церемониальный (ритуальные обряды, направленные на окончательное очищение во Христе), судебный или гражданский (законы, данные Богом для выполнения гражданской власти в Израиле) и моральный (кодекс моральных предписаний с универсальным, непреходным значением для всего человечества) распределяют Ветхозаветный Закон также современные богословы, в частности Е. Гопкинс (см.: Homerski 1989:43). В Ветхозаветных и

Новозаветных текстах такого распределения не замечаем. Очевидно, Ветхозаветные верующие считали такое распределение лишним, потому что руководствовались в повседневной жизни всеми тремя аспектами Закона, чего не можем утверждать относительно Новозаветного вероучения. Необходимо различать те законы, которые можно назвать такими, которые указывают на Христа и которые, исходя из этого, утрачивают свою силу после его пришествия (например, церемониальные законы, согласно Послания к Евреям), и те моральные законы, которые так откровенно не указывали на Христа (хотя были объяснены им более обстоятельно), и которые остаются обязательными для выполнения моральных истин христианской жизни. Моральные законы выполнены Христом в абсолютно другом смысле сравнительно с церемониальными законами: они не отменены, а скорее вовлечены в новый христианский комплекс отношений. Сам Иисус уточняет этот вопрос в Нагорной проповеди: *«Не подумайте, что Я пришёл нарушить Закон или пророков; не нарушить пришел Я, но исполнить (в греческом варианте πληρωσαι – авт.). Ибо истинно говорю вам: доколе не прейдет небо и земля, ни одна йота или не одна черта не прейдет из закона, пока не исполнится всё»* (Мт. 5, 17-18). Поэтому, невзирая на то, что Новый Завет, возможно, и не проводит разграничений между моральным и церемониальным законами, практическая экзегетика все же их признавала. Нет сомнения, что существует преемственность между Ветхим и Новым Заветами. Ветхозаветные верующие обращали свои взгляды в будущее к обещанному Избавителю, Новозаветные, наоборот – в прошлое, на архетип своего Избавителя. Ветхий и Новый Заветы взаимосвязаны не только пророчествами о Мессии (за пророчеством Михея Христос родился в Вифлееме, за пророчеством Осии убежал в Египет, за пророчеством Захарии был продан за 30 серебряников, – замечает Галятовский - 1669:арк.58- 64), но и внутренней связью, в центре которой находятся десять заповедей Божьих. И. Галятовский улавливает связь между Ветхим и Новым Заветами именно на моральном уровне, но апеллирует при этом не к традиции, выработанной отцами Церкви, а к непревзойдённому авторитету Священного Писания: *«Старый закон данный есть на Горѣ Синайской през Мойсея, Новый zaś Закон мѣл быти данный и дан есть на Горѣ Сионской в Иерусалимѣ през Христа»* (Галятовский 1669:арк.23).

Жертва Христа-Сына была предвидена Богом-Отцом как благодать, на которую надеялось человечество. Невзирая на то, что *«Отець, яко Бог вишлякую досконалость невымовную маючій могл уродити Сына способом невымовным без Матки»* (Галятовский 1669:арк. 42), он прибегает к способу чудотворного зачатия и приводит в мир одну из Своих ипостасей в человеческом подобии. По мнению Галятовского, у Бога был выбор подобия земного пребывания Слова. Используя метод подобия, экзегет классифицирует личности, лик которых мог бы принять на себя Христос: *«Персона тылько в розумной Натурѣ Бозской, и*

*Аглицкой, и чловѣчой найдуется. В Бозской Натурѣ Персоны суть: Отець, Сын, и Дух Святой, в натурѣ Аглицкой персоны суть: Михаил, Гавриїл и Аглы инии, в натурѣ чловѣчой Персоны суть: Адам, Ноє и люде инии, а в звѣрѣях в птахох и во каждой натуре нерозумной душу маючей и бездушной, нема Персоны, тылко Ипостась...»* (Галятковский 1669:арк.94). Конечно, Бог не мог спуститься на землю в подобии одной из своих ипостасей – никто не может видеть Бога, не ослепнув или даже не умерев от света славы Его. Не мог Он принять и ангельское подобие, потому что один из ангелов восстал против Бога и стал Сатаной. Не мог Бог себя унизить и до образа “Ипостаси”. Поэтому И. Галятковский согласно принципу исключения и, используя натуралистические художественные образы, отстаивает мысль, что Бог сознательно «...дѣйствовал формуючи, дѣлаючи тѣло Христово з власной и самой Крви Дѣвческой» (Галятковский 1669:арк.91). В пределах правил барочного стиля, для большей достоверности и убедительности, Галятковский прибегает к такому же средству в другом произведении, не беспокоясь о том, что он уже не является оригинальным: «Дух Святой силою своею учинил тѣло Христово в животѣ Пречистой дѣви з власной и самоѣ Крови еѣ» (Галятковский 1660:арк. 69).

С древних времѣн и до сегодняшних дней богословы придерживаются мысли, что «Бог порождает всё многообразие мира, создает внутренний мир всего сущего» (Огородник 1997:38). Истолковывая триединство Бога, И. Галятковский утверждает, что Бог уже существовал в трех ипостасях еще до времени всего. Писатель отстаивает этот тезис, опираясь на грамматический принцип герменевтики: «...Слово (Аз) выражает едну в Христѣ персону Бозкую, которая была пред Авраамом и пред вѣки, не выражает зась тоє Слово ( Аз ) другої в Христѣ персоны чловѣчой, поневаж был пред Авраамом и пред вѣк» (Галятковский 1669:арк.93). Экзегет настаивает на необходимости изучать оригинальные языки Священного Писания, чтобы более точно толковать его тексты. Автор проникается желанием обратиться к первоисточнику Библии, написанному древнееврейским языком, и сравнить его со старославянским переводом. Мысль о существовании Христа вне временных границ, то есть о его существовании еще до земного рождения в человеческом подобии, он выстраивает на символике слова “Аз” – названии первой буквы в кириллице. В древнееврейском алфавите – буква “алеф” означала звук в начале древнееврейского слова бык. Графически она выглядела, как перевернутая кверху греческая “альфа” (“А”), латинская “А”, кириличная “аз” (“А”) или как схематическое изображение рогатой мордашки быка – верховного божества, согласно многим самым давним мифологическим представлениям разных народов.

Буква “алеф” имела еще ряд значений: числовое значение – 1, физическое соответствие – дыхание, планетарное или зодиакальное соответствие – солнце, символическое, – сила, воля, цветное – бледно-

желтый, направленность – сверху вниз и тому подобное (см.: Андреева 1999:313-319).

Буква А, имея финикийское происхождение, стала первой буквой в большинстве мировых азбук. За подобием по форме с пирамидой ее соотносили с горой и первопричиной. Буква А означает звук большой магической силы и действия. Греческая Альфа означает начало всех вещей и равняется единице. Из звука А, инициирующего нескончаемую энергию, начинается магическое слово Аум – сущность Вселенной (см.: Топоров 1988:315). Согласно индуистской традиции, А символизирует восхождение чистого духа в материю, это символ Его или высшего Манаса. Еврейское Алеф означает волю как власть, символизируется быком или Тельцом – первым знаком в системе Зодиака. Христианские кабалисты объясняют “Алеф” как Троицу в Единстве, которая графически образует прямые, которые пересекаются и напоминают Андреевский крест. Пятиконечная звезда, пентальфа или тройной треугольник Пифагора, воспроизводит эту букву на каждом боку из пяти положений, а в христианской теологии она соотносится с пятью ранами Христа. “Аз” – первая буква славян, которая означает местоимение Я. Её числовое значение также равняется единице.

И. Галятковский, как представитель барочного мышления, считал язык искусственной знаковой системой, которую люди используют для общения. Слова – это знаки вещей, которые отражаются в понятиях. «Бытие как равновеликое себе измеряет свою обширность, которая очерчивается ( гр. *tempein*, лат. *tempus*) тем, что оно есть в слове» (Гайдеггер 1996:192). Значение слова-знака устанавливается посредством его отношения к предмету, который оно означает. Следовательно, по аналогии “психологического” и “грамматического порядка” (Сосюр 1998:208), употребляемое в Библии слово “Аз” указывает на причастность Иисуса Христа к началу всего.

Невзирая на старание теологов и Церкви убедить верующих в духовности и бесплотности Бога, основная масса христиан представляла образ Бога в телесном лице, с человеческими чертами, которое изображалось в иконографии, а также поддерживалось библейским тезисом: «... *сотворим человека по образу Нашему [и] по подобию нашему. <...> И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его» (Быт. 1,26-27).*

Христианство, очевидно, аккумулируя в себе иерархию эллинистического многобожья, «после Никейского собора (в 325 г.), начало предлагать чествованию верующих Бога в трех ликах, Священную Троицу, которая – если даже оставить вне поля зрения связанные с ней теологические сложности – для массы была загадкой, которая отвечала теологической тайне. Тема триединства Бога была, очевидно, особенно привлекательная для ученой богословской среды и имела ограниченный резонанс в массах» (Ле Гофф Жак 1992:144-145).

И. Галятовский стоял на позициях вразумительности вероучения для широкого круга верующих. Он решил внести ясность в этот вопрос. Наследуя букву Писания, проповедник доводит вездесущность и всемогущество Бога в трех ликах: *«Каждая Персона Бозская єсть ведлуг досконалости своєи нескончонная»* (Галятовский 1669:арк.286). Автор отстаивает мысль о вневременности, бесконечности, неизменности триединого Бога, учитывая теорию: Один в Трех и вместе с тем Трое в Одном. *«Натура Бозкая, ан҃ другой натуры Бозкой, ан҃ сама себе не Родит, але єдна єсть в трох Персонах»* (Галятовский 1669:арк.44), – доводит художник равенство трех Персон Божьих. «Идея тройственности – “три есть одно” была присуща сознанию человека, очевидно, настолько давно, насколько она погружена во времени» (Gilman 1978:197). Галятовский объясняет вечность Бога в качестве идеи на интеллектуальном уровне – Иисус Христос является Сыном Бога-Отца. Однако, первенство Бога-Отца является условным относительно Бога-Сына. Согласно мнению Галятовского, Христос, родившись от Девы Марии, сошел с небес на землю и просто перевоплотился в богочеловека, а не получил начало своего существования, потому что как Бог-Отец и как Бог-Дух Святой, Бог-Иисус Христос не имеет ни начала ни конца. Источником такой трактовки Иисусовой истории, очевидно, стала экстраполяция “префигурации” на второй “Старый Завет” – эстетические достижения эллинов. *«Нїмаш у нас много богов, бо мы ни Іовиша, ни Марса, ни Сатурна, ни Аполлина, ан҃ жадного фалшивого бога поганского не маємо и не кланяємося єму, тьлько єдного Бога в трьох Персонах маємо, которого Христос казал м҃ти и ємуса кланяти, бо любов Божеств҃и три Персонї знайдуються, Отець, Сын, и Дух Святый, єднак тьи Персоны єдино Божество мают и сут єдиним Богом»* (Галятовский 1669:арк.282). Однако, вопреки тому, что украинские барочные писатели, в частности и Галятовский, подчеркивают фальшивость языческого многобожья, является очевидным его влияние на троиственность христианского монобожья.

Эпоха барокко – эпоха противоречий. Творчество И. Галятовского тоже нельзя назвать последовательным. Определяя нематериальность Бога, автор отрицает собственное мнение: *«...єдна Персона родится през розум Отцевскїй, для того тая называется Сыном, другая Персона походит през волю Отцевскую, для того тая называется Духом Святым»* (Галятовский 1669:арк.306). В мировоззренческой системе Галятовского понятия Мышление, Слово, Христос, Логос взаимосвязаны, так же как мышление порождает слово, так Бог-Отец, благодаря мышлению, порождает Сына-Логос. Следует заметить, что последовательность Божьих ипостасей существует лишь в человеческом сознании, в бытии они равноправные. *«Отець є перийї от Сына, не ведлуг натуры Бозской, але тьлько ведлуг Рожая, або ведлуг порядку Персон Бозских, або ведлуг мысли людской, для того теж Сын Отца м҃л предв҃ки, и сам сыном*



*слушнєся называєт»* (Галятовский 1669:арк.6). Ссылаясь на теологов, Галятовский допускает изменение формы Божьей Ипостаси, которая открывается человеческому глазу: *«...под час Крѣщенія Христового в рѣцѣ Иорданской, Дух Святыи показался в постати голубиной, Сын показался в тѣлѣ людском, Отець показался в голосѣ мовячом... под час перемѣненія Христового на горѣ Фаворской показался Дух Святыи в облаку, Сын показался также в тѣлѣ чловѣчом, Отець показался в голосѣ мовячом»* (Галятовский 1669:арк.127).

Следовательно, буквально прочитывая Библейские тексты, И. Галятовский не является последовательным в определении семантики понятий. Он то заявляет, что Божья натура не может ни родить себя, ни изменить, то, наоборот, утверждает, что от Отца родился Сын и Дух Святой через мышление и волю Его, то отмечает равенство трех Ликов Бога, то настаивает на первенстве Отца. Ввиду того, что Галятовский был примерным богословом своей эпохи, ошибочности в теологических вопросах для него неестественны, приходим к выводу, что проблема триединства Бога была сложной и объяснялась украинскими барочными писателями вариативно.

Автор свободно обращается также со значением слов. Играет он с языковыми знаками Бог-Отец и Дух Святой: в проповедях Галятовского Иисус Христос рожден то от Бога-Отца, то от Духа Святого. Непоследовательность Галятовского в экзегезе Священного Писания в “литеральном” смысле объясняется пренебрежением одним из основных правил герменевтики – необходимостью учета контекста для определения смысла слов. На это указывал еще Августин Блаженный: если возникает сложность определения смысла слова с помощью грамматического принципа интерпретации, то необходимо сопоставить “темные места” с “ясными местами” Священного Писания. Для большей достоверности желательно «обратиться к связи (контексту) языка и рассмотреть предыдущие и следующие части текста, которые окружают темное место. Тогда откроется, какое из представленных понятий ближе к тексту и удобнее может быть соединено с ним» (Августин 1835:166).

Украинская барочная традиция требовала «всякий момент “литерального” уровня Библии (истолковывать) в “близком контексте”» (Ушкалов 1994:20). За ее пределы не осмеливались выходить Дмитрий Туптало, Антоний Радивиловский, Стефан Яворский и другие писатели барокко. Они придерживались мысли, что *«Писаніє Священне само себе толкуєт, предваряющая словеса многаца толкуєт послѣдствующими, послѣдствующая – предваряющими»* (Яворський 1730:арк. 97). Теоретически с этим положением соглашается и Галятовский, однако на практике экзегетика Галятовского учреждается большей частью на основании толкования фрагментов, фраз и слов в разрыве с контекстом, в котором они находятся. Писатель отводит незначительным грамматическим деталям интерпретативную функцию. Очевидно, этот

прием заимствуется из толкования мидраша – одной из разновидностей древнееврейской экзегетики.

Полемизируя с иудеем о правдивом Мессии, Галятовский сначала апеллирует к букве Священного Писания. Он устанавливает историческое время: *«Зачим Христос є правдивый Мєсія очєківаний, поневаж уродилсь за пановання Монархи Римского...»* (Галятовский 1669:арк.60), историческое событие: *«Христос єсть Мєсія правдивый, бо єму под час ождєства єго три царѣ або Волхвы, поклон и подарунки отдали»* (Галятовский 1669:арк.107), или *«Христос єсть Мєсія правдивый, поневаж для Христа Ирод позабѣял всѣ дѣти, по границах Витлеомских»* (Галятовский 1669:арк.142), географический факт: *«Христос є Мєсія правдивый бо он подчас рождєства своєго, уходил пред Иродом до Єгипту»* (Галятовский 1669:арк.143) и тому подобное. Увлечшись полемикой, проповедник расширяет пределы сакральной истины использованием апокрифов и легенд как равноправных фигурантов со Священным Писанием. Ссылаясь на книгу Бытия, Галятовский утверждает: *«Кролевство ваше Іудское скончилось, на той час тды, Христос пришол на свѣт, зачим Христос єсть Мєсія обѣцанный»* (Галятовский 1669:арк.15). Дальше же, как равноправную с Библией, использует апокрифическую легенду о том, что “жиды” любую еду накрывают, чтобы туда не упали 4 капли крови Иисуса, пролитой на кресте, и утверждает, что Бог карает евреев болезнью “теченѣ кровѣ” в пятницу, чтобы довести их вину перед Христом, а дальше прибегает даже к сарказму, основанному на живых физиологических наблюдениях: *«Ваши жиды смордливою, на Христа слиною плкали, и Христос теж жидовський люд ваш шпетним смрадом заразил, бо й тепер великий смрад з вашого тѣла жидовского походит»* (Галятовский 1669:арк.40).

Таким образом, библейская герменевтика И. Галятовского переходит в риторику, которая еще от античных времен осознается как «искусство убеждать других в истинности и неистинности» (Кузнецов 1991:16).

Центральное место в аллегорической методике толкования Библии Галятовского также принадлежит концепции Бога. От Бога происходит любое добро, он альфа и омега, *«Лѣкар и Краль всего свѣта»* (Галятовский 1669:арк.33). В его власти все создать или все уничтожить, благословить или наложить проклятие. *«Огнем єсть Бог»* (Галятовский 1669:арк.147). Образ огня для изображения Бога здесь логично мотивирован (перевод одного из имён Бога Яхве означает “тот, что порождает огонь”), построенный на основании аналогии естественных свойств пламени: огонь может разрушить любые формы, а также в его силах находится очищение. Символика огня имеет глубинные измерения. Согласно средневековым представлениям, саламандра – знак стихии огня, в котором отображается сознание огня с его постоянной подвижностью и непостоянным полыханием, – живет в огненной реке и подает умные

советы. Три вида пламени в буддизме стимулируют и превращают в жизнь кармические энергии: влечение к антипатии, разнообразные страсти, ненависть, при их затухании исчезают иллюзии мироощущения. В зороастризме огонь – первый и основной элемент священной стихии и божьей справедливости. Архей – центральный огонь, который находится в сердцевине Земли, варит металл и является началом всех вещей. В алхимии египетский огонь стал знаком второй стадии побеления, именно при температуре 100 – 300 градусов происходит удаление загрязняющих примесей. И. Галятовский, конечно же, видит в образе огня его небесное естество как первопричину и первоисточник всех вещей. Вместе с тем, первоисточник и первопричина Бога в сознании И. Галятовского ассоциируются с источником, который, в свою очередь, является первопричиной водной стихии: *«Отец есть жрдно, с которого два струмени выхдят, Сын и Дух святой»* (Галятовский 1660:арк.125), с корнем, который является основой растения: *«Отец ест корень, з которого выростают в лѣторосли, Сын ѝ Дух святой»* (Галятовский 1660:арк.125). Далее автор раскрывает смысл использованного образа: *«Корень першій ест, нѣж лѣторосли, и межѣ Божими персонами Отец першій ест от Сына и Духа Святого, бо Отець Сына родит през розум свой, тды познавает Отец себе самого, на той час стається Отцевский образ, Отцевское слово умное который образ, албо которое слово называется Сыном Божиим. Духа Святого за през волю свою Отец испускает, тды себе самого любит Отец, на той час стається Отцевская любов, которая называется Духом Святым»* (Галятовский 1660:арк.126).

Характерной чертой художественного стиля И. Галятовского является повторение цитат не только из произведений других писателей, но также из собственных произведений. Сравним с предыдущей цитатой: *«Богослове иниши научаютъ, же Отець Сына родит през розум свой, тды познавает Отец себе самого, на той час стається Отцевский Образ, Отцевское Слово умное, который образ албо которое слово называется Сыном Божиим, Духа Святого за през волю свою Отець испускает, тды себе самого любит Отец, на той час стається Отцевская любов, которая называется Духом Святым»* (Галятовский 1669:арк.199).

«Ключ разумѣнія» был написан на 10 лет раньше, чем «Месія правдивый», поэтому можно сделать вывод, что вторая цитата является особенным видом парафразы собственного текста.

И. Галятовский свободно и непринужденно устраняет противоречия, которые вытекают из его толкования Божьей Троицы с помощью контрверсийности в вышеупомянутых цитатах, – три Божьих ипостаси уравнены между собой, но, если Сын и Дух Святой рождаются от Отца, то они вторичны – первичность Бога Отца не касается его “натуры” или “истинности”, а лишь порядка, потому что триединный Бог существовал от самого начала.

Природу Святой Троицы И. Галытовский пытается растолковать, привлекая образ человека. Узнавание человеком самого себя остается открытым и незавершенным, но все же на более совершенном уровне, чем познание Бога: *«Познавають філософовє Пренасвятїйшую Тройцю през душу чловчюю, котрая має в собі три моци, рошучюю, чуючюю, и розумїючюю, так и в Бози знайдуться три персони Отець, Син, и Дух святий»* (Галытовский 1660:арк. 125). Барочный человек имел представление о триединой сущности универсума – Божьей, человеческой и естественной, на основании которой она стала прообразом макрокосма, потому что состоит из трех частей – тела, ума, души, которая тоже имеет три свойства.

Поэтому, как человеческая душа единственная, но вместе с тем имеет три свойства, так и Бог единственный, но имеет три ипостаси. Образ Троицы объясняется автором на символическом уровне: как солнце *«кругло, свѣтло и тепло»*(Галытовский 1660:арк.129), так и Бог триедин. Образ солнца традиционен для украинского барокко. Солнце является архетипом Бога Отца, Иисуса Христа, Духа Святого не только в творчестве И. Галытовского. А. Радивилловский, например, тоже сравнивает Бога с солнцем: *«...на Фаворї Лице его просвѣтися, яко Солнце»* (Радивилловский 1676:арк.192).

Очевидно, благодаря своей способности поддерживать жизнь в созданном мире, солнце было объектом культа у многих народов. В различных теогониях образ Солнца объясняется, как родной сын и наследник небесного Бога. Например, в греческой мифологии гиганты и чудовища пытались проглотить Солнце-Логос, чтобы разрушить Космос. Во многих религиях образ Солнца интерпретируется, как глаз высшего Бога: в Греции Гелиос-Солнце был глазом Зевса (Урана) и руководил изменением времен года и плодородностью земли, в Индии Солнце Сурья – глаз Варуни, в Египте – глаз Ра, в исламе – глаз Алаха. Солнце, как астральное тело, раскрывает сущность вещей. Sol investus, Sol salutis, Sol institae (солнце непобедимо, солнце спасения, солнце справедливости) ведет к очистке и страданиям, цель которых – прояснение темной оболочки чувства, чтобы оно имело возможность воспринимать высшие истины. Солнце является источником высших ценностей, духовной власти и духовного авторитета. Солнце, как прообраз Христа, заимствованно украинскими барочными авторами, очевидно, из книги Малахии: *«Взойдет Солнце Правды и ликования в лучах его»* (Мал. 4,2). В Апокалипсисе образ Матери Божьей подан, как образ женщины, одетой в солнце (см.: Откр.12,1). Солнце и месяц презентуют сцены распятия Христа, удостоверяя большую печаль и горечь всего творения..

Прообразом триединства Бога И. Галытовский также считает радугу, акцентируя внимание на триединстве ее цветов: синего, зеленого и красного. Символика радуги, в целом, строится на количестве ее цветов. В украинских легендах отмечается, что радуга объединяет в себе семь

основных цветов. Китайцы различают в радуге пять основных цветов как олицетворение единения Инь и Янь. Почему И. Галятовский вспоминает лишь три цвета? Очевидно, на основании триады, которая «содержит все вещи в их наименее значимом объеме» (Юркевич 1999:496), христианский Запад замечает в ней лишь три основных цвета как символ Троицы: синий – небесная природа Христа, красный, – страсти Христа, зеленый, – миссия Христа на земле. В Библии утверждается, что радуга была создана Богом после всемирного потопа, как знак его обета больше никогда не насылать на людей потоп и как символ связи между небом и землей. Как символ посредника между Богом и людьми, радуга также ассоциируется с образом Девы Марии.

Стоит отметить, что слово “Троица”, как одно из имен Бога, в Святом Письме не встречается, там есть лишь учение о ней. Его могли употреблять Отцы Церкви Теофил Антиохийский, Тертулиан, Ориген и другие. По мнению патристов, «различение между лицами Святой Троицы есть такое: Бог Отец не рождается и не происходит от второго лица; Сын Божий предвечно рождается от Отца; Дух Святой предвечно происходит от Отца. Три Ипостаси или лица Пресвятой Троицы заслуживают на абсолютно равное чествование, поскольку Отец является правдивым Богом, и Дух Святой является правдивым Богом, и Сын Божий является правдивым Богом, но при условии, что в трех ипостасях есть единственный лишь Триипостасный Бог» (Никифор 1891:215). Отсюда вытекает, что произведения апологетов пользуются в И. Галятовского таким же авторитетом, как и Библия.

«Если бы Бог был единицей, – пишет Е.Леви, – он никогда бы не смог стать Отцом мироздания. Когда бы он был двойственным, его раздирали бы противоречия, которые в дальнейшем потянули бы за собой уничтожение. Поэтому Господь является числом 3; лишь оно может за своим образом и подобием создать бесконечное число существ» (Юркевич 1999:496-497).

И действительно, число три является символом достаточности. В нумерологии, в теогонии оно означает ключевое слово создания. Самодостаточное Триединство Бога стало как бы мостом между двумя полярными понятиями Монады, на которые она была разделена Дуадой. На основе того, что Монада была целостной и заключала в себе все понятия, Дуада стала причиной возникновения первичного зла во Вселенной, и вместе с тем – причиной возникновения добра. Бог Отец и Бог Мать были однородными частями, которые происходят из целого, но стали олицетворением добра и зла в результате противопоставления друг другу через отделение дня от ночи на второй день творения мира. В мире существует два начала, которые противодействуют друг другу: свет и темнота, мужчина и женщина, небо и земля и др. Древняя мудрость Китая назвала принцип противодействия Инь и Янь и учредила на основании дуады технику понимания – главный аспект системы – дополнение,

которое проявляется посредством позитивных и негативных взаимодействий, в результате чего рождается сила. Обе составляющих части Дуады могут интерпретироваться как правильное и порочное, хорошее и плохое, она нераздельна и не имеет решения. Поучительную демонстрацию несокращённости Дуады находим в гегелевской логике. Диалектика, которая призывает забыть в акте синтеза о дуаде, свершает переход от дуады к триаде, оставляя неприкосновенной дополненность. Разделив себя на две половины и осознав свои действия, Бог породил третью величину – Бога-Сына, которая опять соединила все творение в Целостность.

Ввиду того, что среди барочных тропов одно из главных мест принадлежит символам, органически совмещённым с аллегориями, метафорами, гиперболами и другими средствами ассоциативного построения образов, все же стоит предостеречь, что «мы не имеем дело с однородным сплавом символов. Стиль барокко требует не расширенного толкования символики, а конкретного и точного. Барочные символы не всегда тождественны символам античного, византийского, романского, готического или ренессансного искусства» (Степовик 1991:191).

Истинных данных, которые бы засвидетельствовали осведомленность И. Галятовского с дискурсом Триады или Монады в мировой философской и теологической литературе, мы не нашли. Однако, приведенные нами аналогии между толкованием этих общепринятых символов в произведениях И. Галятовского и их интерпретацией в мировых традициях, ссылки проповедника на работы теологов и философов, например: «*Познавают философов*» (Галятовский 1660:арк.125), использование им термина Монада в значении целостности и др. дают основание сделать предположение, что мировоззренческая система украинского барочного писателя формировалась на более широкой почве, чем та, что ограничивалась бы рамками христианской теологии и эллинской мудрости. Возможно, он был осведомлен с достижениями восточной философии, интересовался буддизмом и магометанством, как примерами еретических религий.

Наивысшим авторитетом для И. Галятовского, бесспорно, было Слово Божье. Он неоднократно цитирует, пересказывает, перефразирует начало Евангелии от Иоанна: «*В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все через него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была Свет человеков*» (Ив. 1,1-4).

По мнению И. Галятовского, апостол говорил о Слове жизни, которое «*срїблом называется*» (Галятовский 1660:арк. 169), о передвечном Логосе. «... *Слово Божкоє Отцевское умноє, которое Сыном Божїим называется*» (Галятовский 1660:арк.304), о второй Ипостаси Троицы, о слове, которое «*Божкоє тїло ся стало*» (Галятовский 1669:арк. 80), какое говорило с Адамом в саду Эдемском, потому что сам Адам

отмечал, что слышал голос, который с ним говорил, но не видел источник, из которого он происходил. Отождествления Бога со Словом и, как следствие, персонификация Слова были традиционными в христианстве. Блейк писал: «Наш Бог, – это Слово Бога, и каждая вещь на земле является Словом Бога и за своим естеством есть Бог» (Юркевич 1999:457). Он говорил о Святом Слове, «которое ходило среди давних деревьев, призвав загубленную душу и рыдая в вечерней росе. Слово – это не грозный Бог, а сочувственный Христос» (Юркевич 1999:457).

Библия говорит о Боге, как о Боге любящем, но также как о Боге карающем за грехи. Если Христос – одна из “Персон” Бога, то он тоже не может быть лишь любящим Богом, хотя его пришествие на землю расценивается ортодоксальным христианством как принесение благодати: *«Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч»* (Мф. 10,34) .

Слово “меч”, как знак доблести, войны и смерти употребляется в Библии около трехсот раз (см.: Симфония 1986:570-573). Поражающая сила меча переносится на Слово: *«И соделал уста Мои как острый меч; тению руки Своей покрывал Меня, и соделал Меня стрелою изостреннойю; в колчане Своем хранил Меня»* (Ис. 49,2). Стрелец из лука, после того, как выпустил стрелу, нерушимо смотрит ей вслед, чтобы убедиться, попал ли он в центр мишени. Так же и духовный стрелок, прежде чем выстрелить, должен определить вечную цель. После пуска стрелы-слова он уже не имеет возможности вмешаться в полет. Стрела – указание пути. Стрела как прообраз Слова Божьего – знак следования человека в жизни.

В послании к Ефессянам апостол Павел называет меч Словом Божьим: *“И шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть Слово Божие”* (Еф. 6,17). И. Галятовский распространяет это значение и на слово стрела: *«Маєш відати, же тут Мечем й стрілами Слова Божєкїи называються, з которми Христос пришол на свѣт, из поганамı балвохвалцями, духовную войну точил, научаючи их вѣры доброй и учинков добрых; и поразил сердца их и звıтяжил»* (Галятовский 1669:арк.191).

И. Галятовский высоко ценит не только Слово Божие, но и слово о Боге. Учитывая экстраполярную дихотомию символики соли: соль как символ жизненной энергии и оберег от несчастья и соль как символ разрушительных, разъедающих качеств, бесплодия и отверженности, И. Галятовский пишет: *«Перший Столп... Соляный, в котормый ся жена Лотова обернула, соль зопсованыи речи направует, наприклад, почнет ся псовати рыба, оную посолять, теды она от соли направится и не будет ся псовати...соль значи ту Науку, для того мовит апостол Павел: Слово ваше да бывает всегда в благости солию растворено»* (Галятовский 1660: арк. 65). Метаморфоза: “Лотовая жена” – соляной столб – построенная на разрушительной силе соли и употребленная автором, как иллюстрация справедливости Божьего проклятия за грех непослушания. Вместе с тем экзегет подчеркивает очищающие и оберегающие свойства соли на

примере с рыбой. В Библии соль употребляется в значении жизненной необходимости: *«Каждое приношение твое хлебное соли солью, и не оставляй жертвы твоей без соли завета Бога твоего; при всяком приношении твоём приноси [Господу Богу] твоему соль»* (Лев. 2,13).

В нагорной проповеди Иисус Христос называет своих учеников солью земли. Поэтому, наука о Боге и слово о Нем растолковывается писателем на примере образа соли, как знака мудрого разговора.

Пророчества и “фигуры” в Ветхом Завете, по мнению Галятовского, следует понимать, как аллегорические знаки: *«Пророцтва и ф҃гури тыи о Месіи пришлом написаным, лепными сут знаками, з которых зрозумѣти можым, же Христос є Месія правдивый»* (Галятовский 1669: арк.276).

Приведем несколько примеров таких фигур: *«Ф҃гуровал Христа уж м҃дьяній, которого Моисей на древѣ зав҃сѣл, бо теж ѝ Христос на деревѣ Крестном был за руки и за ноги пов҃шены, а яко уж м҃дьяный не м҃л в собѣ яду, так Христос не м҃л в собѣ жадной злости»* (Галятовский 1669:арк.153). На первый взгляд, змей – одна из форм воплощения сатаны – не может “фигуровать” Иисуса Христа, ведь согласно Библии, это диаметрально противоположные фигуры. Диаметрально противоположные образы совмещает здесь образ дерева, на котором висел и змей Моисея, и Иисус Христос. Галятовский ищет глубинную, внутреннюю связь между анализируемыми им знаками. В Библии исконное дерево изображено в двух формах: как дерево жизни и как дерево познания добра и зла, – единственное, что стало двумя. Четыре реки разносят жизненную энергию на четыре стороны мира от райского дерева жизни, которое ассоциируется с центром совершенного божественного космоса. Гносеологическим двойником дерева жизни является дерево познания добра и зла. Оно олицетворяет вторжение человека в установленную божественную гармонию. Отказ от принципа Единственного, от Добра, воплощенного в дереве жизни, и возвращения к дуализму, порождает альтернативу добра и зла. Соблазнитель, который появился в виде змея, обвитого вокруг дерева, – давний мистический знак жизненной энергии и носителя порочной весты. Плод из дерева познания добра и зла обрек первого человека на смерть и на пребывание в мире противоположностей. Звенком, которое привело символику дерева к общему знаменателю в творчестве И. Галятовского, возможно, стала легенда о Еве, которая посадила ветвь от дерева познания на могиле Адама. Это дерево пересадил Соломон в сад около храма, где оно было срублено, из него был сделан крест для распятия Христа.

В ином случае писатель выстраивает аналогию образов на основании идентичности ограниченного тремя сутками временного пространства и замкнутого пространства, окрашенного темнотой: *«Ф҃гуровал Христа Иона, который три дни и три ночи был в чреві Рыбіом гды его Рыба пожерла, потым его живого на берег выкинула. Так Христос умерши три дни и три ночи был в гробѣ т҃лом и в пеклѣ душею,*



*потым встал з мертвых и выйшол з некла и зу гробу»* (Галятовский 1669:арк.153).

Сравнительный анализ Ветхого и Нового Заветов казнодей строит на дихотомии. Ветхий Завет воспринимается И. Галятовским как прообраз Нового, поскольку основную свою функцию он уже выполнил и должен уступить Новому Завету. Поэтому тропы, которые проповедник использует в ветхозаветных характеристиках, обозначены негативным оттенком, например, «...старий Закон Моисеов ярмом неволн называется» (Галятовский 1669:арк.345). В иудео-христианской космологии Бог наделил человека свободой выбора между добром и злом. Осуществив грехопадение, человек оказался в рабской зависимости от материи. Апостол Павел декларирует свободу христиан от еврейского Закона, как следствие Боговоплощения Иисуса Христа, который принес вместо Закона Благодать.

Противоположными красками И. Галятовский изображает образы и понятия с проекцией на будущее в бесконечность. Новый Закон толкователь называет днем, светом, очевидно, имея в виду естественную способность света распространяться, преодолевая любые преграды. Свет символизирует сознание, то, которое существует само собой и не имеет конкретной формы, как и сам Бог. Небесный свет состоит из сущности; его невозможно постичь зрением, как невозможно увидеть черный свет – символ таинственного божества.

Мистическая символика света присуща и другим религиям. В индийских Гитах чистый и бесцветный свет символизирует безформенную пустоту (Шуньяты). По ту сторону обычного света, Солнца, Луны и земного огня, куда человек идет после смерти, свет является венцом сверхсознания. В тибетской книге мертвых Бардо Тёдол тоже отмечается, что после смерти каждый человек видит яркий свет. Большинство испугано убегает от него, обрекаясь на новое рождение и на новое страдание. По Беркли, свет является языком Бога, который человеку воспринять крайне трудно. В магической реальности звук, цвет, запах, форма имеют общее происхождение: появляясь и исчезая, они совмещаются с астральным светом, составляющими частями которого являются. В Библии неопалимая купина, куст, – символ внутреннего света Моисея. Поэтому, Новый Завет И. Галятовским осознается именно как язык Бога, который воспринимается человечеством с определенными сложностями, но распространяется в мире подобно свету, преодолевая любые преграды.

Дуада и триада находятся в основе мира. Триада реализуется в причине всех вещей – в Божьей Троице. Иисус Христос – одна из ипостасей Троицы. Дуада выражается в дуалистической природе богочеловека. «*Так в Христѣ под двома натурами Бозкою и чловѣчою една Персона найдется»* (Галятовский 1669:арк.86). Казнодей растолковывает двойную сущность Христа через теологический и

философский способ познания мира, который распределяет вселенную на две части: созданную Богом и несозданную Божью. Двойная сущность Христа оказалась во время его распятия: как человек, утверждает писатель, Иисус «муки терпел и умер на крѣстѣ и в Гробѣ положеный, и встал з мертвых. Але яко Бог затмил солнце, затряс Землею, покрушили опори, отворил гробы, и воскресил умерлых, которыи з гробов вышли» (Галятовский 1669:арк.86).

Одной из функций Святого Духа И. Галятовский считал озарение, то есть помощь экзегету в понимании полного значения слов Письма. Откровение, по Галятовскому, находится в пределах Логоса Божьего, который, в свою очередь, и является явлением Божества в мир и к миру. Величие Бога безмерно. Обращение к нему стало возможным лишь благодаря тому, что Его мудрость (Логос) раскрыла мир через демиургическое превращение ничего во что-то и раскрылась в нем. Поскольку лишь тот, кто познает Бога, становится причастным к истинному существованию, обращение к Откровению становится неоспоримой целью человека. Путь, по которому посвященный человек проходит по направлению к Наивысшей Персоне, нуждается в повторении обратного направления через самообъявление Логоса. Познание мира, таким образом, сводится к познанию бытия Бога через бытие в Боге.

Творчество И.Галятовского свидетельствует о том, что самой распространенной в украинской прозе XVII – XVIII веков была система аллегорического толкования Библии, основанная на “префигурации”, иносказаниях, эмблемах, символах. Применяя аллегорическую семантику текста Библии, писатели нередко отступали от канона и апеллировали к апокрифам, к мудрости эллинов, к учению гностиков, которые способствовали формированию нового содержания некоторых библейских образов, символов, знаков.

#### Литература:

- Августин 1835:** Августин Блаженный. Христианская наука, или основания священной герменевтики и церковного красноречия. Киев, 1835.
- Андреева 1999:** Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В.Андреева и др. М., 1999.
- Буслаев 1990:** Буслаев Ф. О литературе: Исследования. Статьи. М., 1990.
- Гайдегер 1996:** Гайдегер М. Навіщо поет // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів, 1996.
- Галятовский 1660:** Галятовский И. Ключь разумнїи. Киев, 1660.
- Галятовский 1669:** Галятовский И. Месїя правдивый. Киев, 1669.
- Дмитриева 1980:** Памятники литературы Древней Руси XVII в. / Сост. Л. А. Дмитриева. М., 1980.
- Кардинал Йосип 1973:** Кардинал Йосип. Перші українські проповідники і їх твори: Праці Греко-Католицької Богословської Академії. Т. 35. Рим, 1973.
- Криса 1997:** Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII – XVIII ст. Львів, 1997.

- Кузнецов 1991:** Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М., 1991.
- Лихачёв 1979:** Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Ле Гофф Жак 1992:** Лэ Гофф Жак. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
- Мечковская 1988:** Мечковская Н. Б. Язык и религия. М., 1988.
- Никифор 1891:** Никифор, архимандрит. Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия. В 2-х кн. Кн. 2. М., 1891.
- Огородник 1997:** Огородник И. В., Русин М. Ю. Українська філософія в іменах. Київ, 1997.
- Радивилівський 1676:** Радивилівський А. Огородок Марії Богородиці. Киев, 1676.
- Симфония 1986:** Симфония на Ветхий и Новый Завет. В 3-х ч. Ч. II. М., 1986.
- Сосюр 1998:** Ф. де Сосюр. Курс общей лингвистики. Киев, 1998.
- Софронова 1981:** Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой пол. XVIII в.в.: Польша, Украина, Россия. М., 1981.
- Степовик 1991:** Степовик Д. В. Система тропів в українському бароко // Українське бароко і європейський контекст / За ред. О. Г. Костюка, О. К. Федорчук та ін. Київ, 1991.
- Сумцов 1884:** Сумцов Н. К истории южнорусской литературы XVII века. Иоанникий Галятовский. Киев, 1884.
- Сумцов 1885:** Сумцов Н. К истории южнорусской литературы XVII ст. Лазарь Баранович. Харьков, 1885.
- Топоров 1988:** Топоров В. Н. Письмена // Мифы народов мира: Энциклопедия, Т. II. М., 1988.
- Ушкалов 1994:** Ушкалов Л. Світ українського бароко. Харків, 1994.
- Юркевич 1999:** Юркевич Е. Молчание игры // Философия языка: в границах и вне границ / Под редакції Ю. С. Степановой, Ю. И. Сватко, М. Серр и др. Сост. и науч. редакторша тома Д. И. Руденко. Харьков, 1999. Т. 3 – 4.
- Эрн 1912:** Эрн В. Русские мыслители. Г. С. Сковорода. М., 1912.
- Яворський 1730:** Яворський С. Камень вѣры. Киев, 1730.
- Яковенко 2005:** Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. Київ, 2005.
- Gilman 1978:** Gilman E. B. The curious perspective: Literaru and pictorial wit in the seven-teenth century. New Haven; London, 1978.
- Homerski 1989:** Homerski J. Biblijna hermeneutyka // Encyklopedia Katolicka. Lublin, 1989. T.2.
- Ramm 1970:** Ramm B. Protestant Biblical Interpretatio. Gard Rapids, 1970.

## ანა ლეთოდიანი

საქართველო, თბილისი

### ერთი იამბიკოს სიმბოლური გააზრებისათვის

თამარ მეფის პირველი მატიანის „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ ბოლოს არის ერთი იამბიკო, სადაც თითქმის ყველა სიტყვა სახე—სიმბოლოდ შეიძლება მივიჩნიოთ.:

„მეფე, მთავარი, სიონი და წყარონი  
ჭაბუკი, ქალწული, ებგური საებგურო  
აღური კიცუთა, თუალნი და ისრაელი,  
გოდოლი, მენავე, სახლი და მამაცა,  
მეგვიპტელი ცხენი, ლაზარე და ქუდი“ (ისტორიანი და აზ-

მანი 1959: 113).

რას აღნიშნავენ ეს სიმბოლოები და რა დატვირთვა შეიძლება ენიჭებოდეთ მათ?

### მეფე

ანასახიერებს მამრობით პრინციპს. ის სიმბოლოა ღვთისაგან კურთხეული ხელისუფლებისა (ტრესიდერი: [www.gumer.info](http://www.gumer.info); სიმბოლოთა ლექსიკონი: [www.mirslovarei.com](http://www.mirslovarei.com)).

უმაღლესი საერო ხელისუფლების ღვთისსწორობის იდეა უძველესი დროიდან არსებობდა.

ძველ აღმოსავლეთში სამეფო ხელისუფლება, როგორც ინსტიტუცია წარმოადგენდა მითოლოგიური სისტემებისა და პოლითეისტური კულტების ერთიანობას.

მოგვიანებით, მონარქთა გაღმერთების შესახებ წარმოდგენა შეითვისეს ელინისტურმა და რომის იმპერიებმა.

მეფობა ღვთისაგან კურთხეულია ბიბლური ტრადიციით, რომელიც ზემოაღნიშნულის ფონზე მთელი რიგი თავისებურებებით გამოირჩევა. ძველსა და ახალ აღთქმაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს უწყებას ღვთის მეუფების შესახებ. საღვთო წერილში ამქვეყნიური მეფობის თემა ისრაელიანთა გამოცდილებიდან გამომდინარე ვითარდება და საბოლოო ჯამში ის იესო ქრისტეს მეუფების განსაზღვრას ემსახურება(I მეფ. 24.7-11,26.9,10,11,16,23; II მეფ. 1.14; 23.1; ფს. 2.2; რომ. 13.1; I პეტრ. 2. 17) (ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი 1974: 1224).\*

---

\* ვრცელი და განსაკუთრებული საუბრის თემა იმპერატორის კულტი ბიზანტიაში, რომელიც ერთის მხრივ, იდეოლოგიურად ახალ იერუსალიმად ითვლებოდა, მეორეს მხრივ კი, ცეზართა იმპერიის პირდაპირ გაგრძელებას წარმოადგენდა. ბიზან- ტი-

მეფის ხელისუფლება ღვთისაგან დადგენილად იყო მიჩნეული ქართულ სინამდვილეშიც. ეს არაერთ-ხელაა ხაზგასმული, როგორც შავიოგრაფიულ, ასევე საერო ხასიათის ლიტერატურულ ძეგლებსა და რა თქმა უნდა, საისტორიო მწერლობაშიც.\*

მეფის ღვთისაგან კურთხეულობის იდეა, ბუნებრივია, აისახა თამარ მეფის ისტორიებშიც. ბასილი ეზოსმოძღვარი გვამცნობს: „დაჯდა ნებითა ღმრთისათა თამარ მეფედ“ (ბასილი ეზოსმოძღვარი 1959: 117). „ისტორიანი და აზმნის“ ავტორი კი შენიშნავს „დაჯდა ნებითა ღმრთისათა (თამარ) საყდართა ზეცამდი ამაღლებულსა“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 30). იგივე მემატთანე თამარს იხსენიებს „ღმრთივ გვირგვინოსან მეფედ“ და „მეფედ მეფედ“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 52). ჩახრუხაძე თამარს „ზენაით ცხებულს“ უწოდებს (ჩახრუხაძე 1957: 205).

სხვა ქრისტიან და მათ შორის, ქართველ მეფეთა მსგავსად,\*\* თამარიც ღვთისაგან ხელდასხმულად მიიჩნევს თავს. თავის უკანასკნელ მიმართვაში „ნარჩინებულთა სამეფოსა თჳსისათა“ ის ამბობს: „განგებითა ღმრთისათა ვიყავ თქუენ ზედა“ (ბასილი ეზოსმოძღვარი 1959: 141).

## მთავარი

მთავარი არის „კაცთა შორის... უზეშთაესი... საქმითა და სწავლითა უმეტესი“ (ორბელიანი 1991: 546). მემატთანეთა უწყებით, თა-

---

ური პოლიტიკური დოქტრინის მიხედვით, ვასილევსი საკრალურ ფიგურედ, ამქვეყნიურ ღმერთად ითვლებოდა. (კაჟდანი 1968: 103)

\* საქართველოში, მიუხედავად საერთო რელიგიურ-კულტურული არეალისა, ბიზანტიისაგან განსხვავებული სიტუაცია იყო. ქრისტიანული ტრადიციის თანახმად, მეფე ჩვენშიც ღვთისაგან ხელდასხმულად ითვლებოდა, მაგრამ ის არ გაულმერთებიათ. როგორც ქართული საისტორიო ძეგლებიდან (მაგ., დავით აღმაშენებლის ისტორია) და ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, თამარ მეფის მატთანეებიდან ჩანს, ჩვენში კარგად იყო გააზრებული ქრისტიანული სწავლება „ბუნებით ღმერთობასა“ და „მაღლით ღმერთობის შესახებ“. (დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი, როდესაც დავით მეფის გარდაცვალების შესახებ გვაუწყებს, აღნიშნავს: „ეგრეთვე ჟამსა შინა მუენიერსა და ჯეროვანსა მოუწოდა ღმერთმან შემყუარებელსა თჳსსა და მარადის მოსურ- ნესა სამარადისოდ მეფობად წინაშე მისსა... და აღიყვანა მუნ... სადა თმთ იგი ბუნებით ღმერთი მეუფებს მაღლით ღმერთქმნილთა ზედა, მას თანა მეფობად... სადა იგი ან მკმდრ არს და იქცევის ნათელსა შინა ღმრთაებისასა“ (დავით აღმაშენებლ- ის ისტორიკოსი 1955: 362).

\*\* გიორგი II შიო მღვიმის მონასტრისადმი ნაბოძებ თავის სიგელს ასე იწყებს: „ნებითა ღმრთისათა: აფხაზთა, ქართველთა, რანთა, კახთა და სომეხთა მეფისა“ (1088 წ-ის სიგელი შიო მღვიმის მონასტრისადმი). დავით მეფეც თავის წყალობის წიგნს ასეთივე წინადადებით იწყებს: „ნებითა ღმრთისათა: აფხაზთა, ქართველთა, რანთა და კახთა მეფისა“ (ჯვავახიშვილი 1984: 96) დავით აღმაშენებელი თავის ანდერძში საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ მეფობა მას ღვთისაგან „ერწმუნა“ (ქართული სამართლის ძეგლები 1966: 12).

მარი „მართლად განაგებდა“ ქვეყანას (ისტორიანი და აზმანი 1959: 546), „იყო დღეთა მისთა სიმართლელ და მრავალი მშშდობა“(ბასილი ეზოსმოძღვარი 1959: 141).

ბიბლიური ტრადიციით, მთავრებად იწოდებიან: მეფეები, ერის მმართველები, წინამძღოლები (ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი 1974: 776; ბროკჰაუზი: ნწნ. gumer. info).

„მეფესთან“, „მთავართან“ დაკავშირებით, ვფიქრობთ, საგულისხმოა ასევე ერთი ფაქტი.

„ისტორიანი და აზმანის“ გადმოცემით, თამარს, მეფედ პირველად კურთხევისას მამამ, გიორგი III-ემ თავისი ხელით დაადგა „ოქრო ოფაზის“ გვირგვინი, რომლის შემამკობელ ერთ-ერთ ძვირფას ქვას იაკინთი წარმოადგენდა (ისტორიანი და აზმანი 1959: 25).

IV ს-ის საეკლესიო მოღვაწის ეპიფანე კვიპრელის ვგზეგეტიკურ ნაშრომში „თვალთაჲ“ სხვადასხვა ასპექტით, მათ შორის სახისმეტყველებითი კუთხით განხილულია ისრაელის პირველი მღვდელმთავრის, აარონის სამღვდელმთავრო შესამოსლის შემამკობელი 12 ძვირფასი თვალი (მათ შორის, იაკინთიც), რომელთაგან თითოეული შეესაბამება იაკობის 12 ძეს, ისრაელის 12 ტომის პირველწინაპარს. „თვალთაჲს“ მიხედვით, იაკინთზე ამოტივთვრული იყო იაკობის მეოთხე ძის, იუდას სახელი (ეპიფანე კვიპრელი 1979: 141). 12 ძმიდან, იუდა, მათ შორის აღმოჩნდა, ვისი შთამომავლობაც მამამ სიკვდილის წინ დალოცა. იპოლიტე რომაელის განმარტებით, იუდას ტომი კურთხეულია, რადგან მისი შთამომავლობისგან უნდა შობლიყო დავით მეფე, დავითისაგან კი ხორციელად — იესო ქრისტე (იპოლიტე რომაელი 1987: 305). იუდას ტომიდან იყვნენ: მეფეები, მთავრები, წინამძღვრები. ქართული საისტორ-იო წყაროების თანახმად, ბაგრატიონები ისრაელის მეფის, დავითის და შესაბამისად მისი წინაპრის, იუდას შთამომავლებად იწოდებიან (ჯავახიშვილი 1984: 96; ლორთქიფანიძე 2003: 21). ვფიქრობთ, რომ იაკინთის სიმბოლიკის მეშვეობით „ისტორიანი და აზმანში“ კიდევ ერთხელ ესმევა ხაზი ბაგრატიონთა და მათ შორის, რა თქმა უნდა, თამარ მეფის ღვთაებრივ ჩამომავლობას.

## სიონი

სიონი (წარმოდგება ებრაული სიტყვისაგან „სახელგანთქმული“ (ბროკჰაუზი: ნწნ. გუმერ. ინფო). ის ოდითგან იუდაისტური საკრალური ადგილი იყო. ეს არის იერუსალიმის სამხრ.-დას.-ით მდებარე მთავარ მთათაგან (თუ ბორცვთაგან) ერთ-ერთი, რომლებზეც გაშენდა იერუსალიმი (სირაძე 2002 : 110; ბიბლიის ენციკლოპედია 1990: 655).

წმინდა წერილში სიონი იწოდება „დავითის ქალაქად“(II მეფ. 5.7; III მეფ. 8.1...), „ღვთის სამყოფლად“ (ფს. 77.68; ის. 8.18), „წმინდა მთად“

(ფს. 2.6) (ბიბლიის ენციკლოპედია 2000: 655; ბროკჰაუზი... [www.gumer.info](http://www.gumer.info)).

ბიბლიის მიხედვით, „სიონში“ უმეტეს ნილად იგულისხმება იერუსალიმი, როგორც პირდაპირი, ასევე აღმატებული მნიშვნელობით, რაც ღვთისაგან რჩეულობაში გამოიხატება (ფს. 2.6; 9.12; 83.8; 131. 13; ის. 2.3; რომ. 11.26; ებრ. 12.22) (ვიხლიანცვეი 1861—76 წწ. გეოციტიეს. ცომ; ბროკჰაუზი: [www.gumer.info](http://www.gumer.info)).

სხვადასხვა რელიგიაში, მათ შორის, ქრისტიანობაში, მთა მინსა და ზეცის დამაკავშირებლად ითვლება. ის სულიერი სიმაღლის, სინმინდის, ამაღლების სიმბოლოა (შარაბიძე 2005: 127, 137).

„ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი, როცა თამარის მეფედ პირველად კურთხევის ცერემონიალის შესახებ გადმოგვცემს, აღნიშნავს, გიორგი III—ემ: „მეფე ყო თამარ... დაისუა მარჯუენით მისსა მეფე და დედოფალი... რომელსა ხადა მთად პოხილად და მთად შეყოფილად“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 21).

თამარზე საუბრისას, ამ შემთხვევაში, უცნობი მემატიანე ეხმიანება დავით მეფსალმუნეს, რომელიც ამბობს: „მთაჲ ღმრთისაი, მთაჲ პოხილი... მთაჲ ესე, რომელ სთნდა ღმერთსა დამკვიდრებად მას ზედა, რამეთუ უფალმან დაიმკვიდროს იგი სრულიად“ (ფს. 67.15,16). (ფსალმუნნი 2005: 107).

მთის სიმბოლოს თამარ მეფის სახესთან დაკავშირება შემთხვევითი არ არის. ისტორიკოსებსა თუ მეხოტბეებთან თამარი წარმოგვიდგება სულიერი სიმაღლითა და სინმინდით გამორჩეულად. ეს რჩეუ-ლთა ხვედრია. თამარიც რჩეულია. ამაზე კიდევ ერთხელ მიანიშნებს ამავე იამბიკოში მისი „ისრაელ-“ ად ნოდება (ამის შესახებ უფრო ვრცლად მოგვინებით ვისაუბრებთ).

„ვინაცა სახედ მზისა შარავანდნი ცისაგან იშუქებოდეს მიწიერთა საჭურეტელად, ეგრეთვე ქუეყანისაგან თამარის ხელმწიფობისა შარავანდთა ნათელთა ბრწყინვალეზანი ეფინებიან იატაკსა ამას ზედა ცისასა“, — აღნიშნავს „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი (ისტორიანი და აზმანი 1959: 42). ბასილი ეზოსმოდღვარისა და ჩახრუხადის თქმით, თამარი გამორჩეული იყო „შეუსწორებელი სიმაღლით“ (ჩახრუხადი 1957: 189). იგივე მეხოტბე თამარის შესახებ ამბობს, ის არისო „მაღალი, დიდი, უკლები, მშვიდი“ (ჩახრუხადი 1957: 211). იოანე შავთელი თამარს „მთას შეუძვრელს“, „სინმიდის გზას“ (შავთელი 1964: 137).

სიონი გადატანითი მნიშვნელობით მიემართება ეკლესიას, როგორც მინიერს, ისე ზეციერს (ეს. 2.3; ებრ. 3.22; გამოცხ. 14.1). „სიონი“ პერსონიფიცირებულია ქალის სახეში. ბიბლიური სახელდება „ასული სიონისი“ აღნიშნავს ქალაქ იერუსალიმს. უმეტეს შემთხვევაში კი, „ასულნი სიონისანი“ იერუსალიმის მდებარეობითი სქესის მოსახლეობას ნიშნავს. (ბიბლიის ენციკლოპედია 1990: 655).

სიონი ასევე უკავშირდება ღვთისმშობლის სახეს (სულავა 2003: 56). ფსალმუნთა ნიგნში ვკითხულობთ: „ და გამოირჩია უფალმან

სიონი და სათნო იყო სამკვიდრებელად იგი“ (ფს. 136.6)(ფსალმუნნი 2005: 218).

„ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი მოგვითხრობს რა ლაშა-გიორგის შობის შესახებ, თამარ მეფეს ღვთისმშობელს ადარებს: „ვითარ იქმნა სარას ზე, გინა თუ ელისაბედისსა და უფროსლა ანნასსა და ვიკადრო მარიამისსა, მიუდგა თამარ განწმენდილითა გონებითა და ტაძარი ღმრთისა აღმსჭუალულისა სანთლითა სხეულისათა, მკურვალითა გულითა და განათლებულითა სულითა ტაბახმელისა ბეთლემ-მყოფელმან მუნ შვა ძე, სწორი ძისა ღმრთისა, და უწოდა სახელი ახოვნისა მის მამისა თვისისა გი ორგი“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 57).

ლაშა-გიორგის შობის ეპიზოდი უფრო სიმბოლურ პლანში უნდა გავიაზროთ.

ღვთისმშობელი, როგორც „სიონი“ უფლისაგან გამორჩეულია, რადგან მას უნდა დაეცია განკაცებ-ული ძე ღვთისა. ღვთისაგან რჩეულია თამარიც, როგორც ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყნის ბაგრა-ტიონი მეფე, დავით წინასწარმეტყველის კიდევ ერთი შთამომავლის, მომავალი ბაგრატიონი მეფის მშობელი (უკვე აღინიშნა, რომ ბაგრატიონები დავით წინასწარმეტყველის მეკვიდრეებად ითვლებიან. და ვითის წინაპარი იყო იუდა, ვისი მოდგმიდანაც წარმოდგნენ მეფეები. იუდას და შესაბამისად, დავითის შთამომავალი იყო მარიამ ღვთისმშობელი. დავითის შტოდან იშვა ხორციელად იესო ქრისტე). ლაშა-გიორგიც, სწორედ ამ თვალსაზრისით, მეფობის უფლებით ანუ სიმბოლურად შეიძლება იწოდოს იესო ქრისტეს „სწორად“ (და არა ბუნებით!).

## წყარონი

წყალი უძველესი უნივერსალური სიმბოლოა. ის: განწმენდის, განახლების, სიბრძნის, განკურნების ნიშანია (ტრესიდერი: [www.gumer.info](http://www.gumer.info); ბიბლიის ენციკლოპედია 1990: 128).

წყალი სიმბოლურად მღედრობით სანყისს, ნაყოფიერებას უკავშირდება. ქრისტიანობაში „წყარო“ ხსნის სიმბოლოა. ბიბლიური გადმოცემის თანახმად, პირველსაწყისი წყაროები სამოთხეში მდგარი სიცოცხლის ხის ფესვებიდან წარმოდგნენ. (ტრესიდერი: [www.gumer.info](http://www.gumer.info); კუპერი 1986: 209) (გავიხს-ენოთ ძველებრაულ სახელ „თამარის“ ერთ-ერთი მნიშვნელობა „პალმის ხე“, რომელიც თავის მხრივ სიცოცხლის ხის სიმბოლოა). აღნიშნულს შეიძლება დაუკავშიროთ ჩახრუხადის სიტყვები:

„არს ცნობათ მოთხე, ვითა სამოთხე,  
წყლად წყალი მრწყელი, მუნვე მდინარი“ (ჩახრუხადე 1957: 188).



„გაქვს არსთა წყალი“-ო მიმართავს იოანე შავთელი თამარს (შავთელი 1964: 201). იგივე მეხოტბე მას „უკვდავთა წყაროს“ უწოდებს (შავთელი 1964: 120).

როგორც უკვე ვნახეთ, თამარი სახელდება „სიონად“. სიონი, წმინდა წერილის მიხედვით, ღვთ-ის ადგილად, ღვთის სამყოფლოდ ითვლება. ფსალმუნთა წიგნის თანახმად კი ღვთის სამყოფელი ყოვ-ელთვის მდიდარია წყლით „მთაჲ ღმრთისაჲ, მთაჲ პოხილი... მთაჲ ესე, რომელ სთნდა ღმერთსა დამკვიდრებად მას ზედა, რამეთუ უფალმან დაიმკვიდროს იგი სრულიად“ (ფს. 67.15,16) „პოხილი“ პოხიერს, ნაყოფიერს, ნოყიერს, წყლითა და ტენით შეზავებულს ნიშნავს (შარაბიძე 2005: 97).

„წყალი“ ასევე: პატივის, ღირსების, სახელისა და დიდების სიმბოლოა (ნოზაძე 1951: 91). „თამარ-იანში“ თამარის შესახებ ნათქვამია:

„მეფე მთავართა, მფლობი ჯავართა,  
სოფლისა წყალთა დამაშვენალი“ (ჩახრუხაძე 1957: 203)

„სოფლისა წყალს“ „ვეფხისტყაოსანში“ როსტევენი უწოდებს თინათინს („ჩემი ღვთისა და ჯავარი, ჩემი სოფლისა წყალი“. მოხმობილ სტრიქონებში „სოფლისა წყალი“ სოფლის, ქვეყნის დიდებასა და სახელს ნიშნავს (ნოზაძე 1951: 91).

## ჭაბუკი

„ჭაბუკი“ ეწოდება: რაინდს, მამაცს, ვაჟკაცს, გმირს, მხედარს (ისტორიანი და აზმანი 1959: 125; ქართლის ცხოვრება 1959: 625; ორბელიანი 1993: 100).

„ისტორიანი და აზმანში“ თამარი შედარებულია ბიბლიურ გმირ გედეონთან. გედეონის მსგავსად, რომელმაც სამასი კაციტ სძლია მადიამელთა ურიცხვ ჯარს (მსაჯ. 7.6,7; 15-16) (მცხეთური ხელნაწერი 1981 : 479,495) თამარის მომხრეებმაც მცირე ლაშქრით დაამარცხეს მეორედ აჯანყებული გიორგი რუსი. უცნობი მემატინე აღნიშნავს: „სუემან და სიმართლემან თამარისმან დასცა რისხვა ღმრთისა უხილავი და ვითარცა გედეონს გასმიეს, მცირედნი მიეწივნეს და გააქცივნეს, ჩამოყარეს და და-ბოცნეს ვინა რუსი ძლით სამე გარდაიხუენა“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 61).

## ქალწული

ქალწულებას ბევრ, ძველ რელიგიაში წმინდა მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ის: მარადიულ სიჭაბუკეს, სიცოცხლისუნარიანობას, უბინოებას გამოხატავდა, მაგრამ ქალწულების მთელი არსი მთელი თავისი სისავსით ყველაზე მეტად ქრისტიანობაში წარმოჩინდა. ეს არის ღვთის ერთგულების, მისი სიყვარულისათვის თავის შეწირვის

გამოხატულება. ამასთან, ქრისტიანული თვალსაზრისით, ქალწულება არ გაიგება როგორც მხოლოდ სხეულის უმანკოდ დაცვა. ქალწული,, სიქალწულე სულიერ უმანკობას აღნიშნავს; პავლე მოციქული კორინთელთა მიმართ მეორე ეპისტოლეში გამოთქვამს სურვილს ისინი ქრისტეს წინაშე უბინო ქალწულებად წარადგინოს (უწმინდელი მეუფე ნიკოლოზი (ველემიროვიჩი) (აბზიანიძე... 2007: 92). იოანე დამასკელი თავის დოგმატური ხასიათის ნაშრომში „მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმინევენიით გარდამოცემა“ აღნიშნავს: „გვემართებს უბინოება უფრო სუ-ლიერად აღვიქვათ, რადგან არსებობს ღვთის სიყვარულისა და შიშის მიერ სულისეულ სამოში მუცლადღებული სულიერი თესლი... ქალწულება აღორძინებს სულის შვილიერებას და სწირავს ღმერთს ნაყოფს — ლოცვას“ (იოანე დამასკელი 2000: 207, 208), რადგან ლოცვა ღმერთთან კავშირის, მასთან მიახლოების საშუალებაა (ბიბლიის ენციკლოპედია 2000: 140).

თამარ მეფის ღვთისმოსაობის, ლოცვისმოყვარეობის, თუ ზოგადად, ქრისტიანული ცხოვრების წესის შესახებ ისტორიკოსები ხშირად საუბრობენ. „უმანკოება უზაკუელი, სინრფოება უსიცრუო ღმრთისა და მსახურება მისი შეუორგულებელი“, — ასეთი იყო თამარ მეფე ბასილი ეზოსმოდღვარის ცნობით

(ბისილი ეზოსმოდღვარი 1959: 147). უცნობი მემატიანე კი გადმოგვცემს, თამარმა „ესეოდენ შეიყუარა ღმერთი იგი — უცხო ექმნა საცთურთა სოფლისათა... ისმინა კმა იგი უტყუელისა პირისა და შეიტკბო იგი, რამეთუ ღამე ყოველ მღვიძარება, ლოცვა, მუჭლთდრეკა და ცრემლით ვედრება ღმრთისა ზე განსაკვირვებელი აქუნდა“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 79).

ლაშა-გიორგის დროინდელი მემატიანე წერს: „იქმნა (თამარ) ყოველთა მეფეთა შორის უდიდეს...“

ღმრთის — მოშიში, ტკბილი და სახიერ, და თავი ყოველთა კეთილთა ღმრთის მოშიშება არს და სიმდა-ბლე“ (ლაშა-გიორგის დროინდელი მემატიანე 1955: 141).

„ჭაბუკი“, „ქალწული“ თამარს, გარდა ზემოაღნიშნული მნიშვნელობისა, შეიძლება ენოდებოდეს როგორც მამაკაცის უფლების მქონე ქალ-ხელმწიფეს. ამ აზრს გვიმყარებენ ის გამოთქმებიც, რომელნიც თამარს მიემართება მატიანეებში. ის იხსენიება „დედოფალთა დედოფლად“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 26, 141) ასევე მამრობითი ნოდებით: „მეფე“, „მეფეთა მეფე“ (ჟამთააღმწერელი 1959: 151, 168).

რუსუდანი ლაშა-გიორგის მსგავსად თამარის „ძედ“ იწოდება (გაეიხსენოთ, როსტევან მეფის სიტყვები, რომელთაც ის თინათინის შესახებ წარმოთქვამს „ასულო და ძეო ჩემო“ (შოთა რუსთაველი: 1987 : 30).

ზემოაღნიშნულ გარემოებას ხაზს უსვამდა ივანე ჯავახიშვილიც. მისი თქმით, „XII ს-ში საქართველოს სამეფო ტახტზე აყვანილ იქნა ქალი, მაგრამ არა ისე, როგორც ჩვეულებრივ იყო ხოლმე, მხოლოდ ვითარცა დედოფალი, არამედ, როგორც ქვეყნისა და სახელმწი-

ფოს სრულუფლებიანი საჭეთმპყრობელი და მეფეთ-მეფე, მისი მეუღლე კი — მხოლოდ მის თანამეცხედრედ იყო ცნობილი და ქმრობით, მას არც მეფეთ-მეფობა და არც მესაჭეობა მიჰნიჭებია“ (ჯავახიშვილი 1983: 141). „ყველაფერი, რაც კი ხდებოდა საქართველოში, თამარის სახელით კეთდებოდა ხოლმე: ჯარის შეყრა, ომისათვის მზადება და ლაშქრობაც — კი ყოველთვის მომხდარა „ბრძანებითა თამარისათა. ამდენად, დავით სოსლანი მხოლოდ ქმარი იყო მეფისა და მხოლოდ ამის გამო მეფე“ (ჯავახიშვილი 1984: 291). (ვეიქრობთ, ის ფაქტი, რომ „ისტორიანი და აზმანის“ კორნელი კეკელიძისეულ გამოცემაში, სიმონ ყაუხჩიშვილისეული გამოცემისაგან განსხვავებით, იამბიკოს მეორე სტრიქონში თამარი „ქალწულად“ საერთოდ არ იხსენიება და მას მხოლოდ „ჭაბუკისა სწორი“ ეწოდება, ზემოთქმულზე უნდა მიაწინებდეს. ამაზე მიუთითებს სიტყვა „სწორიც“ (სწორი: სიდიდით, უფლებით, მნიშვნელობით ან სხვა თვისებით თანასწორს, თანაბარს ნიშნავს) (ჩიქობავა 1955: 323; სარჯველაძე 1996: 521). აქ საბარია თამარზე, უფლებით მამაკაცის „სწორ“ (თანაბარ) მეფეზე. ამდენად, იამბიკოს მეორე სტრიქონის დასაწყისი აღნიშნულ გამოცემებში ერთმანეთს არ ეწინააღმდეგება.

## ეზგური საეზგური

ეზგური არის მზვერავი, დარაჯი (აბულაძე 1973: 145). სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, „მალლით მხედველი დარაჯა“ (ორბელიანი 1991: 145) („დარაჯა განიყოფების ხუთად: გუშაგად, ეზგურად, ტალად, ბუმილად და დეიტად. გუშაგი არს „დარაჯა ციხეთა“ ხოლო ეზგური მალლით ადგილით მოდარაჯე, ტალა არს მგზავრთა ღამით მოდარაჯე, ბუმილი არს მეპატრონისა კართა ღამეს არ ათევედეს ანუ ხვასტავთა უდარაჯებდეს, დეტი არს, რომელი დლისით შორიდან უმზერდეს და დარაჯობდეს“ (ორბელიანი 1991: 229).

შემთხვევით არ უნდა ეწოდებოდეს თამარს მაინცდამაინც „ეზგური“. ეზგურის მოვალეობა „მალლით ადგილით დარაჯობა“ სიმბოლურად შეიძლება დავეუკავშიროთ მეფის ფუნქციას.

თამარ მეფე იწოდება „სარწმუნოების ეზგურად“ (გავიხსენოთ, საეკლესიო კრებაზე თამარის მიმართვა სასულიერო პირებისადმი: „წმინდანო მამანო... თქვენ სიტყვითა, ხოლო მე საქმით, თქვენ სწავლით, ხოლი მე განსწავლით; თქვენ წურთით, ხოლო მე განწურთით, ზოგად ჴელი მივსცეთ დაცვად სჯულთა საღმრთოთა შეუგინებლად, რათა არა ზოგად ვიზღვნეთ. თქვენ ვითარცა მღვდელნი, ხოლო მე, ვითარცა მეფე, თქვენ ვითარცა მწენი, ხოლო მე ვითარცა ეზგური“ ეს პოზიცია, რომელიც თამარმა გამეფებისთანავე გამოხატა (ამ პერიოდში ის უკვე ერთპიროვნული მმართველია) მთელი მისი შემდგომი მოღვაწეობის ერთ-ერთი ძირითადი განმსაზღვრელი ფაქტორი იყო)

(ბასილი ეზოსმოდღვარი 1959: 118), ასევე „სწავლის ებგურად“ (შავ-თელი 1964: 136).

მემატიანეთა გადმოცემით, თამარ მეფე დიდ ყურადღებას იჩენდა, როგორც საქართველოს, ისე საზღვარგარეთ არსებული ეკლესია-მონასტრების მიმართ, რომლებიც ამავე დროს კულტურულ-საგანმანათლებლო კერებს წარმოადგენდნენ. ის ყოველთვის უზვე შესანიშნავს უგზავნიდა მათ (ისტორიანი და აზმანი 1956: 91; ბასილი ეზოსმოდღვარი 1959: 141).

## აღვრი კიცუთა

ქრისტიანულ სიმბოლიკაში კვიცი: ვნებებს, სტიქიურობას, აღვირი კი თავშეკავებას, უკეთურ ვნებათა მართვას აღნიშნავს (ბიბლიის ენციკლოპედია 1990: 861; სიმბოლოთა ლექსიკონი: [www.mirslov-arei.com](http://www.mirslov-arei.com)) ისტორიკოსთა უწყებით, თამარ მეფემ არა მხოლოდ თავად „შეიყუარა ღმერთი და უცხო ექმნა საცთურთა სოფლისათა“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 91), არამედ ის „სანთელ იყო გონიერ-თა და უგუნურთა, პირველთა განმანათლებელი, მეორეთა დამწველი, აღჰვირი იყო უწესოდ მკროთომ ღთა, დეზ უდებთათვის“ (ბასილი ეზოსმოდღვარი 1959: 149).

## თუალნი

თვალი: ყოვლისმომცველი ცოდნის, სულიერი ნათლის (ფს. 118. 18, 37) (ბიბლიის ლექსიკონი 2000: 178), შეცნობის, სულიერი წვდომის, ასევე: გონიერების, სიბრძნის, სიმტკიცის, სიფხიზლის, დაცულობის სიმბოლოა. (კუპერი 1986: 15; აბზიანიძე... 2006: 266)

იოანე დამასკელის განმარტებით, თვალი ის ორგანოა, რომლითაც შთაგვენერგება უფრო სრულყოფილი ცოდნა და გულსავსეობა (იოანე დამასკელი 2000: 47).

„ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი შენიშნავს: „ვითა უტყუელი პირი იტყვს: „ეძიებდი სასუფეველსა ღმრთისასა და სიმართლესა მისსა, და ესე ყოველი შეგეძინოს“ და ამისმან მსმენელმან კეთილად გულის-ჰმისმყოფელმან აღიხილნა თუალნი მალლისა მიმართ და აღამალა გონება, ყოვლად რამე ცნობა — გონიერი, რომელი ყოვლითურთ შეეყო მალალსა მას, ყოველთა ზედა მხედველსა და შემსჭუალა თუალი უმრუმედ მხედველი, რათა მეცნიერ ყოს და მას მხოლოსა ხედვიდეს“ (ისტორიანი და აზმანი 1956: 28). (ამგვარი მაგალითი არა ერთია, როგორც მათიანეებში, ასევე ხოტბებში.)

## ისრაელი

„ისრაელი“, ეს სახელი ეწოდა იაკობს, მას შემდეგ, რაც უფლის ანგელოზს შეებრძოლა (დაბ. 32. 28) (ბიბლიური ენციკლოპედია 1990:

79) (ეს ბრძოლა მიჩნეულია რწმენასა და ეჭვს შორის ბრძოლად, რომელშიც მტკიცდება რწმენა, რის გარეშეც რწმენა ფანატიზმად იქცეოდა (ვიხლიანცევი 1861-76).

ბიბლიური სახელები სხვადასხვა ავტორთან განსხვავებული აზრობრივი დატვირთვით შეიძლება შეგვეხედეს ანუ იმ სემანტიკური თუ ფუნქციონალური კუთხით, როგორც ეს კონკრეტული ავტორისთვისაა მნიშვნელოვანი. „ისრაელი“ სემანტიკურად ნიშნავს „ღმერთი იბრძვის“, „უფალი ძლიერია“, „იგი ებრძოდა ღმერთს“ (ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი 1974: 421), ხოლო ფუნქციონალურად — „ღვთის რჩეულს“, რაშიც იგულისხმება ის, რომ ისრაელმა ინიღბვებდრა ჭეშმარიტი ღვთისმსახურება და არა ის, რომ ღმერთმთავრობამ მხოლოდ იუდეველები ინიღბვებდრა სანინამძღვროდ (წმინდა დიონისე არეოპაგელი, ციური იერარქიის შესახებ, გვ. 248-249) (ალიბეგაშვილი 1999: 147).

რჩეულთ ღმერთი შეამზადებს თავის ნების გამოსავლენად, მაგრამ გამორჩეულობისათვის აუცილებელია მზადყოფნა, რომელიც თანდათან და მუდმივად ხორციელდება ისტორიული გზით მთელი ცხოვრების მანძილზე, იმ ადამიანთა მიერ, ვისაც წილად ხვდა გამორჩეულობა (აუერბახი 1976: 43) (გრიგა-ლაშვილი 1999: 147).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, „ისრაელი“ თამარ მეფეს ამ სახელის, უფრო ფუნქციონალური მნიშვნელობით მიემართება. ამ გზით იამბიკოს ავტორი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ თამარი, ღვთის რჩეულია, როგორც მეფე-წმინდანი.

## გოდოლი

გოდოლი არის: ამაღლებულობის, სიძლიერის, სიფხიზლის, დაცულობის სიმბოლო. (ტრესიდერი 1999, [www.gumer.info](http://www.gumer.info)).

სავსებით ბუნებრივია, რომ თამარს ეწოდება „გოდოლი“ ან „მტკიცედ-მპყრობელი“ (შავთელი 1964: 118), რადგან მისი მეფობის დროს საქართველოში მშვიდობიანობა დამყარდა. ლაშა-გიორგის დროინდელი მემკვიდრე თამარ მეფის განსაკუთრებულ ღვაწლად იმას მიიჩნევს, რომ მან „სამეფო განუხეთქელად დაიცვა, ყოველნივე შეიტკბნა და მშკდობა ყო ყოველთათუის“ (ლაშა-გიორგის დროინდელი მემკვიდრე 1955: 369).

„ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი ამბობს, რომ თამარის მმართველობის პერიოდში „იყო სიმტკიცე ქვეყანასა ჩუენსა და მშკდობა თავსა მთათასა“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 129). იოანე შავთელი კი აღნიშნავს :

„ძირმტკიცე გოდლად, ზედ კართა ზღურბლად  
ცის კამარათა სჩანხარ ზესთ მდეგად“ (შავთელი 1964: 137)

ქრისტიანობაში „გოდოლი“ ღვთისმშობლის სიმბოლოა (სიმბოლოთა ლექსიკონი [www.mirslouvrei.com](http://www.mirslouvrei.com)), სიონის მთას ნიშნავს (მიქ. 4.8) ( ბიბლიის ლექსიკონი 2000: 87). როგორც უკვე აღინიშნა, იამბიკოში თამარი „სიონად“ იწოდება.

## მენავე

მენავე ქვეყნის წინამძღოლობას, მმართველობას უნდა უკავშირდებოდეს, რადგან ნავის ერთ-ერთი უმთავრესი სიმბოლოთაგანია: უსაფრთხოება, დაცულობა ( აბზიანიძე... 2006: 49).

ქვეყნის როგორი წინამძღოლი იყო თამარი, ამაზე ყველაზე ნათლად ის მდგომარეობა მეტყველებს, რომელიც მისი მეფობისას შეიქმნა საქართველოში. საისტორიო ქრონიკების გვამცნობენ: „ჟამთა (თამ-არისათა) არა იყო მიმძღავრებული, არცა მტაცებელ, არცა მეკობრე და მპარავი“ (ბასილი ეზოსმოძღვარი 1959: 149). „საყდართა დაღენასა ვერვინ იკადრებდა, ქარავანსა ვერვინ ძარცვდა ამერ და იმერი... ავის მოქმედი აღარ იყო. იყო მდიდრად ესე სამეფო, რომელ აზნაურის ყრმანი მათთა პატრონთა სწორად იმოსებოდა“ (ლამაგიორგის დროინდელი მემოტიანი 1955: 369). თამარი უხვი წყალობით ავსებდა „ყოველთა ჳელთა მთხოელთასა, განამდიდრებდა ქურივთა, ობოლთა და დავრდომილთა“ (ბასილი ეზოსმოძღვარი 1959: 149). „ისტორიანი და აზმანის“ უწყებით „ბრძნად და მართლად განგებისათვის“ „წარემართებოდა სამეფო თამარისი და შეემატებოდა დღითი-დღე“ (ისტორიანი და აზმა-ნი 1959: 92)

## სახლი

სახლი: დაცულობას, უსაფრთხოებას გამოხატავს (ბიბლიის ლექსიკონი 2000: 87). ეს სიმბოლო ძირითადად მდებრობით საწყისს უკავშირდება (იგავ. 14. 1) (მცხეთური ხელნაწერი 1983: 159).

ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონის მიხედვით, სახლის მშენებლობა ღვთაებრივი საქმეა და ამ დროს ღვთის შეწევნა აუცილებელია. სახლის აგება არ ნიშნავს მხოლოდ კედლების აშენებას, კერის დაფუძნებას, ეს ასევე გულისხმობს იმას, რომ შთამომავლობას გადასცე რელიგიური სწავლება, ექმნე მას სათნოებისა და ზნეობრიობის მაგალითად (ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი 1974: 295).

„სახლში“ თამარის სახესთან ერთად, სიმბოლოურად შეიძლება მთელი ქვეყანაც მოვიაზროთ.

თამარის მეფობის დროს საქართველო დაცული იყო, როგორც შინაშლილობის საფრთხისაგან (საუბარია, XII ს-ის დაახლოებით 90-იანი წლების შემდგომ პერიოდზე), ასევე მას შესწევდა ძალა გამკლავებოდა გარეშე მტრის შემოსევას.

თამარის მმართველობის ხანაში პოლიტიკური უსაფრთხოების უზრუნველყოფასთან ერთად განმტკიცდებოდა და დაცული იყო სარწმუნოება (ამის შესახებ უკვე არაერთხელ აღინიშნა).

ლოგიკური ჩანს, რომ იამბიკოში თამარს ჯერ „მენავე“ ეწოდება და შემდეგ „სახლი“, რადგან ქვეყნის აღმშენებლობა, მის მმართველზე, წინამძღოლზე დიდწილად არის დამოკიდებული. „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორის მიხედვით, სწორედ თამარის კეთილგონივრული, ღვთის სასოებაზე დამყარებული მმართველობის შედეგი იყო, რომ მისი მეფობის პერიოდში საქართველო მიემსგავსა იმ იდეალურ, ჭეშმარიტი სიმართლის სამეფოს, რომელიც ესქატოლოგიური მომავლის, კერძოდ, სასუფევლის საბოლოო დამკვიდრების შემდეგ დაფუძნდება. უცნობი მემატრიანე წერს: „შეიქმნა მშველთა, სიხარული და ერთობა, რომელი არაოდეს სად ავის უხილავს და „ერთბამად ძოვდეს ლომი და ჭარი, და იხარებდეს ვეფხი თიკანთა თანა“ ისტორიანი და აზმანი 1959: 54, 55).

## მამა

მამა სიმბოლოა: მზის, სასულიერო და საერო ხელისუფლების, გონის, კანონის, სინდისის (ტრესიდერი 1999, [www.gumer.info](http://www.gumer.info)). „მამა“ მამრობით პრინციპს განასახიერებს, სამართლიანობისა და წესრიგის დამცველი ტრადიციული ძალის გამომხატველია (კუპერი 1986: 204).

მეფე, როგორც ქვეშევრდომთათვის უმაღლესი ავტორიტეტი, მათი უფლებების, ღირსებებისა და კეთილდღეობის გარანტი „ერის მამად“ იწოდებოდა (აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: 142).

მსგავსად „ჭაბუკისა“, თამარს ამ შემთხვევაშიც მამრობითი პრინციპის გამომხატველი სიმბოლო მი-ემართება. ანმადე ის იწოდება „სახლად“. უკვე აღინიშნა, რომ ეს სიმბოლო მდებრობით საწყისს უკავშირდება. ვფიქრობთ, „ჭაბუკისა“ და „ქალწულის“ მსგავსად, აქაც სანინაალმდეგო მნიშვნელობის მქონე ეს ორი სიმბოლო ერთ მთლიანობას ქმნის, რაც კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს, რომ თამარი მართალია, ქალი, თუმცა, უფლებითაც და თვისებებითაც მამაკაცის „სწორი“ მეფეა.

## მეგვიპტელი ცხენი

ცხენის სიმბოლოს მრავალი, მათ შორის ხშირად ამბივალენტური მნიშვნელობა აქვს. ის ერთდროულად სიმბოლოა: მზის, სიცოცხლის, ძალაუფლების (კუპერი 1986: 138), ასევე: უდრტინველობის, მორჩილების (წმინდა დიონისე არეოპაგელი 1988: 274), ბუნებრივი ინსტიქტების, მთვარის, სიკვდილის (სიმბოლოთა ლექსიკონი [www.deport.ru](http://www.deport.ru); [www.nevacropol.ru](http://www.nevacropol.ru); ტრესიდერი 1991: [www.gumer.info](http://www.gumer.info)). ამასთანავე ცხენი განასახიერებს: ცოდნას, სიბრძნეს,

კეთილშობილებას, დიდსულოვნებას, სი-მამაცეს, გამბედაობას, სი-ლამაზეს ( ტრესიდდერი 1991: [www.gumer.info](http://www.gumer.info); სიმბოლოთა ლექსიკონი [www.deport.ru](http://www.deport.ru); სიმბოლოთა და ნიშანთა ენციკლოპედია: [www.sigils.ru](http://www.sigils.ru)).

ეჭვს გარეშეა, რომ საერთო კონტექსტიდან გამომდინარე, „ცხენი“ თამარს წართქმითი მნიშვნელობით მიემართება.

რატომ უნდა ეწოდებოდეს თამარ მეფეს მაინცდამაინც „მეგ-ვიპტელი ცხენი“?

ძველად, ეგვიპტე განთქმული იყო: მეცნიერებით, სიმდიდრით, ნაყოფიერი მიწებით, ძვირფასი ქსოვილებით, ვაჭრობით და ასევე კარგი ცხენებით (3 მეფ. 10. 28,29) (ბიბლიის ლექსიკონი 2000: 126).

ისტორიკოსები ხშირად აღნიშნავდნენ, რომ „გონებითა და განზრახვითა ბრძენი“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 78) თამარ მეფე „სიბრძნის წინაძლომითა აცხოვნებდა ერსა თვისსა“ (ბასილი ეზოს-მოძღვარი 1959: 141). იოანე შავთელი თამარს „სიბრძნის ზღვას“ (შავ-თელი 1964: 134), „სიბრძნის უფსკრულს“ (შავთელი 1964: 136) უწოდებს.

ბრძენი მეფე ბიბლიური იდეალია. სიბრძნის მნიშვნელობა საღმრთო წერილში ამგვარადაა განსაზღვრული: „სიბრძნის დასაბამ — შიში უფლისა“ (ფს. 110.10; იგავ. 1.7,9,10). ფსალმუნთა მიხედვით, ნეტარია ის, ვისაც ღვთის შიში აქვს (ფს. 111.1; 127.10). მორწმუნეთა „შიში ღვთისა“ არ არის მონური შიში (რომ. 8.5; იოან. 4.18). „შიში ღვთისა“ გულისხმობს: ღვთის მცნებათა დაცვას (2 სჯ. 8.6; ეკლ. 12. 15), ცოდვათა, ბოროტებისაგან განშორებას (გამ. 20.20; ფს. 4.4; იგავ. 3.7; 14.16; 23.17; ისუ ნავე 4.24; იობ. 1.8; 2.3; 1 პეტრ. 1.17), სამართლი-ანობას (გამ. 18.21; მეფ. 23.3) (ბიბლიის ლექსიკონი 2000: 321,322).

ღვთისმეტყველებაში „შიში ღვთისა“ ერთ-ერთი მთავარი ზნეო-ბრივი კატეგორიაა. ის ადამიანს ქმედებისაკენ მოუწოდებს. ვინც ღმერთს აღიარებს და მისი შიში აქვს, ხედავს რა განსხვავებაა აბსო-ლუტსა და მას შორის. აქედან გამომდინარე, ადამიანი ისწრაფვის სრული სინმინდის, (2 კორ. 7.1), სრულყოფისაკენ (გრიგალაშვილი 2002: 80).

თამარის მემატიანეებსა და ხოტბებში ისევე, როგორც დავით აღმაშენებლის ისტორიაში ხაზგასმულია, რომ მეფეთა „სიბრძნის და-საბამი“ არის „შიში უფლისა“ (დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი აღ-ნიშნავს: „იტყუეს სოლომონ“ „დასაბამად სიბრძნისა მოიგე სიბრძნეო“, ხოლო დავით, მამა ღმრთისა: „დასაბამად სიბრძნისა შიში უფლისა“. ესე შიში უფლისა მოიგო სიყრმითგან თჳსთ დავით და ჰასაკისა მისსა თანა აღორძინდა (დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი 1955: 347). ამ სიტყვებით მემატიანე ხაზს უსვამს, რომ დავით აღმაშენებელი თავისი წინაპრის, დავით წინასწარმეტყველის ღირსეული შთამომავალი და მეფობის ბიბლიური იდეალის განმახორციელებელია).

თამარის შესახებ ბასილი ეზოსმოძღვარი წერს, რომ მისი „სი-ბრძნის დასაბამი“ იყო „შიში უფლისა“ (ბასილი ეზოსმოძღვარი 1959:



140). მეხოტბეთა მიხედვითაც, თამარი „უკლები ესე არს გულსა მთესე, შიშისა ღმრთისა დაუფინყებად“ (ჩახრუხაძე 1957: 121); „აქვს მას დაბეჭდვით, სმენით და ახე-დვით „სიბრძნის დასაბამ — შიში უფლისა“ (შავეთელი 1964: 121).

ზემოთქმულთან დაკავშირებით საგულისხმოა აგრეთვე „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორის სიტყვებიც, რომ „უშიშობა ღმრთისა და გარდამავლობით მოქმედება სჯულისა ქრისტეს მცნებათასა... ცუდს იქმს ყოველთა სიკეთეთა და სწავლებათა“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 18).

მატიანეების გადმოცემით, თამარი დიდსულოვანი და კეთილშობილი პოლიტიკოსი იყო. ამაზე მეტყველებს თუნდაც ის ფაქტი, რომ მან „ესრეთ სამეფო გარეშემო ქართლისა, თუ რაოდენნი დაგლახაკებულნი მეფენი განამდიდრნა, რაოდენთა მიმძლავრებულთა უკუნსცა სამეფო თჳსი, რაოდენნი განდევნილნი სამეფოდვე თჳსად აგნა და რაოდენნი სიკუდილად დასჯილნი განათავისუფლნა... და ამის მონამე არს სახლი შარვანშეთი და დარუზანდელთა, ლუნძთა, ოვსთა, ქაშაგთა, კარნუქალაქელთა და ტრაპიზონელთა, რომელნი თავისუფლებითსა ცხორებასა ამის მიერ იყვნეს და მტერთაგან უზრუნველობასა“ (ბასილი ეზოსმოძღვარი 1959: 147).

მართალია, თამარი XII ს-ისათვის აღმოსავლეთის საქრისტიანოს უძლიერესი ქვეყნის „მძლეთა მძღვეელ, თვით უძღვეელ“ (ჩახრუხაძე 1957: 189; შავეთელი 1964: 120) მმართველს წარმოადგენდა, მაგრამ უპირველესად ის იყო ქალი „დაბნელებამდის სატრფო საქვრეტი“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 120). „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორისავე გადმოცემით, თამარის „შუენებითა მით აფროდიტიანითა“ და „სახებრწყინვალეობით“ მოხიბლული და მასზე გამიჯნურებული არაერთი რაინდი „გახელდა“ და „მჭეცებრ ველადაც კი გაიჭრა“ (ისტორიანი და აზმანი 1959 : 36, 40); მეხოტბენი წერენ:

„ვარდათა გიდარნე ნაშვენებანი“ (ჩახრუხაძე 1957: 209)

„ტურფად შვენება, გამოჩვენება  
თქვენი დააჭნობს ყოველთ ყვავილსა“ (შავეთელი 1964: 151)

## ლაზარე

ლაზარე ბერძნული ფორმაა ებრაული სახელისა „ელიაზარი“ („ღმერთი შეენია“). სახარებაში ორი ლაზარე იხსენიება: ლაზარე „ოთხი დღის ადამიანი“ (მართასა და მარიამის ძმა, რომელიც იესო ქრი- სტემ აღადგინა ბეთანიაში ოთხი დღის მკვდარი (იოან. 11.1-5). ეს სასწაული იყო წინასწარმოსწავება მაცხოვრის ვნებისა და აღდგომისა) და ლაზარე უპოვარი (მდიდრისა და ლაზარს იგავის პერსონაჟი (ლუკ. 16.19-31). ეს იგავი გვამცნობს მართალთა და ცოდ-

ვილთა ხვედრის შესახებ იმქვეყნიურ ცხოვრებაში) (ბიბლიის ენციკლოპედია 1990: 421; ავერინცევი 2001: 115).

ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში თამარის „ლოზარედ“ წოდება უნდა უკავშირდებოდეს ამ სახელის მნიშვნელობას „ღმერთი შეენია“.

## ქუდი

ქუდი უძველესი დროიდან სიმბოლურად: მეფეთა, ხელისუფალთა, სასულიერო პირთა მალლობისა და ძლიერების ნიშანია (ნოზაძე 1951: 79). ის: ძალაუფლების, სიძლიერის, სიბრძნის (ტრესიდერი 1991: [www.gumer.info](http://www.gumer.info); სიმბოლოთა ლექსიკონი: წმწ.მირსლოვარეი.ცომ), პატივის, განსაკუთრებით, ღირსების სიმბოლოა (კუპერი 1986: 84; ნოზაძე 195: 79).

„ქუდი“ იამბიკოს ბოლო სიტყვაა, პირველი კი არის „მეფე“. ეს ორი სიტყვა სიმბოლური მნიშვნელობით ლოგიკურად უკავშირდება ერთმანეთს. მეფობა, ხელდასხმულობა, რჩეულობის მძიმე ტვირთის ღირსეულად ტარებას ნიშნავს. „არა არს ხელმწიფებაჲ, გარნა ღმრთისაგან, ვითარცა იტყვის პავლე მოციქული (რომ. 13.1), ხოლო არა თქუა ვითარმე არა არს ხელმწიფე, არამედ ხელმწიფებაჲ, ხოლო უკეთუ ხელმწიფე უმსჯავრო უსამართლო იყოს, არა ღმრთისამიერ არს, არამედ თავისა თვისისა და-სასჯელად აღდგების“, — ასე განმარტავს პავლე მოციქულის სიტყვებს იოანე ოქროპირი (ჯავახია 2005: 55).

ამრიგად, ღვთისაგან კურთხეულია ზოგადად ხელმწიფობა, ხოლო რომელიმე კონკრეტული მეფე, რამდენად გაამართლებს ღვთის რჩეულობას, რამდენად დაიმსახურებს ამ პატივს, ეს უკვე მასზე, მის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზეა დამოკიდებული. თამარის მემკვიდრეები და მეხოტბეები სწორედ იმის ჩვენებას ისახავენ მიზნად, რომ თამარი ქვეყნის კარგი მმართველი, მართლაც „ღმრთივერგვინოსანი“ (ისტორიანი და აზმანი 1959: 52) მეფე იყო. ჩვენი აზრით, ამასვე ცდილობს იამბიკოს ავტორი სიმბოლოთა მეშვეობით.

სიმბოლო არ არის მხოლოდ მოცემულობა, ის გეზის, მიმართულების მიმცემია, რათა სწორად გავიგოთ სინამდვილეში რას აღნიშნავს თითოეული სახე (შელინგი 1996: 52). იგი რეალობის ჭვრეტას ეფუძნება და შესაბამისად, მისი ანარეკლია (ლოსევი 1919: 248). ისტორიაში სიმბოლოები „მეტყველი ფაქტებია“, რომელთა მეშვეობით შესაძლებელი ხდება „წავიკითხოთ“ ან გავიგოთ ინდივიდთა ბუნება ან მთელი ეპოქის ხასიათი (კასირერი 1983: 3).

იამბიკოს თითოეული სიმბოლოს შინაარსის „ამოკითხვამ“ დაგვანახა, რომ აქ სახე-სიმბოლოებით, სხვადასხვა ასპექტით წარმოჩენილია და ამავე დროს შეფასებულიცაა თამარ მეფის ცხოვრებამოღვაწეობა საისტორიო ძეგლთა სტილისათვის საკმაოდ უჩვეულო და ორიგინალური ფორმით კიდევ ერთხელაა ხაზგასმული, რომ თამარი იყო: „ღვთისაგან კურთხეული“, „სამართლის მქმნელი“, „ნი-

ნამძღვარი“ („მეფე“, „მთავარი“); სულიერი სიმაღლით გამორჩეული, ბაგრატიონი მეფე („სიონი“); თავისი სამეფოს ღირსებისა და დიდების სიმბოლო („წყარონი“), უფლებით მამაკაცის თანაბარი ხელმწიფე, ქრისტიანობის დამცველი და განმამტკიცებელი; ღვთისმოსავი, „სწავლის ებგური“, წყალობაუხვი მეფე („ჭაბუკი“, „ქალწული“ „ებგური საებგურო“), თავად „სოფლის საცთურთაგან უცხოქმნილი“ „უგუნურთა განმანათლებელი და დამწველი აღკრი უწესოდ მკრთომელთა“ („აღკრი კიცუთა“), გონიერებით, სიფხიზლით, ხასიათის სიმტკიცით გამორჩეული მმართველი („თუალნი“), თავისი მეფობით, ცხოვრებ-ის წესით მან გაამართლა ღვთისაგან რჩეულობის პატივი („ისრაელი“), ბრძენმა მეფემ „სამეფო განუხეთქელად დაიცვა... მშუდობა ყოს ყოველთათვის“, ის ქვეშევრდომთა: კეთილდღეობის, დაცულობის გარანტს წარმოადგენდა („გოდოლი“, „მენავე“, „სახლი“, „მამა“), ბრძენი, კეთილშობილი, დიდსულოვანი მეფე-ქალი გარეგნული მშვენიერებითაც გამოირჩეოდა („მეგვიპტელი ცხენი“), „ღმერთი შეენია“ მას მეფობის მძიმე ტვირთი ღირსეულად ეტარებინა („ლაზარე“, „ქუდი“).

იამბიკოში ნაჩვენებია თამარის წმინდანად გახდომის პროცესი; გზა მეფობიდან წმინდანობამდე. ალბათ, სწორედ ამიტომ არის ეს ლექსი „ისტორიანი და აზმანის“ ბოლოს დართული. მართალია, მისი ავტორის ვინაობა საბოლოოდ ჯერ კიდევ არ არის დადგენილი, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ იამბიკო არსით შეესაბამება თამარის პირველი ისტორიის საერთო იდეურ კონტექსტს, ვფიქრობთ, ამიტომაც შეუტანია უცნობ მემპტიანეს ის თავის თხზულებაში.

#### დამონებანი:

**აზზიანიძე... 2006:** აზზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. ტ. I. თბ.: „ბაკმი“, 2006.

**აზზიანიძე... 2007:** აზზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. ტ. II, თბ.: „ბაკმი“, 2007.

**აბულაძე 1973:** აბულაძე ი. ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. თბ.: „მეცნიერება“, 1973.

**ავერინცევი 2001:** Аверинцев С. С. София-Логос (Словарь). Киев, 2001.

**ალიბეგაშვილი 1999:** ალიბეგაშვილი გ. ეპიფანე კვიპრელის „თვალთა“ და ქრისტიანული ეგზეგეტიკის ტრადიციები. თბ., 1999.

**ბასილი ეზოსმოდვარი 1995:** ბასილი ეზოსმოდვარი. ცხოვრება მეფეთ—მეფისა თამარისი. ქართლის ცხოვრება ტ. II. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: „სახელგამი“, 1959.

**ბიბლიის ენციკლოპედია 1990:** Библейская энциклопедия, труд и издание Архимандрита Никифора, М., 1990.

**ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი 1974:** Словарь Библейского Богословия, под редакцией Ксаве Леон-Дюфура и Жана Люпласи, Августина Жоржа, Пьера Брело, Жака Ги-йе, Марка-Франсуа Лакана. Перевод со второго французского издания. Брюссель, 1974.

**ბროკჰაუზი:** Брокгауз Ф. А. Библейская энциклопедия. www.gumer.info.

- ბროკვაუზი...** : Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедия. www.gumer.info.
- გრიგალაშვილი 2001:** გრიგალაშვილი ლ. წმინდანის თემა ქართულ სასულიერო პოეზიაში – ძველი ქართული ლიტერატურის პრობლემები. ეძღვნება ლ. მენაბდის 75-ე წლისთავს. თბ., 2002.
- დავით აღმაშენებლის ისტორია 1955:** დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი. ცხოვრება მეფეთ-მეფისა დავითისი. ქართლის ცხოვრება. ტ. I. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: „სახელგამი“, 1955.
- ეპიფანე კვიპრელი 1979:** ეპიფანე კვიპრელი. თვალთაი. შატბერდის კრებული. თბ.: „მეცნიერება“, 1979.
- ვიხლიანცევი 1984-1994:** Вихлянец В. П. Библейский словарь к русскому канонической Библии Синодального перевода 1816-76 гг. Москва. Коптево. 2.11.84-31.3.94. www.gumer.info.
- იოანე დამასკელი 2000:** იოანე დამასკელი. მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმინეგნითი გადმოცემა. ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი და შენიშვნები დაურთო ე.ჭელიძემ. თბ. 2000.
- იოანე შავთელი 1964:** იოანე შავთელი ძველი ქართველი მეხოტბენი. წიგნი II. ტექსტი გამოსცა. გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ივ.ლოლაშვილმა. თბ.: 1964.
- იპოლიტე რომაელი 1979:** იპოლიტე რომაელი. იაკობის კურთხევათა განმარტება, – თარგმნა ე.ჭელიძემ. საღვთისმეტყველო კრებული. 3. თბ.: 1987.
- ისტორიანი და აზმანი შარავანდედანი 1959:** ისტორიანი და აზმანი შარავანდედანი. ქართლის ცხოვრება. ტ. II. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: „სახელგამი“, 1959.
- კასირერი 1983:** კასირერი ე. რა არის ადამიანი? გერმანულიდან თარგმნა ლამარა რამიშვილმა თბ.: 1983.
- კაჟდან 1968:** Каждан А.П. Византийская культура (X-XII вв.) М., 1968.
- კუპერი 1986:** ჩოპერ .ჟ.ჩ. ეხიკონ ლტერ შყმბოლუე. V ..შემაწან Vერლაგ, ეიპზიგ. 1986.
- ლაშა—გიორგის დროინდელი მემატიანე 1955:** ლაშა—გიორგის დროინდელი მემატიანე. ქართლის ცხოვრება. ტ. I. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: „სახელგამი“, 1955.
- ლორთქიფანიძე 2003:** ლორთქიფანიძე მ. ბაგრატიონები საქართველოს სახელმწიფოებრიობის გარანტი—ბაგრატიონები, სამეცნიერო და კულტურული მემკვიდრეობა. თბ.: 2003.
- ლოსევი 1991:** Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. М., 1991.
- მცხეთური ხელნაწერი 1985:** მცხეთური ხელნაწერი. გამოსაცემად მოამზადა ელ.დოჩანაშვილმა. თბ., 1985.
- ნოზაძე 1951:** ნოზაძე ვ. განკითხვანი ვეფხისტყაოსნისა ვეფხისტყაოსანის ფერთამეტყველება. ბუენოს აირესი, 1951
- ორბელიანი 1991:** ორბელიანი სულხან—საბა. ლექსიკონი ქართული, ტ. I. თბ.: „მერანი“, 1991.
- ორბელიანი 1993:** ორბელიანი სულხან—საბა. ლექსიკონი ქართული, ტ. II. თბ.: „მერანი“, 1993.
- ჟამთააღმწერელი 1959:** ჟამთააღმწერელი. მესამოცე მეფე ლაშა—გიორგი, მესამოცდაერთე მეფე რუ- სუდან, ძე თამარ მეფისა, და ლაშა—გიორგი მისა ბაგრატიონი. ქართლის ცხოვრება. ტ. II ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: „სახელგამი“, 1955.

- სარჯველაძე 1997:** სარჯველაძე ზ. ძველი ქართული ენა. თბ.: თბილისი სახელმწიფო პედაგოგიური უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1997.
- სიმბოლოთა და ნიშანთა ენციკლოპედია:** Энциклопедия знаков и символов. <http://sigils.ru/symbols...>
- სიმბოლოთა ლექსიკონი:** Словарь символов . <http://lib.deport.ru/slovar/sim...>
- სიმბოლოთა ლექსიკონი:** Словарь символов. [http://mirslouvrei.com/content\\_sim...](http://mirslouvrei.com/content_sim...)
- სირაძე 2002:** სირაძე რ. სიონი და ქართული ეკლესიოლოგია – ძველი ქართული ლიტურჯატურის პრობლემები. ეძღვნება ლ. მენაბდის 75-ე წლისთავს თბ.: 2002.
- სულავა 2003:** სულავა ნ. XII–XIII საუკუნეების ქართული ჰიმნოგრაფია. თბ.: 2003.
- ტრესიდერი :** Тресиддер Д. Словарь символов. М. 1999. [www.gumer.info](http://www.gumer.info).
- ფსალმუნნი 2005:** ფსალმუნნი. თბ., 2005.
- ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი 1955:** ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. არნ. ჩიქ-ობავას რედაქციით. ტ. IV. თბ., 1955
- ქართული სამართლის ძეგლები 1966:** ქართული სამართლის ძეგლები. II. თბ.: 1966.
- შარაბიძე 2005:** შარაბიძე თ. ქრისტიანული მოტივები ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში. თბ.: 2005.
- შელინგი 1996:** Шеллинг Ф.П. Философия искусства, М., 1996.
- შოთა რუსთაველი 1987:** შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. თბ.: 1987.
- ჩახრუსაძე 1957:** ძველი ქართველი მებოტბენი, წიგნი I. ტექსტი გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ივ.ლოლაშვილმა. თბ.: 1957.
- ჯავახია 2005:** ჯავახია ბ. ანტიკურობიდან შუა საუკუნეებისაკენ (დასავლეთ ევროპა, ბიზანტია, საქართველო). თბ.: 2005.
- ჯავახიშვილი 1983:** ჯავახიშვილი ივ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. II. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1983.
- ჯავახიშვილი 1983:** ჯავახიშვილი ივ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. VII. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

**Й. Д. ЛЮЦКАНОВ**

*Болгария, София*

## **География культуры в лирике Николая Гумилева**

В произведениях Гумилева проступает альтернативный мир. Он альтернативен миру культуры, знакомому из школьной вульгаты. Это мир цивилизации семитического средиземноморья и ее сакрального „тыла” – на Ближнем Востоке и в Африке.

Лирическое „Я” Гумилева отдает предпочтение этому миру, отвергая некоторые ключевые мировоззренческие и эстетические ценности мира европейской культуры, происшедшего из греко-римского.

При этом, напряженной интонации, предвещающей конец отвергаемого мира, нет. Гумилев выбирает один из двух параллельно-существующих миров, насколько это возможно.

Выбранный Гумилевым мир не есть просто набор географических имен и экзотических реалий. Коротко, сдержанно, выражен философский смысл: мир духовного Леванта обитаем и сотворяем человеком с определенными качествами. Этот человек имеет собственную культурную предысторию и собственные правила жизни с Богом и под Божьим небом; этот человек ориентируется в важнейших вопросах философии истории.

Присутствие „духовного Леванта” все явственнее и явственнее в поздней лирике Гумилева (в книгах „Колчан”, „Костер”). Книгу стихов „Шатер” можно считать апологией одушевленному воплощению этого мира. Он же является той хронотопической сверх-реальностью, которая связывает в единое смысловое целое разноликие стихотворения книги „Огненный столп”.

Гумилев заменит ранним стихотворением „Я конкистадор в панцире железном...”; им же начинают „летоисчисление” смысла в его творчестве. В тени остается другое раннее стихотворение – „Я откинул докучную маску...”.<sup>\*</sup> Оно составляет знаменательный контрапункт к популярной эмблеме. Здесь лирическое „Я” Гумилева оказывается не завоевателем, но паломником; и скорее подвижником, нежели героем; при этом его дорога ведет в мир, не отмеченный географическими именами... Начиная с этого стихотворения 1906-го года, и кончая „Огненным столпом” и „Шатром”, через творчество Гумилева проходит красная нить: под спудом любования далеким нарастает эстетика любви к Ближнему. Кульминация эстетики любви к Ближнему, как мне представляется, – явлена в стихотворении „Пьяный дервиш” (из книги „Огненный столп”) и в книге „Шатер”, взятой как целое. Эта кульминация, в общем, совпадает с моментами ярчайшего выражения принадлежности к миру „духовного

---

<sup>\*</sup> Опубликовано в издании: Гумилев 1995.

Леванта”. Совпадение это представляется мне не случайным, но закономерным.

Сопоставление собственных выводов с выводами других исследователей склоняет нас к мысли, что Гумилев-философ, а точнее – Гумилев-геософ, не имел своего читателя при жизни. Для лирики Гумилева характерна последовательная, но имплицитная либо лапидарная философичность.\*\* Недооценка современниками его творчества с данной стороны сказалась и на литературоведческой рецепции, вплоть до наших дней.\*\*\* Одно из немногих исключений – „евразийское” прикосновение к лирике „Огненного столпа”, предпринятое Петром Савицким в сборнике „На путях” (1922 г.).

Вернемся, однако, к альтернативной географии культуры, разрабатываемой Гумилевым в стихах. Для объяснения возникновения и логики становления этого мира с его же, внутренней, точки зрения, существенен анализ стихотворения „Слоненок” (книга „Огненный столп”).

В „Слоненке” любовное чувство лирического „Я” уподобляется слоненку в зверинце, ставшему предметом осмеяния для европейской мещанской черни; слоненок этот, однако, может, и присниться лирическому „Я” сломом победоносного Ганнибала, несущим полководца к трепетному Риму... Здесь как будто заново написаны и сложены в единое целое два старых стихотворения Гумилева – „Жираф” и „Варвары”. В данном сплетении тем меня интересует не любовный, но историософический уровень образности. В „Варварах” Рим был безальтернативным – поскольку варвары, канонизированный персонаж культурно-исторической мифологии, суть лишь персонализированное подтверждение монопольного положения Рима в культуре. В „Слоненке” глубинная модель конфликта подвергается изменению. Вместо варваров появляется Карфаген, то есть, во-первых, появляется культура-альтернатива (а не варварство, способное лишь разрушать и усваивать уцелевшие фрагменты культуры) и, во-вторых, актуализируется „условное наклонение” истории (читатель склоняется к раздумию: а что случилось бы, выйди Карфаген победителем в войнах с Римом?)\*\*\*\*. Прежде всего, войны между Римом и Карфагеном не назывались бы Пуническими; ведь

---

\*\* Косвенным авто-характеристикам можно верить, можно и не верить. Чтобы предположить имплицитную философичность этой лирики, достаточно прочитать „литературные манифесты” Гумилева. В данном случае теоретические заявления, претендующие нормировать собственную лирику, достоверны.

\*\*\* Нам, однако, недоступен комментарий к новейшему, многоtomному собранию его сочинений.

\*\*\*\* Из учебников истории известно, что победоносный Ганнибал действительно несся к трепетному Риму. Но по ряду причин, выиграв сражения, Карфаген проиграл войну. У Гумилева злополучный конец отрезается, остается эффект надвинувшейся опасности, но смягченный в тексте Гумилева ни единым намеком (на происшедшее в истории избегание опасности Римом); остается, значит, и возможность иного хода истории.

римляне называли карфагенян пуннами. И так далее... В таком случае нет нужды в бегстве из тюрьмы и в трагикомическом бунте против европейской цивилизации; лучше было бы „вспомнить” то время, когда ее могло бы не быть, не возникнуть.

При более близком прочтении стихотворения вычитывается еще одна историософическая тема, с особым значением и предысторией в русской культуре (она отсылает и к восточно-христианскому, в целом, и к византийскому, в частности, контексту). В коротком пересказе, эта тема проявляется в „Слоненке” так: чернь (понимай - европейское мещанство) насмехается над черным (над тем, кто обозначен символом слоненка, чья родина - черная Африка, либо почти черная Индия). Подробнее. Берлинская, парижская и прочая европейская „чернь” насмехается над представителем „черной” Африки либо Индии, рожденным „в плену”. „Чернь” означает толпу, дно общества - но также и „грязь”, в метафорическом и собирательном смысле; указывает на черный цвет; означает и *материю, плоть* – в христологическом смысле. Поэт и слоненок (то ли слоненок любви, то ли боевой слон Ганнибала) – вместе против сытой (и хлебом, и зрелищами) толпы. Здесь размежевание проходит по черте, знакомой из пушкинского стихотворения „Поэт и червь”. Но здесь она разделяет не поэта и профанов, и не голодных и сытых в плане социальном, а не-европейскую духовность и европейскую мещанскую бездуховность. Поскольку присутствует фоновое знание, что и червь под речным камнем – тварь Божья и, следовательно, не может быть лишенным благодати, то „чернь” в значении „грязь” и „чернота” превращается в красноречивейший знак присутствия Божьего в твари. „Чернь” в значении сытой европейской толпы обманывает это ожидание, данному значению она противопоказанна. Ее рассовая и гигиенная белизна обращается знаком богооставленности, поскольку она не может узреть в черном, в его знаковом воплощении (слоненке) – ближнего и стяжающего благодать. Здесь перифрастически затронута проблематика, эксплицитно поданная в стихотворениях „Я вежлив с жизнью современною...” (из книги „Колчан”), „Я и вы” (из книги „Костер”) и „Мои читатели” (из книги „Огненный столп”)\*.

Мотив карфагенского слона появляется и в другом стихотворении „Огненного столпа” – в „Молитве мастеров”...<sup>1</sup>

В „выполнении” Гумилевым „карфагенской темы” нет даже и намек на классический литературный стереотип, завещанный Вергилием (Дидона влюбляется в Энея, но он сознает, что его миссия – основать Рим, он ее оставляет, и она кончает самоубийством). Я усматриваю здесь

---

\* И здесь, и в стихотворении „Египет” (кн. „Шатер”) мы можем наблюдать что-то вроде „контр”-„ориентализм” на почве (нео)народничества. Стоит сопоставить с тезисом Александра Эткинда (Эткинд 2001: 50-73): „русское народничество – функциональный эквивалент западного ориентализма”.



уклонение от одного из самых ранних образцов „ориентализма“. Данный жест следует сравнить с уклонением от мифа о Персее и Андромеде при обращении к эфиопской (абиссинской) и персидской топики. У Гумилева Персей и Андромеда у себя „на месте“ – в ренессансной Италии (см. стихотворение „Персей и Андромеда. У статуи Кановы“, книга „Колчан“). Они суть знак породившего их и поддерживавшего их существование „месторазвития“, а не чего-то вроде колониального присутствия.

Мы выявили момент некоего сюжета „расставания“ Гумилева с Римом – расставания экзистенциального и в „большом времени“ культуры. Этот факт духовного пути Гумилева частыми обращениями к имени и образу Рима не отменяется; не отменяется и тем, что при втором издании „Романтических цветов“ (1918-го года) Гумилев обособил стихотворения на римскую тему в особый цикл\*.

По нашим впечатлениям, Древняя Греция в творчестве поэта заметного присутствия (по сравнению с Римом, с Италией) не имеет. Это присутствие, может, и со значением – однако вынесено „за скобки“. Примечательно то, что действие в драмах Гумилева происходит не на греческой и не на римской сцене, а в некоторых из соседних либо альтернативных упомянутым мирах: в Византии („Отравленная туника“), у кельтов („Гондла“), в Египте („Дон Жуан в Египте“). Здесь мы подходим к вопросу о том, как соотносятся жанр и тематика, жанр и культурно-исторические признаки хронотопа у Гумилева, но пока оставляем его как слишком сложный. Скажем лишь следующее. Гумилеву не избежать традиционных лирических и драматургических жанров. Не отказываясь от эллинистических формотворческих моделей, впитанных через образование и через воспитание, Гумилев делает особый выбор относительно следующего: Кем быть, оставаясь человеком эллинистического образования и воспитания?

В эллинистической культуре Средиземноморья и Европы, в ее памяти, можно найти про-образ гумилевской позиции. Гумилев схож с греческим интеллектуалом II в. до Р.Х., выбравшего Карфаген, а не Рим. В начале эпохи римского наступления на Балканах кое-кто еще верил, что Ганнибал возглавит войско, которое сокрушит Рим. (Это параллель к христианской апокалиптике и один из ее прообразов на европейской почве) (см.: Момильяно 1975:4-5,40-41). Гумилев углубляет смысл этого забытого выбора – им руководят не политические, но иные симпатии. Его лирическое „Я“ не настаивает на том, что ложный мир постигнет возмездие; зато он претерпевает культурное перевоплощение.

Мир, отвергаемый Гумилевым,<sup>2</sup> имеет признаки, которые мы,

---

\* Дельный анализ Зориной (Зорина 1996:157-169) не дает представления о символическом "удельном весе" римской топики в рамках творчества Гумилева в целом и на фоне его динамики.

согласно нашей образованности, связываем с миром Европы (корнями уходящим в Рим и Древнюю Грецию). Лирическое „Я” Гумилева отмежевывается от продуктов европейской культуры: от пиджаков, от рыцарей на картинах, от героя трагического, от рая протестантского... Лирическое „Я” исповедует культуру тела, души и духа, которая „ироничнее”, „суше”, менее созерцательна и менее сентиментальна, чем та, которую мы узнаем, как европейскую. Выбранный Гумилевым мир походит на мир природы: „Я читаю стихи драконам,/ Водопадам и облакам, ...мне нравится не гитара,/ А дикарский напев зурны” (стихотворение „Я и вы”, кн. „Костер”) (Гумилев 2000:260). Тождества, однако, нет. Речь идет об иной культуре, обладающей собственными критериями культурности. Об этом свидетельствует, например, образность стихотворения „Молитва мастеров”, где сталкиваются две нормы осмысления истории: хилиастическая и – отвергающая хилиазм. Такое противопоставление, как „я не герой трагический,/ я ироничнее и суше” (из стихотворения „Я вежлив с жизнью современною...”, кн. „Колчан”) (Гумилев 2000:238), недвусмысленно указывает на то, что отвергается трагедия как форма определенной культуры и определенного типа культуры, во имя иной меры культурности, а не во имя возврата к „природе”.

Создается впечатление, что, вместе с европейскою культурою, отвергается и тот тип поэтики и эстетики, которым подчеркивается условный и опосредующий, т.е. фикциональный характер искусства.<sup>3</sup> В стихотворении „Я и вы” (Гумилев 2000:260):

*Я люблю - как араб в пустыне  
Припадает к воде и пьет,  
А не как рыцарь на картине,  
Что на звезды смотрит и ждет.*

(Тут намек и на рыцаря, как на культурного предтечу конкистадора, и на романтизм, и на экзистенциальную зависимость от литературного стереотипа, и на опосредованность человеческой активности в культуре).

В стихотворении „Я вежлив с жизнью современною...” (Гумилев 2000:238):

*Но нет, я не герой трагический,  
Я ироничнее и суше,  
Я здесь, как идол металлический  
Среди фарфоровых игрушек.*

*Он **помнит** головы курчавые (...)*

*И **видит** горестно-смеющийся,*

*Всегда недвижные качели.  
Где даме с грудью выдающейся  
Пастух играет на свирели*

(Лирическое „Я” отрывается и от пасторальной живописи Нового времени, и от трагедии; последнее, а также отмежевание от „рыцаря на картине”, можно сравнить с критикой трагедии и спекулятивной философии, предпринятой Львом Шестовым).\*

Альтернативные миры культуры у Гумилева (один, отвергаемый, и другой, выбранный) не без генеалогической связи между собой. Об этом есть косвенные данные. Во-первых, мир, выбранный Гумилевым, кажется нам, воспринимающим, ближе к **истокам** подлинной культуры: „И умру я (...) чтоб войти не во всем открытый, / Протестантский, прибранный рай, / А туда, где разбойник, мытарь / И блудница крикнут: вставай!” („Я и вы”); „Я здесь как идол металлический / среди фарфоровых игрушек. // Он **помнит** головы курчавые” и так далее („Я вежлив с жизнью современною...”). „Близость” имеет и качественное, и временное измерение. Во-вторых, отмечены моменты расставания, расставания в истории, с миром ложным: в „Молитве мастеров” (сквозь призму мифологемы верных–неверных учеников, предположительно – Христа); и в „Слоненке” (сквозь призму мифологемы „Ганнибал разрушит Рим”, сегодня забытой, но в свое время весьма воздействующей).

Вселенная выбранного Гумилевым культурного мира тяготеет к совпадению с семитической: ее границы совпадают с пределами распространения ислама арабами (один из географических ориентиров – Занзибар, на отдаленном юге и семитического, и мусульманского миров); ее сакральные центры – „рай” Абиссинии либо Судана, Иерусалим, каирский сад Эзбеки; Ветхий Завет – ключ к подтексту поздней лирики. Наблюдается, однако, известное смещение. Данного вопроса здесь касаться не буду.

„Индогерманский” мир запоминается присутствием: Скандинавии, мира кельтов, исламской Персии и „Индии духа”. Иранский мир является однако в позиции „метатекста”, или же „мира горнего”, по отношению к семитическому. Так, в стихотворении „Египет” шейхи читают Кораны с персидскими миниатюрами, похожими на бабочек из сказочных стран; в „Персидской миниатюре” лирическое „Я” выражает свою уверенность в том, что после смерти перевоплотится в персидскую миниатюру; в поэме „Звездный ужас” мысль о Боге осеняет героиню подобно тому, как спускается ветер с гор Ирана на долину Евфрата...<sup>4</sup> „Индию духа” можно считать „миром горним” по отношению не только к семитическому, но и к русскому; это явствует из контекста ее упоминания в „Заблудившемся трамвае”.<sup>5</sup>

---

\* Иных точек соприкосновения с Шестовым здесь мы касаться не будем, но они есть.

Существеннее географических очертаний данного мира, однако, характер человеческого существа, этот мир населяющего и сотворяющего. Самое существенное в человеке этом – то, что он из грязи (см. стихотворение „Слоненок”) и не герой трагический (см. стихотворение „Я вежлив с жизнью современною...”). Все прочее в онтологии этого человека – и географический охват его мира, и формы его мировоззренческого и художественного себявыражения – мы считаем производным.

На подтекстовом уровне поддерживается внушение о тождественности Леванта Духа и Святой Руси, как обликов духовной родины поэта (либо его лирического „Я”). Один из важных скрепов отождествления – этимологический смысл имени „Карфаген”: „Карт-Хадашт”, „Новый город” (по Борису Тураеву; Тураев 1936:264), сиречь – Новгород. Отождествление охватывает подтекст по крайней мере четырех книг – „Колчан”, „Костер”, „Огненный столп”, „Шатер”.<sup>6</sup> Ориентальный облик духовной родины Гумилева позволяет ему по-своему связать свою мифологическую родословную и с Лермонтовым\* и с Пушкиным. (Лермонтов ощущает на Кавказе до-классическую родину человечества; Пушкин – русский, но и эфиоп по происхождению).

Гумилев заказывает себе читателя. Для большинства современников Гумилева его стихи пестрят экзотическими именами, они читают Гумилева согласно конвенциям эстетики любви к далекому. Для меньшинства – для таких мыслителей, как Флоренский, Лосев, а также Флоровский, Карсавин – язык Гумилева слишком не-философичен, чтобы *угадать/усмотреть в нем установку на философичность*. Эзотеризм Гумилева и его культур-философская ересь высказаны языком, слишком богатым географизмами. К тому же Гумилев намеренно избегает эксплицитную философичность, а в статьях-„манифестах”, похоже, и вообще отказывается от философичности. Мера географизма и видимой не-философичности, по-видимому, не по вкусу даже „евразийцам” (Трубецкому, Савицкому, Сувчинскому, упомянутому Карсавину). Дело не только в том, что язык эпохи (определенного пласта культуры, разумеется) разнуданно философствовал и богословствовал. Существенное значение имеет степень освоенности географического пространства и его атрибутов, как философской категории. Знаменательно все-таки то, что в начале второго евразийского сборника Петр Савицкий указывает на поэзию Гумилева (на книгу „Огненный столп”), как на поэзию, отвечающую духу „евразийства”. Знаменательнее, что сына поэта, Льва Гумилева, „унаследовавшего” от отца „эзотерический” „ориентализм” (да будь нам позволен этот оксиморон) и превратившего его в экзотерическую ориенталистику, считают „последним евразийцем”, „эпигоном евразийства”. Географическому пространству присваивается

---

\* Нам кажется убедительным толкование его творчества, предложенное Львом Пумпянским в нач. 20-х годов; см.: (Пумпянский 2000:617,621-622,625 и др.).

философский смысл еще Чаадаевым. Но смысловая углубленность изобилующей „географизмами” философской прозы, а тем более поэзии, подвергается сомнению, с точки зрения „серьезной” философии. Стоит вспомнить критику евразийства Георгием Флоровским.

Какое отношение имеет все здесь сказанное к межкультурной коммуникации?

Во-первых, мы считаем настоящую коммуникацию как между людьми, так и между культурами, возможной лишь при взаимном признании ценности различий. Гумилев – русский поэт. Ему – более или менее успешно – удается избежать несколько популярных русских автоидентификаций, являющихся, на мой взгляд, бесполезными и даже вредными в общении русских с прочими народами и культурами. Те идентификации – следующие: (1) мы, русские – полноценные, либо неполноценные, европейцы; (2) мы – между Востоком и Западом, из чего следует наша удвоенная полноценность, либо неполноценность; (3) мы – настоящие (понимай: единственные) представители настоящего исповедания, православного (вариант: мы – представители великой русской культуры). Культурное „Я” русского может освободиться как от имперского отношения к соседям (и не-соседям), так и от комплекса малочценности по отношению к Европе. Я убежден, что это „Я” не сводимо к двум указанным комплексам, оно намного богаче. Оно может открыться к другим, не изменяя себе, не переставая быть самим собой. Даже мистик, в порыве к единению с Богом, не может полностью отрешиться от своего „Я”.

Во-вторых. Канон любой национальной литературы охватывает авторов и произведения, в которых можно найти то, что мы нашли у Гумилева – образ иного культурного мира, в меру возможностей осваиваемого без чувства собственного превосходства. В собственной культуре эти произведения и их истолкования могут служить педагогическим средством – свидетельством того, что „мы” можем открыться к другим. Реципированные в культурах-партнерах, такие тексты покажут „нашу” способность понимать других без надменности и, насколько это возможно, согласно их же ценностным критериям. Возможно, вскрыется стилизованность, идеализованность, клишированность представления о Другом (пусть и порожденная доброжелательным интересом) – и это пойдет на пользу.

В-третьих. Мы считаем настоящую межкультурную коммуникацию возможной при уважении равных прав всех участников, притом рассматриваемых не как абстрактные индивидуумы, а как личности. В дискуссиях вокруг мультикультурализма опускается важный аспект межкультурной коммуникации. Ее принципами должны одушевляться и межгосударственные отношения. Вопрос о платках мусульманок во Франции относится к межкультурной коммуникации не в большей степени, чем, скажем, вопрос об иранской ядерной программе.

Опишем предысторию ядерного казуса в терминах анекдота. Мы с вами поссорились в нашей комнате, затем заключили мир при каких-то условиях; однако обязали всех людей в доме присоединиться к его условиям. В результате: из стран-постоянных членов Совета безопасности ООН три из них – одного и того же культурного круга; некоторые культурные круги вовсе не представлены, а что говорить о „малых сих”... История – не история, но система либо множество историй, которые переплетаются, пересекаются либо протекают параллельно, будучи в разной мере, симметрично либо ассиметрично прозрачными одна для другой... Данное представление является прочным теоретическим фундаментом для нашего вполне „человеческого”, эмоционального импульса к эмпатии. Один из возможных подготовительных шагов – рассмотреть известную нам историю в условном наклонении и подвергнуть ее расспросам. В меру своего желания и своих возможностей Гумилев „забыл” о победе Рима над Карфагеном, и выбрал для своего духа этот, несбывшийся в нашей истории, мир.

#### *Примечания:*

1. В качестве „сказуемого” в сравнении: „Вам стыдно мастера дурманить беленой, / как карфагенского слона перед войной”. (Гумилев 2000:341). Мир левантийский, альтернативный миру классического средиземноморья и даже „алиенативный” ему, не считающийся с ним, уже есть факт совершившийся, на „ментальной карте” Гумилева. Карфаген, карфагенский слон присутствует в двух развернутых сравнениях в роли знакомого, усвоенного, своего, а не нового, усваиваемого. „Карфаген” принадлежит миру знакомого и мир Карфагена (не важно, каковы его конкретные параметры и характеристики) задает координаты и каноны в осмыслении истории, культуры, человека и так далее. Преодолевается дихотомия „культура – варварство”, классическая для европейской культуры (да и для любой культуры, исповедующей „естественный” культурный эго-центризм и переносящей его на уровень рефлексии).
2. Мы все время говорим о Гумилеве, как будто не делая различия между поэтом, его лирическим „Я” и лирическим персонажем. Мы придерживаемся взгляда, согласно которому тексты Гумилева имплицитно интеллектуальны. Географию и историю в горизонте персонажа мы считаем имплицитным указанием на геософию и историософию в горизонте автора. Иногда у Гумилева это соответствие выговаривается – из уст промежуточной фигуры, лирического „Я”.
3. Проблематика довольно сложная. Достаточно сказать следующее. Как будто интуиции Гумилева доступно то разграничение, которое, полвека спустя, дискурсивно проводит Сергей Аверинцев между „греческой литературой” и „восточною словестностью”.
4. „ (...) – Нет, – сказала, – это не цветочки, / Это просто золотые пальцы / Нам показывают на равнину, / И на море, и на горы зендов. / И показывают, что случилось, / Что случается и что случится. – // Люди слышали и удивлялись: / Так не то что дети, так мужчины / Говорить доньше не умели, / А у Гарры пламенили щеки, / Искрились глаза, атели губы, / Руки поднимались к небу, точно/ Улететь она хотела в небо, / И она зарела вдруг так зночко, / Словно ветер в тростниковой чаще, / Ветер с гор Ирана на Евфрате. (...)” (Гумилев 2000:350).

5. 1) На первый взгляд, проступают следующие исторические (либо квази-исторические) прототипы: (1) Царство пресвитера Иоанна; (2) Шри-Ланка либо арийская Индия. Вторая возможность поддерживается следующим этнографическим отождествлением, знакомым из античных источников: „эфиопы” населяет как Африку, так и Индию... Кстати, одна из книг Льва Гумилева посвящена исследованию этого топоса, демифологизации первого из указанных здесь его прототипов.  
2) Ср.: „В гумилевской поэтической географии „Индия Духа” является священным центром, итогом и целью странствий лирического героя” (Раскина 2004:232).
6. Поиск духовной родины, а не завоевание иных миров, проглядывает и в ранней лирике. Уже в образе „конквистадора” „в панцире железном” – известная двусмысленность. Ведь панцырь – вещь, скрывающая лицо (пусть и с целью предохранения, а не с игровой целью). Эта „маска”, в нестрогом смысле слова, внутреннему облику может соответствовать, а может и нет. Затем, в упомянутом в начале изложения стихотворении „Я откинул докучную маску...” задан скорее путь подвижника и паломника, нежели героя и завоевателя. Далее: фигура конквистадора, а также и капитана (с неменьшим значением в ранней лирике Гумилева), получают неожиданные оттенки в свете позднейших перевоплощений лирического „Я” Гумилева. Где-то между двумя группами текстов и идентификаций, как ключ к пониманию сложности этих фигур, стоит карфагенский исследователь и полководец Ганнон, персонаж рассказа „Лесной дьявол”. Наконец, в свете позднего творчества Гумилева, в заметной мере ориентированного на Африку и на Ближний Восток, в стихотворении-эмблеме „Я конквистадор в панцире железном...” проступает замечательная двусмысленность, ирония судьбы. Она выводима из полностью подразумеваемых и контекстуальных смыслов текста. Так, согласно нашей общей культуре, „конквистадор” – испанский либо португальский завоеватель будущей Латинской Америки. Старое имя его родины – Иберия. Иберийцы Пиринейского полуострова проникают во вне-христианский мир Магриба и Америки огнем и мечем. Гумилев становится конквистадором духа в странах, находящихся к югу от Кавказской Иберии...

#### Литература:

- Гумилев 1995:** Николай Гумилев: *Pro et contra*. Сост., вступ. ст. и прим. Ю.В. Зобнин. СПб.: РХГИ, 1995.
- Гумилев 2000:** Гумилев, Н.С. *Стихотворения и поэмы*. Вступ. ст. А.И. Павловский. Сост., коммент. М.Д.Эльзон. Библиотека поэта. (Большая серия). Изд. 2-ое, испр. СПб., 2000.
- Зорина 1996:** Зорина, Т.С. *Рим Н.С. Гумилева*. // Гумилевские чтения. Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб. гуманитар. ун-т профсоюзов и Музей А. Ахматовой в Фонтанном Доме. 15-17 апр. 1996. СПб., 1996.
- Момigliaно 1975:** Momigliano, Arnaldo. *Alien Wisdom: (The Limits of Hellenization)*. Cambridge/ London: Cambridge University Press, 1975.
- Пумпянский 2000:** Пумпянский, Л.П. *Лермонтов // Пумпянский, Л.П.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры. 2000.
- Раскина 2004:** Раскина, Е.Ю. *Поэтическая география Николая Гумилева // Творчество А.А. Ахматовой и Н.С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века*

(Материалы международной научной конференции Тверь – Бежецк, 21-23 мая 2004 г.). Тверь, Твер. гос. ун-т., 2004.

**Тураев 1936:** Тураев, Б.А. *История древнего Востока*. Т. II. Л., ОГИЗ, 1936 [3-ье, стереотип. изд-е; 1-ое: 1913; 2-ое, доп.: 1917].

**Эткинд 2001:** Эткинд, Александр. *Фуко и тезис внутренней колонизации: постколониальный взгляд на советское прошлое*. Ж.: Новое литературное обозрение 49 (3. 2001).



## თამარ ლომიძე

საქართველო, თბილისი

### პარონიმული ატრაქცია ნიკოლოზ ბარათაშვილის მხატვრულ ენაში

ქართულ მწერლობაში რითმის სახესხვაობების (ზუსტი, არაზუსტი) გამოყენების მიხედვით ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავდება წინარერომანტიკული და რომანტიკული პოეზია. კერძოდ, თუ პირველ მათგანში არაზუსტი რითმა მხოლოდ სპორადულად გვხვდება, რომანტიკულ პოეზიაში მისი გამოყენება სისტემურ ხასიათს იღებს და განპირობებულია რომანტიკოსთა მიერ ჩვეული, „ავტომატიზებული“ ფონიკური ასოციაციებისა და სარიტმო სიტყვათა პარადიგმატული კავშირების უგულებელყოფით. არაზუსტი რითმა განაპირობებს სიტყვათა თავისთავადი მნიშვნელობების ხაზგასმას, თითოეული სარიტმო სიტყვის სემანტიკურ დამოუკიდებლობას (ზუსტ რითმაში კი სიტყვათა ბგერითი თანხვედრა მათი სინონიმის ილუზიას წარმოქმნის). ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ქართველ რომანტიკოსთა პოეზიაში აქცენტირებულია სარიტმო სიტყვათა სემანტიკური ასპექტი, და არა მათი კეთილზმოვანება. ამგვარი სარიტმო სიტყვების ურთიერთმიმართება წარმოადგენს, ძირითადად, განსხვავებულ და არა მსგავს (როგორც ეს ზუსტი რითმის შემთხვევაში გვაქვს) ელემენტთა სინტაგმატურ კავშირს.

ამასთან, ქართველ რომანტიკოსთა, და, განსაკუთრებით, ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტურ ტექსტებში ვლინდება ის ფენომენი, რომელსაც, ჩვენი აზრით, უშუალო კავშირი აქვს არაზუსტ რითმასთან და განპირობებულია იმავე ფაქტორებით, რომლებმაც განსაზღვრეს ტრადიციული ზუსტი რითმის ჩანაცვლება არაზუსტი რითმით. ესაა ე.წ. **პარონიმული ატრაქცია**.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში პარონიმული ატრაქციის პრობლემა საერთოდ არაა შესწავლილი, არც თეორიულად და არც კონკრეტული მხატვრული ტექსტების მაგალითზე.

პარონიმული ატრაქცია სპეციფიკური ენობრივი მოვლენაა. ერთმანეთისგან განასხვავებენ პარონიმებსა და პარონიმიას, ანუ პარონიმულ ატრაქციას. თუ **პარონიმებად** მიიჩნევა, ზოგადად, მსგავსი ჟღერადობის, მაგრამ განსხვავებული მნიშვნელობის მქონე სიტყვები (ე.წ. ომოფონები), **პარონიმული ატრაქცია** წარმოიშობა მაშინ, როდესაც ბგერითი თანხვედრა აკავშირებს სიტყვათა შემადგენელი მორფემების ნაწილებს და არა ამ მორფემებს მთლიანად.\*

---

\* „თუ ორი ფონეტიკური სიტყვის თანხვედრა იმგვარია, რომ თანმხვედრი ნაწილების ზღვარი ემთხვევა წინსართის, ძირის, სუფიქსის ზღვარს, მაშინ ამის

პარონიმებს ერთმანეთთან აკავშირებს პარადიგმატული მიმართებები, ანუ ისინი მოცემულია **ენაში**, ხოლო პარონიმული ატრაქცია ახასიათებს სიტყვათა სინტაგმატურ მიმართებებს, წარმოიშობა **მეტყველებით ჯაჭვში** და აუცილებლად ანაწევრებს პარონიმული ურთიერთმიმართებით შეკავშირებულ სიტყვებს. ამ დროს ხორციელდება სიტყვათა ერთგვარი სემანტიკური დეფორმაცია, რაზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

ამგვარად, პარონიმული ატრაქცია გულისხმობს სიტყვათა გარკვეული ელემენტების ფონეტიკურ მსგავსებას, იმ პირობით, რომ ეს ელემენტები აუცილებლად წარმოადგენს სიტყვათა შემადგენელი ამა თუ იმ მორფემის ნაწილს, ან, სხვაგვარად, ესაა სიტყვათა (ძირითადად, ორი სიტყვის) **კონსონანტური შემადგენლების** ომოფონური ურთიერთმიმართება. პარონიმული ატრაქციის შედეგად სიტყვებში გამოიყოფა არა ის მორფემები, რომლებიც კონვენციურად უკავშირდება ამ სიტყვების მნიშვნელობებს, არამედ — ე.წ. კვაზიმორფემები (კვაზიფუძეები).

პარონიმული ატრაქცია აკავშირებს ერთი და იმავე, და, ასევე, სხვადასხვა გრამატიკული კატეგორიებისადმი მიკუთვნებულ სიტყვებს. დავაკვირდეთ შესაბამის ნიმუშებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკულ ნაწარმოებებში:

**არსებითი სახელი — არსებითი სახელი:** ველსა — ყვავილნი (ვლ — ვლ); გულისთქმა — სადგურს (თქ — დგ); მთოვარეს — ვარსკვლავი (ვრს — ვრს); მჭმუნვარება — მწუხრი (მჭ — მწ); არემარე — კამარას (მრ — მრ) („შემოლამება მთანმინდაზედ“); ნათელი — თვალსა (თლ — თვლ) („ლამე ყაბახზედ“); გვამში — გვირგვინსა (გვ — გვ) („ნაპოლონ“); სასუფეველის — სოფელი (ფვლ — ფლ) („ჩჩვილი“); სადგური — მყუდროებისა (დგ — ყდ); ნავსა — ვნებისა (ვნ — ვნ) („ჩემი ლოცვა“); სულის — ნადილსაც (სლ — ლს); უსხივ — უცეცხლოდ (სხ — ცხ) („\*\*\*არ უკიჟინო, სატრფოო“); სევდა — წყვდიადი (ვდ — ვდ) („\*\*\*ვჰპოვე ტაძარი“); წყალი — კლდენი — ღრენი (ყლ — კლ — ღრ); მდელითა — მინდვრის (მდ — მნდ); მოძმესა — სიძნელე (ძმ — ძნ) („\*\*\*მირბის, მიმაფრენს...“); აჩრდილსა — ქართლსა (რდლ — რთლ) („საფლავი მეფის ირაკლისა“); ვარდთ — ველად (ვრ — ვლ); სიკვდილში — უკვდავებას (კვდ — კვდ) („\*\*\*მიყვარს თვალეზი..“); სოფლად — თავისუფლებას (ფლ — ფლ); ჯოჯოხეთს — სამოთხედსა (ხთ — თხ) („\*\*\*სულო ბოროტო“); შრიალითა — ჩინარსა (შრ — ჩნრ) („ჩინარი“);

**არსებითი სახელი — ზმნა:** ხელმწიფებამ — შემეძინა (მწ — მძ) („ნაპოლონ“); ნაბერწკალნი — მომაცარე (კლ — ყრ) („ჩემს

---

წყალობით გამოიყოფა მათი საერთო წინსართი, ძირი, სუფიქსი, მაგრამ აქ პარონიმია ჯერ არ არსებობს... მაგრამ თუ თანმხვედრი ნაწილების ზღვარი გადის წინსართის, ძირის, სუფიქსის, დაბოლოების შიგნით, კვეთს თუნდაც ერთ-ერთს სიტყვის ამ ელემენტთან, მაშინ წარმოიქმნება პირობები პარონიმისათვის“ [სტეპანოვი 1975: 35].

ვარსკვლავს“); გულისა — განიგრილებდეს (გლ — გრ) („საყურე“); ღიმილით — სულდგმულობს (ღმლ — გმლ) („ჩვილი“); საკრავისა — განახარებს (კრ — ხრ); მკერდზედ — ემუქმეკობდნენ (მკ — მკ) („...ნა ფორტოპიანოზედ მომღერალი“); ღრუბელს — ვუმღერდე (ღრ — ღრ) („\*\*\* აღმოჰხდა მნათი“); ნიავემანც — მოჩნდა („მნც — მჩნ“) („ლამე ყაბახზედ“); ვარდიცა — გარდაიშალოს (რდ — რდ) („არ უკიჟინო, სატრფოო“); ნეტარება — ასადარებს (ტრ — დრ); უკვდავებით — აგვირგვინებს (კვ — გვ) („\*\*\* რად ჰყვედრი კაცსა“).

**ზმნა — არსებითი სახელი:** მოვშორდე — მშობელთა (მვშ — მშ) („\*\*\* მირბის. მიმაფრენს...“); წაგართო — შემოგარენი (გლ — გრ);) ამხანაგად — მყავს (მხ — მყ) („\*\*\* მაღლი შენს გამჩენს“); გარდმოავლო — თვალი (ვლ — ვლ); იხილა — მსხვერპლი (ხლ — ხვ) („ნაპოლეონ“); მიყვარს — ყრმის (ყვრ — ყრმ); განიცდის — სანუთროს (ცდ — წთ); ხარ — ყრმაო (ხრ — ყრ); ხარ — მომღერალი (ხრ — ღრ) („ჩვილი“); განმასვენე — ვნებათაგან (ვნ — ვნ) („ჩემი ლოცვა“); განაცოცხლო — სიცხითა (ცხ — ცხ) („\*\*\* არ უკიჟინო, სატრფოო“); იკროდა — ქნარი (კრ — ქნრ) („ვჰპოვე ტაძარი“); შეესწორავდი — სიყვარულს (რვ — ვრ) („ვჰპოვე ტაძარი“); იკრძალვის — გრძნობა (კრძ — გრძ) („სული ობოლი“); (გადაადგილებულია) გაკურცხლე — სიცხესა (ცხ — ცხ); დამიტროს — სატრფომ (ტრ — ტრ) („\*\*\* მირბის, მიმაფრენს...“); დამქროლა ქარმან (ქრ — ქრ) („\*\*\* დამქროლა ქარმან სასტიკმან“); გაფრინდი — მერანო (რნ — რნ) („\*\*\* მირბის, მიმაფრენს“); აღსრულდა — აზრი (სრ — ზრ) („საფლავი მეფის ირაკლისა“); დაიტანჯების — მიჯნური (ნჯ — ჯნ) („ჩინარი“); მოვედით — სევდით (ვედ — ვედ); გიქარვით — გულისა (ქრ — გლ) („\*\*\* ვლოცავ დღეს ჩემის გაჩენის“);

**ზმნა — ზმნა:** გათენდება — განანათლებს (თნ — ნთ) („შემოლამება მთანმიდაზედ“); მოდი — გამომედარე (მდ — მდ) („ჩემს ვარსკვლავს“); დაწყლულე — ესალბუნები (ლბ — ლბ) („თავადის ჟ...ძის ასულს, ეკ...ნას“); შეარხევს — ოხრავს (რხ — ხრ) („ჩინარი“); ვჭვრეტდი — შევეტრფოდი (ვრტ — ვტრ) („...ნა ფორტოპიანოზედ მომღერალი“); ჰყვედრი — ემღერი (დრ — დრ) („\*\*\* რად ჰყვედრი კაცსა...“).

**არსებითი სახელი — ზმნიზედა:** ფიქრთ — გასართველად (რთ — რთ) („ფიქრნი მტკვრის პირას“); იდაყვ-დაყრდნობილ (დყვ — დყრ); მცენარეთ — განმაცხოვრებლად (მც — მც); სოფლისა — განსათავებლად (ფლ — ზლ) სიყვარული — სხვათაებრ (სყვ — სხვ) („\*\*\* არ უკიჟინო, სატრფოო“).

**ზედსართავი (მიმღეობა) — ზედსართავი (მიმღეობა):** დამაფიქრველნი — ვერანანი (რვლნ — ვრნ); გულდახურულთა — ღრუბლიანო (ხრ — ღრ); მცინარო — ცრემლიანო (ცნრ — ცრმლ) („შემოლამება მთანმიდაზედ“); სანატრი — დამდნარი (ნტრ — დნრ) („\*\*\* ცისა ფერს“); მდგარი — უქრობელი (გრ — ქრ) („\*\*\* ვჰპოვე ტაძარი...“); შენამსჭვალე — ცვალებადია — წარმავალი (ვლ — ცვლ

— ნრმვლ ) („\*\*\*რად ჰყვედრი კაცსა“); მაცთურო — ბოროტო (თრ — რტ) („\*\*\*სულო ბოროტო“); წარმწყმედი — მაცხონებელი (წყ — ცხ) („\*\*\*შევიშრობ ცრემლსა“); მრავალ-შტოვანი — ჰაეროვანი (რვ — რე) („ჩინარი“); სწორთა — თანზრდილთა (წრ — ზრ) („ხმა იდუმალი“).

**ზმნიზედა — არსებითი სახელი:** კრძალვით — ქურციკი (კრძ — ქრც) („ლამე ყაბახ ზედ“); ზვირთებში — ლაჟვარდი (ზვ — ჟვ) („ფიქრნი მტკვრის პირას“); შერხევით — სიცხეს (შრხ — სცხ) („საყურე“); პირველად — ფერს (პრ — ფრ) („\*\*\* ცისა ფერს“); უპატრონოდ — მტერი (ტრ — ტრ) („\*\*\*მირბის, მიმაფრენს...“).

**ზედსართავი (მიმლეობა) — არსებითი სახელი:** მაცხოვლებელი — სიცოცხლის (ცხ — ცხ) („\*\*\*დამქროლა ქარმან სასტიკმან“); წრფელნი — ზრახვანი (წრ — ზრ) („სულო ბოროტო“); ცრემლსა — ციურს (ცრ — ცრ) („\*\*\*ცისა ფერს“); საკვირველი — ნაღველი (კვრ — ღვლ) („ხმა იდუმალი“); ტკბილის — ბულბულს (ბლ — ბლ) („თავადის ჟ.ძის ასულს, ...ეკნას“); მშვენიერისა — ცვარი (შვ — ცვ); უხრწელი — გრძობათ (ხრწ — გრძ) („\*\*\*არ უკიჟინო, სატრფოო“); წარსრულთა — დროთა (რლთ — რთ) („ჩონგურს“); ცრემლი — უცნაური (ცრ — ცნრ) („\*\*\*სატრფოვ, მახსოვს“); ციურთა — ცვართავან (ცრ — ცვრ) („\*\*\*დამქროლა ქარმან სასტიკმან...“); მწირი — წრფელითა (წრ — წრ) („\*\*\*ვჰპოვე ტაძარი“); ხელთ — მოსალხინო (ხლ — ღლ) („\*\*\*ვლოცავ დღეს ჩემის გაჩენის..“); ქვეყნიერს — სიყრმიტვან (ყწრ — ყრმ) („\*\*\*ცისა ფერს“); შავ-თვალეზიანო — მთოვარე (თვლ — თვრ) („\*\*\*მადლი შენს გამჩენს“).

**ზედსართავი (მიმლეობა) — ზმნა:** უძღვევლნი — აღიძვრიან (ძღვ — ძვრ) („ფიქრნი მტკვრის პირას“); ჰაეროვანო — არონინებ (რვწ — რწ) („თავადის ჟ.ძის ასულს, ეკ...ნას“); წრფელი — რბიოდა (რფ — რბ) („სული ობოლი“); მშვენიერის — ამიშლის (მშვ — მშწ) („...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“); მიყრუებულნი — განმიახლო (ყრ — ხლ) („\*\*\*აღმოჰხდა მნათი“).

**ზმნა — ზედსართავი:** მეჩვენო — მშვენიერის (ჩვენ — შვენ) („ჩემს ვარსკვლავს“).?

**ნაცვალსახელი — ზედსართავი:** შენნი — მშვენიერნი (შწ — შვენ) („\*\*\*სატრფოვ, მახსოვს“).

**მიმლეობა — არსებითი სახელი:** ახრილს — საყურე (ხრ — ყრ) („საყურე“); მოკლულის — გულის (კლ — გლ) („ჩონგურს“);

**არსებითი სახელი — მიმლეობა:** ღანვნი — დამწველნი (წვწ — წვლ) („...ნა ფორტოპიანოზედ მომღერალი“); გულსა — მოკლულსა (გლ — კლ) („\*\*\*ვჰპოვე ტაძარი“).

**ზმნიზედა — ზმნა:** მეცნიერად — ხელმწიფებდეს (მც — მწ) („ნაპოლონ“); ვარდებრ — მოჰბერვენ (ბრ — ბრ) („...ნა ფორტოპიანოზედ მომღერალი“); შეუპოვრად — მჭვრეტელობს (რდ — რტ) („ჩჩვილი“); გულამოსკენით — ვიგონებ (კვწ — ვგწ) („\*\*\*სატრფოვ, მახსოვს“).

**ზმნა — ზმნიზედა:** შევმოსე — საშვენად (შვ — შვ) („ნაპოლეონ“).

**ზმნა — მიმლეობა:** არხევს — ახრილს (რხ — ხრ) („საყურე“); დაკარგოს — მოკლებული (კრ — კლ) („სული ობოლი“); გაციებული — ვფიცავ (ცბ — ფც) („\*\*\*ცისა ფერს“).

**მიმლეობა — არსებითი სახელი:** მჭვრეტი — სატრფო (რტ — ტრ) („\*\*\*როს ბედნიერ ვარ..“).

**ზმნა — ნაცვალსახელი:** მოელოს — ვილამ (მლ — ლმ) („ფიქრნი მტკვრის პირას“); აღმიჩნდი — ჩემის (მჩ — ჩმ) („\*\*\*აღმოჰხდა მნათი“).

**ზედსართავი (შედგენილი შემასმენლის ნევრად) — ზმნა:** სასაცილოა — ყმანვილობდეს (ცლ — წვლ); საბრალოა — ბერიკაცობდეს (ბრ — ბრ) („ჩემთ მეგობართ“).

**ზედსართავი — ზმნიზედა:** ბოროტო — აღმაშფოთრად (ბრტ — ფთრ) („სულო ბოროტო“).

**ზმნიზედა — ზედსართავი:**

ესრეთ — საზარი (სრ — ზრ) („\*\*\*აღმოჰხდა მნათი“).

**საწყისი — ზმნა:** ლოდინით — ვსულდგმულვარ (ლდ — ლდ) („მადლი შენს გამჩენს“). ღრიალით — მომაყრის (ღრ — ყრ) („მერანი“); სიშურით — შემუხსრავს (სშრ — შმსრ) („ჩინარი“).

**ნაცვალსახელი — ზმნიზედა:** ბევრი — უებროდ (ბვრ — ბრ) („ნაპოლეონ“).

**ნაწილაკი — არსებითი სახელი:** ნაცვლად — ცვარს (ცვლ — ცვრ) („\*\*\*ცისა ფერს“).

**ზედსართავი — კავშირი:** მორბედი — რომ (მრ — რმ) („\*\*\*არ უკიჟინო, სატრფო“).

**ზმნა — კავშირი:** მრნამს — რომე (მრ — რმ) („ნაპოლეონ“).

**ზმნიზედა — არსებითი სახელი:** გარე — ფიქრით (გრ — ქრ) („ლამე ყაბახ ზედ“)

**საწყისი — ზედსართავი:** დაქანცულობით — თავგანწირულსა (ქნცლ — გნწრ) („\*\*\*მირბის, მიმაფრენს“).

**საწყისი — არსებითი სახელი:** ღელვა — გულსა (ღლ — გლ) („ნაპოლეონ“).

**მიმლეობა — საწყისი:** დამაშვრალი — ღელვით (ვრლ — ლვ) („\*\*\*ვჰპოვე ტაძარი“).

კანონზომიერებები, რომლებიც შეიმჩნევა პარონიმული ატრაქციის ზემომოყვანილ ნიმუშებში, შეიძლება ასე დავახასიათოთ:

1. თუ ორი კვაზიფუძიდან ერთ-ერთი წყვილთანხმოვნია (CC), მაშინ, როგორც წესი, მეორე მათგანი CVC ტიპისაა (მაგალითად, მწ — მიძ, ხრ — ყურ, ლოდ—ლდ და სხვ.), იშვიათი გამონაკლისების გარდა.

2. ერთი კვაზიფუძის მჟღერ თანხმოვნებს შეესაბამება მეორე კვაზიფუძის ყრუ თანხმოვნები (მაგალითად, კრძ — ქრც, ფლ — ბლ, ქნცლ — გნწრ, ხრ — ღრ, თქ — დგ და სხვ.), ანდა მკვეთრ ყრუ

თანხმოვნებს შეესაბამება ფშვინვიერი ყრუ თანხმოვნები (მც — მწ, კრ — ქნრ, ცდ — ნთ და სხვ.).

3. ხშირად გვხვდება თანხმოვანთა გადაადგილებები კვაზიფუძეებში: სლ — ლს, ხთ — თხ, ვრტ — ვტრ და ა.შ.

ვფიქრობთ, ყოველივე ეს მოწმობს, რომ პარონიმული ატრაქციის მრავალრიცხოვანი ნიმუშები ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში სიტყვათა შემთხვევით ბგერით თანხვედენად არ უნდა მივიჩნიოთ.

რა კავშირი შეიძლება არსებობდეს პარონიმული ატრაქციის სისტემურ გამოყენებასა და არაზუსტი რითმის ასევე სისტემურ გამოყენებას შორის ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში?

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, არაზუსტ რითმაში სართიმო სიტყვების ურთიერთმიმართება წარმოადგენს განსხვავებულ (და არა მსგავს) ელემენტთა სინტაგმატურ კავშირს. ანალოგიურად, პარონიმული ატრაქციის ზეგავლენით ერთსა და იმავე სიტყვაში ერთმანეთთან სინტაგმატურ მიმართებას ამყარებს ორი განსხვავებული მორფემა — ერთი მათგანი არის სიტყვის ფუძე, რომელთანაც ტრადიციის ძალით დაკავშირებულია სიტყვის უზუალური მნიშვნელობა, მეორე კი გამოიყოფა ამ სიტყვის გარკვეული ელემენტების სხვა სიტყვის ელემენტებთან სინტაგმატური ურთიერთმოქმედების წყალობით. ამგვარი სიტყვა სემანტიკურად თვითკმარისაა (რადგან ის არსებობს ცალკე აღებულ სიტყვაში) და, იმავდროულად, თავისი სხვადაყოფნის სახითაც გვევლინება (სინტაგმატური მიმართებების გარკვეული სახეობის, ანუ პარონიმული ატრაქციის ზეგავლენით).

ამკარაა, რომ ასეთ შემთხვევაში შეინიშნება სიტყვისთვის ორმაგი სემანტიკის მინიჭების ტენდენცია, რომელიც მისი ორგვარი წაკითხვის შესაძლებლობას გულისხმობს. შესაბამისად, კონკრეტულ ტექსტშიც, სადაც გვხვდება პარონიმული ატრაქცია, წარმოიქმნება ამ ტექსტის ორგვარი წაკითხვის შესაძლებლობა, ანუ ტექსტის კონკრეტული მნიშვნელობა თვითკმარი აღარაა და ამიტომ დაუმთავრებლობის, სემანტიკური ბუნდოვანების, ერთგვარი ორაზროვნების შთაბეჭდილებას წარმოქმნის.

შესაძლებელია, ეს მეორე „ტექსტი“ დავახასიათოთ, როგორც ინტერტექსტუალობის თავისებური გამოვლინება. ი.კრისტევას მიხედვით, „ნებისმიერი ტექსტი აიგება, როგორც ციტაციათა მოზაიკა, ნებისმიერი ტექსტი — ესაა რომელიღაც სხვა ტექსტის შეთვისება და ტრანსფორმაცია. ამის მეშვეობით ინტერსუბიექტურობის ცნების ადგილს იკავებს ინტერტექსტუალობის ცნება და შესაძლებელი ხდება პოეტური ტექსტის, მინიმუმ, ორმაგი წაკითხვა“ (კრისტევა 2004: 167).

მაგრამ როგორია ეს მეორე ტექსტი, რომელიც თავს იჩენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკულ ნაწარმოებებში? შეესაბამება თუ არა ის ინტერტექსტუალობის კრისტევასეულ კონცეფციას?

ამკარაა, რომ ეს ტექსტი არ წარმოადგენს ციტაციის ნიმუშს, ამ ტერმინის ზუსტი გაგებით, ვინაიდან ის არაა სხვა კონკრეტული ტექსტის (ან ტექსტების) ფრაგმენტთა მოზაიკური ერთობლიობა. ის არც მკაფიოდ გამოხატული სემანტიკით ხასიათდება. ამ შემთხვევაში უცხო, მეორეული ტექსტი, რომელიც წარმოიშობა პარონიმული ატრაქციის შედეგად, შედგება „სიტყვებისგან“ (კვაზიფუძებისგან), რომელთაც შეიძლება ჰქონდეს ნებისმიერი სემანტიკა, ისე, როგორც ეს ხორციელდებოდა ენის განვითარების სანყის ეტაპებზე, როდესაც ნებისმიერი მნიშვნელობა შეიძლებოდა დაკავშირებოდა ნებისმიერ ბგერით კომპლექსს. ამგვარად, ამ „სხვა“ ტექსტში თავს იჩენს არაცნობიერის შრეებში ჩაღეჭილი „წინარე“ მეტყველების ნიშან-თვისებები. მისი ყოველი სიტყვა, რომელიც მონაწილეობს პარონიმულ ატრაქციაში, „თავისთავში ინახავს წინამორბედი ელემენტის ნაკვალევს და საშუალებას აძლევს მომავალ ელემენტთან თავისი მიმართების ნაკვალევს, რომ ამ უკანასკნელმა ძირი გამოუთხაროს მას“ (დერიდა 1967: 42).

ცხადია, ენობრივი ნიშნების კონვენციურ მნიშვნელობათა დესტრუქცია ბარათაშვილის პოეტურ ტექსტებში ხორციელდება საგანგებო დანიშნულებით. მისი შედეგია ტექსტის სემანტიკის გაორება, „დილოგურობა“, რაც უშუალო კავშირშია ბარათაშვილის პოეზიის ისეთ თავისებურებებთან, როგორებიცაა ლირიკული გმირის „მე“-ს გაორებული სტრუქტურა, ერთი და იმავე მოვლენის ორი ურთიერთსაპირისპირო დახასიათება და განსხვავებულ თვალსაზრისთა თანაბარუფლებიანობა ერთსა და იმავე ტექსტში. ამიტომ პარონიმული ატრაქციის გამოყენება ბარათაშვილის პოეტურ ტექსტებში მისი შემოქმედებითი მანერის ორგანულ ნაწილად უნდა ჩაითვალოს. თვით ის ფაქტი, რომ ტექსტის ბგერითი ორგანიზაციის ამ ხერხს ესოდენ მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნება ბარათაშვილის შემოქმედებაში, ადასტურებს პოეტის საგანგებო ყურადღებას ენობრივი საშუალებების მიმართ. ისეთ მხატვრულ ფენომენს, როგორიცაა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია, ზუსტად ახასიათებს მ. მ. ბახტინის სიტყვები: „მხოლოდ პოეზიაში ააშკარავებს ენა მთელ თავის შესაძლებლობებს, ვინაიდან ამ შემთხვევაში მას მაქსიმალური მოთხოვნები წაუყენება,...და ენა აქ თავის შესაძლებლობებს აჭარბებს“ (ბახტინი 1986: 65).

#### დამონებანი:

**ბახტინი 1986:** Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., «Художественная литература».

**დერიდა 1968:** Derrida, J. *Théorie d'ensemble*. P.,Seuile.

**კრისტევა 2004:** Кристева, Ю. Слово, диалог и роман: Избранные труды, М., РОССПЭН.

**სტეპანოვი 1975:** Степанов Ю.С. Основы общего языкознания. М., Просвещение.

## კახაბერ ლორია

*საქართველო, თბილისი*

### დაგნი იული — მუზა, მითი თუ შემოქმედი?!...

თბილისის ცენტრში, მშრალი ხიდის მახლობლად, ერთმანეთისგან სულ რამდენიმე მეტრით დაშორებულ შენობებზე ორი სხვადასხვა მემორიალური დაფა კიდია. მათ მხოლოდ ერთი რამ აერთიანებთ: ორივე შორეული ნორვეგიის ლიტერატურის წარმომადგენლებს ეძღვნება. ერთი აღნიშნავს, რომ შენობაში — ყოფილ სასტუმრო ლონდონში 1899 წელს ცხოვრობდა დიდი ნორვეგიელი მწერალი კნუტ ჰამსუნი, მეორე კი მეტად სამწუხარო ფაქტს გვამცნობს: ჰამსუნის სტუმრობიდან სულ რაღაც ორიოდე წლის შემდეგ მეზობელ შენობაში ტრაგიკულად გარდაიცვალა ნორვეგიელი მწერალი ქალი დაგნი იული.

დაგნი იული ერთ-ერთი პიონერია სკანდინავიელ მოდერნისტთა შორის. მისი ბიოგრაფია უშუალო კავშირშია ბერლინში მოღვაწე სკანდინავიელ და სხვა ხელოვანთა ბოჰემისტურ წრეებთან, რომელთა თავშესაფარი ერთ-ერთ ძირითად ადგილს ლვინის ტრაქტირი „შავი ლორი“ წარმოადგენდა. იშვიათი სილამაზის ნორვეგიელი ქალი საინტერესოდ წერდა, შესანიშნავად უკრავდა და საოცარი მომხიბვლელობით ცეკვავდა. იგი მალე ჩამოყალიბდა არაერთი ცნობილი შემოქმედი მამაკაცის ჭეშმარიტ მუზად და ინსპირაციის უშრეტ წყაროდ. ამ მხრივ გამორჩეულად აღსანიშნავია მსოფლიო აღიარების მქონე მოდერნისტი მხატვარი — ედვარდ მუნკი, რომელმაც, ამკარად თუ ფარულად, დაგნის სილამაზე თავის არაერთ ტილოზე გადაიტანა.

დაგნი იული ოსლოს მახლობლად, ნორვეგიის ერთ პატარა ქალაქ კონგსვინგერში დაიბადა 1867 წლის 8 ივნისს. დაგნის მამა-ჰანს ლემის იული საკმაოდ სახელგანთქმული ექიმი იყო. მას ოთხი ქალიშვილი ჰყავდა, მათ შორის ასაკით მეორე — დაგნი. იულების ოჯახი შეძლებულად ცხოვრობდა, ჰანს ლემისი კი, ერთგვარად, ქალაქის კულტურულ ცხოვრებასაც ხელმძღვანელობდა. ამიტომაც იულების დიდ ვილაში სალამობით ხშირი იყო სტუმრიანობა. არის ვარაუდი, რომ ერთ-ერთ ასეთ სალამოს გაიცნო დაგნიმ შემდგომში მსოფლიოში სახელგანთქმული მხატვარი ედვარდ მუნკიც. 1885 წელს დაგნი და მისი და — რაგნჰილდი, რომელიც მოგვიანებით ცნობილი საოპერო მომღერალი გახდა, მუსიკალური განათლების გასაგრძელებლად ქრისტიანიაში (ახლანდელი ოსლო) გადადიან. იქ დაგნი ძალზედ იოლად გაუშინაურდა ადგილობრივ ბოჰემურ გარემოს. 1892 წელს კი მომხიბვლელი ახალგაზრდა ქალი ბერლინს გაემგზავრა, სადაც სწავლა იქაურ კონსერვატორიაში განაგრძო. იმ დროისათვის ბერლინში უკვე იმყოფებოდა ედვარდ მუნკიც.



ბიოგრაფები ვერ თანხმდებიან იმაზე, თუ რა ურთიერთობა ჰქონდათ ერთმანეთთან დაგნისა და გენიალურ ნორვეგიელ მხატვარს. ერთი მხრივ, ედვარდ მუნკს მიეწერება განსაცვიფრებლად ეროტიული ფრაზა დაგნის შესახებ: „ის უნდა განგეცადა, რათა აღგენერაო“. მეორე მხრივ, შემონახულია მათი არაერთი წერილი თუ წერილის ფრაგმენტი, რომელთა ტონი მაინც მეტად სათუოდ ხდის ადრესატთა შორის სასიყვარულო ურთიერთობას. უფრო მეტიც, საზოგადოდ გავრცელებული აზრის საწინააღმდეგოდ, რომლის მიხედვითაც მუნკის ცნობილი „მადონას“ მოდელი სწორედ დაგნი იყო, მხატვარი შეეცადა ჩაეკლა ეს მითქმა-მოთქმა და განაცხადა: უბრალოდ ის მოდელი, რომლის მიხედვითაც «მსოფლიო სინაზის დამტევი» (არც მეტი და არც ნაკლები, ასე მოიხსენიებს «მადონას» მუნკი თავის დღიურებში- კ.ლ.) ეს ნახატი შეიქმნა, საკმაოდ ჰგავდაო „ფრუ დაგნის“. დიახ, მუნკი ნამდვილად იყო ის, ვინც დაგნი პირველად მიიყვანა ტრაქტორ „შავ ღორში“, ვინც იქ მას, უსაზღვრო პატივისცემის ნიშნად, „დამენ“ (ქალბატონი) უწოდა, ვინც, საზოგადოდ, აზიარა იგი ბერლინის ბოჰემას, მაგრამ იყო თუ არა ის დაგნისთვის პირველი მამაკაციც, როგორც ზოგიერთებს მიაჩნიათ, მაინც რთული სათქმელია. კარგად შენიშნავს დაგნის ერთ-ერთი ცნობილი ბიოგრაფი მერი ქეი ნორსენგი: „თუ ისინი მართლაც იყვნენ (საყვარლები), ძალზედ საპატივცემულოა, რომ მათ მოახერხეს ასე კარგი მეგობრობის შენარჩუნება (მთელი ცხოვრების მანძილზე- კ.ლ.). მუნკის ავადმყოფური შიში ქალების მიმართ კარგადაა დადასტურებული, მაგრამ დაგნის იგი ეთაყვანებოდა და იყო მისი დამცველი“ (ნორსენგ 1992: 27). სხვათა შორის მუნკი აღმოჩნდა თითქმის ერთადერთი მთელს ევროპაში, რომელმაც დაგნის მკვლევლობისას ხმა ამოიღო მისი ღირსების დასაცავად. მაშინ როცა თბილისის „გრანდ-ოტელში“ მომხდარი სისხლიანი ტრაგედია ევროპის არაერთმა გამოცემამ ღრმადსენსაციურ სკანდალად აქცია, მუნკს, ფაქტობრივად ერთადერთს, ეყო შინაგანი ძალა, ხმა აემალღებინა იაფფასიანი საგაზეთო ჟორიკნობის წინააღმდეგ. „წარმოსადეგი და სუფთა და თავისუფალი და ნორვეგიული იყო დაგნი იული. ჩვენი გამამხნეველები სილარიბეში, ჩვენი დამამშვიდებელი და მაინც ჩვენი შთაგონების წყარო“ (ჰაგემან 1963: 665), წერდა მუნკი დაგნის სიკვდილისას. სხვათა შორის მუნკმა 1927 წელს საკმაოდ ამაღლებული გამოსათხოვარი სიტყვები უძღვნა ახლადგარდაცვლილ მწერალ სტანისლავ პრშიბიშევსკისაც, დაგნის მეუღლეს, რომელიც მოიხსენია ძველ მეგობრად. თუმცა, თავის დროზე მათ ურთიერთობებში გაუგებრობებიც იყო. განსაკუთრებით მაშინ, როცა პრშიბიშევსკიმ თავისი ტრილოგიის „ჰომო საპიენსის“ პირველ ნაწილში მოქმედ გმირად გამოიყვანა მწერალი, რომელმაც მხატვარს მომხიბლავი ქალი წაართვა. შედეგად, უაღრესად აღმფოთებული მუნკისათვის ამ საკითხზე დაგნის კარგად მოზრდილი „ახსნა-განმარტების“ მიწერა დასჭირდა. თუმცა, როგორც ჩანს,

პრშიბიშვესკის ეს ნაწარმოები მაინც გახდა ერთგვარი გამამყარებელი არგუმენტი მათთვის, ვინც დაგნისა და მუნკის ურთიერთობაში მხოლოდ სულიერ მეგობრობას როდი ხედავდა...

კიდევ ერთი სკანდინავიელი გენიოსი, რომელთანაც დაგნის გზები გადაიკვეთა, სახელგანთქმული შვედი დრამატურგი ავგუსტ სტრინდბერგი აღმოჩნდა. სტრინდბერგს ფაქტობრივად პირველი ნახვისთანავე შეუყვარდა საოცარი ეროტიული ხიბლის მქონე ახალგაზრდა ნორვეგიელი ქალი, რომელიც მალე იქცა ბერლინის ბოჰემის ნამდვილ დედოფლად. თავის პირად წერილებში სტრინდბერგი ირწმუნება, რომ დაგნი იული მისი საყვარელი იყო სამი კვირის განმავლობაში, როცა მისი საცოლვე ფრიდა უშლი ქალაქში არ იყო, მაგრამ შემდეგ თურმე მას დაგნი მობეზრდა და ახალგაზრდა შვედ პუბლიცისტსა და მკვლევარს ბენგტ ლიდფორსს „გადაუშისამართა“. სტრინდბერგის ეს ვერსია დაგნის საყვარლობაზე ბევრის მიერაა გაზიარებული, თუმცა არსებობს სხვა გადმოცემაც, რომლის მიხედვითაც დაგნიმ მასზე „ყურებამდე“ შეყვარებულ სტრინდბერგს ცოლობაზე უარი სტკიცა და თანაც დასცინა: შენი ასაკის კაცი მამად უფრო შემეფერებაო. ასეა თუ ისე, სტრინდბერგის მხურვალე ლტოლვა დაგნისადმი თანდათან უსაზღვრო სიძულვილით შეიცვალა. სტრინდბერგი ქალზე საშინელ ხმებს ავრცელებდა. ასე მაგალითად, ირწმუნებოდა, რომ იმ სახსოვარ 1893 წლის მარტში დაგნის ერთი თვის განმავლობაში თითქოს ოთხი სხვადასხვა ეროვნების საყვარელი ჰყოლია: ნორვეგიელი მუნკი, შვედი სტრინდბერგი, გერმანელი შლეიხი და პოლონელი პრშიბიშვესკი (ჰაგემან 1963: 660). „...მაგრამ ჩვენი საწყალი ბენგტი (ლიდფორსი) კი ზის ბერლინის სასტუმროში დანგრეული ამ სატანის კერძი ქალისგან-დაგნისგან, რომელიც ასევე ჩემი საყვარელი იყო სამ კვირას! ..... მან (დაგნიმ) ლუდდერგატაზე ერთი ოთახი დაიქირავა და ისეა შეპყრობილი მორალური აღვირახსნილობით, მალე პოლიცია წაიყვანს. ოჰ, ეს ერთი რომანია! ის ანგრევს ოჯახებს და ანადგურებს მამაკაცებს... (ისინი) ტოვებენ თავიანთ სახლებსა და კერებს, ცხოვრებისეულ მოწოდებებსა და მოვალეობებს. ეს მე არ უნდა მეხებოდეს, რადგან მე ის თავად მოვიშორე როგორც საყვარელი და მორალიც არაფერს ნიშნავს ჩემთვის, მაგრამ ბენგტის, სხვების, საკუთრივ მისი და მისი ნათესავების გულისათვის... წაიყვანეთ ვინმემ ეს ქალი შინ!“ (ნორსენგ 1992: 29) — ნერდა სტრინდბერგი პატარა შვედურ ქალაქ ლუნდში თავის ნაცნობს ბირგერ მორნერს, რომელიც მაშინვე დაუკავშირდა ლუნდშივე გათხოვილ დაგნის უფროს დას, ჭკვიან და რეალობის გრძნობის მქონე გუდრუნ იულ ვესტრუჰს. ნირნამხდარი უფროსი და, რომელიც ტრადიციული ღირებულებების დამცველი იყო, მაშინვე გაემგზავრა ბერლინს, მაგრამ ყველაფერი წესრიგში აღმოაჩინა: დაგნი პრშიბიშვესკისთან ერთად იყო და თავს მასზე დანიშნულად მიიჩნევდა. უკან დაბრუნებულმა „ასპასიას დამ“ (როგორც გუდრუნს დაგნის გამო უწოდებს სტრინდბერგი — კ.ლ.)

ნამდვილი ჯოჯოხეთი მოუწყო „დეზინფორმატორ“ მორნერს. ასე რომ, მთლად ადვილიც არაა ბოლომდე ვენდოთ სტრინდბერგის წერილებს. ხსენებულ კონტექსტში ძალზედ საინტერესოა დიდი შვედი დრამატურგის ბიოგრაფის ულუფ ლაგერცრანტზის შენიშვნა იმის თაობაზე, რომ სტრინდბერგი წერილებსა და დღიურებს ერთგვარ მონახაზებად ხმარობდა თავისი ნაწარმოებებისათვის (ნორსენგ 1992: 30). ის მათი მეშვეობით თავის თავს ერთგვარ ფსიქოლოგიურ საფუძველს უქმნიდა, რათა ბოლომდე განწყობილი ყოფილიყო ამა თუ იმ ნაწარმოების შექმნისათვის. განსაკუთრებით ეხება ეს ე.წ. „ინფერნო“-ს პერიოდს (იმდენადაც კი, რომ კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება, მაგალითად, მართლა ჰქონდა თუ არა სტრინდბერგს ფსიქიკური კრიზისი, რის შემდეგაც დაიწერა „ინფერნო“; არადა კრიზისი „კარგადაა ასახული“ მის წერილებში). მაგრამ შეხედულება შეიძლება გავრცელდეს 1893-1894 წლების პერიოდის წერილებზეც.

ასეა თუ ისე, ცნობილი „ქალთმოძულე“ ავგუსტ სტრინდბერგი თავის არაერთ ნაწარმოებში დაგნის, როგორც მოდელს ისე იყენებს გამორჩეულად დესტრუქციული ქალებისათვის, ერთგვარი ფემე-ფატალეებისათვის. მკვლევარები ერთხმად აღნიშნავენ, რომ ასპასიას „ინფერნოსა“ და „შავ დროებში“, ლაისს „კოშკში“, ჰენრიეტეს „დანაშაული და დანაშაულში“ — ყველას ერთი პროტოტიპი ჰყავს. სტრინდბერგს მყარად მიაჩნდა, რომ საზოგადოდ „ქალის მიზანია დაეუფლოს მამაკაცს, შემდეგ კი გაანადგუროს ის“, და კიდევ ერთიც: „ემანსიპირებული (ქალი) იგივეა, რაც პროსტიტუირებული“ (ლუნდქვისტ 2005: 40). სტრინდბერგისათვის დაგნი ზედმინვენით კარგად მიესადაგებოდა დემონიზირებული ქალის ამდაგვარ როლებს და გენიოსი მწერალი ქმნიდა კიდევ მისგან შესაბამის ლიტერატურულ სახეებს. საგულისხმოა, რომ ნორვეგიელი ქალი მისდამი სტრინდბერგის მხრიდან გამოვლენილ სხვადასხვა ხასიათის უცნაურ თუ ახირებულ დამოკიდებულებას მხოლოდ და მხოლოდ იდუმალი სიჩუმით პასუხობდა.

თანდათანობით დაგნი იული სიცოცხლეშივე ჩამოყალიბდა ერთგვარ მითად და გამოცანად. დაგნის ბიოგრაფიის მკვლევარებს ხშირად საოცრად უჭირთ მის შესახებ რეალურისა და გამონაგონის ერთმანეთისაგან გარჩევა. იდუმალებითაა მოსილი დაგნის ცხოვრების არაერთი დეტალი, რასაც, ალბათ, იმანაც შეუწყო ხელი, რომ, აღმოჩნდნენ რა არამარტო ტრაგიკულ, არამედ სკანდალურ მდგომარეობაშიც, გარდაცვალების შემდეგ დაგნიზე ოჯახში იშვიათად საუბრობდნენ, ხოლო დედამისმა მოითხოვა, რომ ყველა წერილი, რომელიც დაგნის ეხებოდა, უნდა განადგურებულიყო (ნორსენგ 1992: 14). რაც შეეხება დაგნის ქორწინებას თავის დროზე უზომოდ პოპულარულ პოლონელ მოდერნისტ მწერალ სტანისლავ პრშებიშევსკისთან, ის საოცრად წინააღმდეგობრივი და დრამატული გამოდგა. „გენიალური პოლონელი“ როგორც მას თავყვანისმცემლები უწოდებდნენ დაგნიმ ასევე ღვინის სარდაფ „შავ ღორში“ გაიცნო.

დაგნისთან შეხვედრამდე პრშიბიშევსკი სხვა ქალთან ცხოვრობდა, რომელმაც მას ორი შვილი გაუჩინა და რომელიც მესამე ბავშვზე იყო ფეხმძიმედ. მასთან ურთიერთობა პრშიბიშევსკის არც დაგნის ცოლად შერთვის მერე შეუწყვეტია, რასაც ბავშვებთან კავშირის შენარჩუნების მოტივით ხსნიდა (შემდგომში ამ ქალმა თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე). დაგნის რჩეული იყო ბოჰემისტი მამაკაცი, რომელსაც არც ოჯახური პრობლემები ადარდებდა და არც საზოგადოებისათვის ანგარიშგასანევი ტრადიციები. 1893 წლის 18 აგვისტოს ქორწინებით დაიწყო მათი უაღრესად მშფოთვარე და მოუსვენარი, ათასგვარი ტკივილებითა და გამოწვევებით აღსავსე, მაგრამ იმავდროულად სიყვარულითა და ერთამნეთისადმი ვნებიანი ლტოლვით გამსჭვალული თანაცხოვრება. „დიახ, მე არ ვიცოდი, რა იყო სიყვარული, არ ვიცნობდი საკუთარ თავს. და ის ყველაფერი, რაც აქამდე ჩემთვის უცხო იყო- ჩემი საკუთარი სულისა და ხორცის ქვეცნობიერად არსებული ის უღვევი ძალა, რომელიც აქამდე ჩემთვისაც კი საიდუმლოს წარმოადგენდა, სწორედ ამ ქალმა წამოსწია წინ... მასში ჩემი სულის ყველა საიდუმლომ შეისხა ხორცი და შენ ხედავ, იგი ჩემი ინტელექტუალური და ესთეტიკური ტკობის უმაღლესი საგანია“ (ნორსენგ 1992: 34) — წერდა ერთ-ერთ მეგობარს პრშიბიშევსკი. მისი ნაწარმოებების ქალები, როგორც მკვლევარები არაერთხელ აღნიშნავენ, შეიძლება არ წარმოადგენდნენ დაგნის ზედმინეწით ასლს, მაგრამ მათში ნორვეგიელი „ცისკრის ვარსკვლავის“ (დაგნი ამას ნიშნავს ძველნორვეგიულად- კ.ლ.) ციაგი არ დაინახო, უბრალოდ შეუძლებელია. დაგნი კარგა ხანს იყო თავისი ქმრის შემოქმედებითი შთაგონების ერთ-ერთი მთავარი წყარო. ამიტომაც, ვფიქრობ, გასაკვირი არაა, რომ პრშიბიშევსკის გმირი ქალები ერთ შემთხვევაში ეროტიზმითა და სისასტიკით აღსავსე დემონები არიან, სხვა შემთხვევაში კი ერთგვარ მიუწვდომელ იდეალს, სანატრელ და კეთილშობილ არსებებს წარმოადგენენ (კვიჟინაძე 2007: 52): გააჩნია, როდინდელ ნაწარმოებებს ვეხებით.

პრშიბიშევსკი, რომელიც საზოგადოდ თავისუფალ სიყვარულს ქადაგებდა და სექსი თითქმის რელიგიის დონემდე ჰყავდა აყვანილი, სხვათა შორის დაგნის შესახებ წერდა: „მასზე მდებრივად ჭროაობენ. ბევრი რამ მართალია და მე ვიცი მისი ყველა წინა ურთიერთობის შესახებ. მაგრამ მეხება კი მე ეს? რა შუაში ვარ მე, თუკი ის სურათი, რომელიც მე მიყვარს, უნინ რომელიმე დასვრილი დუქნის კედელზე ეკიდა. მე ეჭვიანიც კი არ შემიძლია ვიყო, რადგანაც ის რაც მასში მიყვარს, ის რისი სიყვარულიც მისი შემწეობით ჩემი თავის მიმართაც ვისწავლე, იმას ვერავინ წამართმევს, ვერავის შეუძლია მისი დასვრა ან დაბინძურება... იგი უსასრულოდ კარგია. მე ისე უსაზღვროდ ვარ მისი მადლიერი“ (ჰაგემან 1963: 662). თავად დაგნი დარწმუნებული იყო, რომ ის და „სტახუ“ (ასე ეძახდა მეუღლეს) ერთმანეთისათვის იყვნენ გაჩენილნი და ბედისწერით განსაზღვრულნი.

თუმცა ამ სიყვარულმა დროს ვერ გაუძლო. შემოქმედებითი შთაგონებაც ნელ-ნელა განელდა. ვერ მოხერხდა ოჯახის ერთ ადგილზე დაფუძნებაც. პრშიბიშევესკები განუწყვეტილად გადასვლა-გადმოსვლაში იყვნენ, ხან სკანდინავიაში და ხანაც კონტინენტურ ევროპაში. 1898 წელს ისინი საცხოვრებლად კრაკოვში გადავიდნენ, სადაც სტანისლავი პოლონელი მოდერნისტების წამყვანი გაზეთის — „ცხოვრება“ ლიტერატურული განყოფილების რედაქტორი გახდა. კრაკოვში დაბრუნებული პრშიბიშევესკი და მისი მომხიბვლელი ცოლი ისევ საყოველთაო ყურადღების ქვეშ აღმოჩნდნენ. „პირში სიგარეტგაჩრილი ანგელოსი“, როგორც დაგნის ერთმა მეგობარმა უწოდა, ახლა უკვე „ჩრდილოელ სფინქსად“ მოინათლა. დღითიდღე იზრდებოდა თავად სტანისლავის პოპულარობაც. ის პოლონეთის ქალაქებში მოგზაურობდა და ლექციებს კითხულობდა ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე. როგორც ჩანს, დაგნიმ სწორედ ამ დროს გაიგო, რომ „სტახუმ“ მორიგი საყვარელი ახლა უკვე ლვოვში გაიჩინა: მეგობარი პოეტის იან კასპაროვიჩის ცოლი- იადევიგა (ამ ქალთან პრშიბიშევესკიმ დაგნის გარდაცვალების შემდეგ საკმაოდ მალე იქორწინა). 1900 წელს დაგნი ქმარს ტოვებს და პოლონელ პოეტ ვინსენტ ბრზოზოვსკისთან ერთად ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში მოგზაურობს. დაგნის ამ საქციელმა ნორვეგიაში მისი დებისა და ოჯახის დიდი გულისწყრომა გამოიწვია. ამის შემდეგ დაგნი და „სტახუ“ თითქოს კიდევ ერთხელ ცდილობენ, ყველაფერი თავიდან დაიწყონ. ამ დროს მათ თბილისში ეპატიჟება ებრაული წარმოშობის პოლონელი სტუდენტი ვლადისლავ ემერიკი, რომლის მამა მანგანუმის საბადოების ერთ-ერთი მფლობელი იყო საქართველოში. წამოსვლის დღეს პირდაპირ მატარებლის პლატფორმაზე „სტახუმ“ წასვლა გადაიფიქრა, მოიმიზეზა რა გადაუდებელი საქმეები და დაგნის დაჰპირდა, რომ მას და უფროს ვაჟს ზენონს უახლოეს ხანებში უმცროს შვილთან- ივასთან ერთად ჩამოაკითხავდა. 1901 წლის 18 მაისს დაგნი ზენონთან და ემერიკთან ერთად თბილისში ჩამოვიდა და „გრანდ-ოტელში“ დაბინავდა. ვინაიდან ქალი პასპორტის გარეშე იყო, ის როგორც ემერიკის და, ისე გაატარეს სასტუმროს სარეგისტრაციო ნიგში. ემერიკი, ერთი მხრივ, აღმერთებდა სტანისლავ პრშიბიშევესკის, მაგრამ, ამავე დროს, ბევრს მიაჩნია, რომ ის დაგნის უკანასკნელი საყვარელიც იყო. სრული დანამდვილებით ამაზე რაიმეს თქმა მაინც შეუძლებელია. როდესაც „სტახუ“ აღარ გამოჩნდა, როგორც ჩანს, დაგნიმ გააცნობიერა, რომ კავკასიაში მის გამომგზავრებას სხვა მოტივაცია ჰქონდა და მას 25 წლის ემერიკთან ერთად თბილისში პასპორტის გარეშე ყოფნა ჰქონდა მისჯილი. იმ წერილებიდან, რომელიც ემერიკმა სიკვდილამდე დაწერა, ირკვევა რომ მათ თბილისში ძალზედ სერიოზული საუბრები ჰქონდათ, შესაძლოა, მათ შორის კოლექტიურ თვითმკვლელობაზეც. თუმცა, დაგნიში მაინც დედობის გრძნობას გაუმარჯვინა და მას უთქვამს ემერიკისთვის: „მე თქვენ შეგიძლებთ მარადისობაში, თუკი თქვენ მე

მომკლავთო“ (ლისჰაუგენ 2001: 23). და მაინც, 1901 წლის 5 ივნისს თბილისის „გრანდ ოტელში“ საზარელი ტრაგედია დატრიალდა: დაგნი იულის ცხოვრება, რომელიც აშკარად არღვევდა მის თანამედროვეთა არსებობისა და ქცევის ნორმებს, და რომელიც კარგა ხანია ქცეულიყო ბრძოლად როგორც ვნებიანი და თავდავიწყებითი სიყვარულისათვის, ისე მრავალმხრივი და სრულფასოვანი ადამიანური თვითდამკვიდრებისათვის, საშინელი აღსასრულით დაგვირგვინდა. ოცდაცამეტი წლის ასაკში ულამაზესი ქალბატონი ახალგაზრდა პოლონელმა თაყვანისმცემელმა სიცოცხლეს გამოასალმა და უმაღვე იმავე რევოლუციით თავიც მოიკლა. მკვლელიც და მოკლულიც თბილისში, კუკიის სასაფლაოზე დაკრძალეს. დაკრძალვის დღეს- 8 ივნისს დაგნის 34 წელი შეუსრულდებოდა.

როგორც ჩანს, ემერიკს მკვლევლობა დეტალებში დაუგეგმავს. ამას მოწმობს ის ხუთი წერილი, რომელიც მან თვითმკვლევლობისას დატოვა. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით წერილებში ავტორის აშკარად არასტაბილური ფსიქიკური მდგომარეობა ჩანს. სტანისლავ პრშიბიშევესკის ემერიკი წერს: „რა უნდა გითხრა? ბევრი არაფერი. მე გავაკეთე ის, რაც შენ უნდა გავაკეთებინა. მან ყველაფერი იცოდა... მერე დედობამ სძლია... მას იმდენად უყვარს ზენონი. ამგვარად, უნდა გადავდო ყველაფერი და მოვკლა იმ მომენტში, როცა ყველაზე ნაკლებად მოელის. მას უნდოდა შენთვის მოეწერა, რომ მან იცის, რომ მე მას მოვკლავ, რომ ის ამას როგორც ერთადერთ გამოსავალს ისე უყურებს, და რომ ეს უნდა მომხდარიყო. მას უნდოდა მოეწერა, რომ შენ უყვარხარ და ყოველთვის ეყვარები. მთელი სიცოცხლის მანძილზე შენს გარდა არავინ ყვარებია. შენ უნდა იცოდე, რომ მე პატივს გცემ, გალმერთებ და მიყვარხარ. მაინც ვიცი, რომ დამწყველი და ეს არის ჩემი დიდი უბედურება. სტახ, მე მას მისივე გულისათვის ვკლავ. ოჰ, ნეტავ შეგეძლოს არ დამწყველო! შენი ვლადისლავი“ (კოსსაკ 1978: 226). „ის არაამქვეყნიური იყო, იგი ზედმეტად ეთერული იყო, რომ ადამიანს მისი ნამდვილი არსი შეეცნო... ის რომ იგი აბსოლუტის ინკარნაციას წარმოადგენდა, ის რომ ის ღმერთი იყო, შენ სხვებისგან გაიგებ. მე მხოლოდ მინდა გითხრა, რომ ის, მინიერად რომ ვთქვათ, იყო წმინდანი. ის სიკარგეს განასახიერებდა, იმგვარ სიკარგეს, რომელსაც მეფურს ეძახიან... მარტო შენ ნიშნავდი მისთვის ყველაფერს. იგი, პირველი და ერთადერთი დედოფალი, მდაბლად ხრიდა თავს შენს წინაშე. მას მიაჩნდა, რომ იმისთვის მოვიდა ქვეყანაზე, რათა შენ ეშვი“ (კოსსაკ 1978: 225) — ეს კი ამონარიდია წერილიდან, რომელიც მკვლელმა ზენონს დაუტოვა 24 წლის ასაკში ნასაკითხად.

სტანისლავ პრშიბიშევესკიმ სიკვდილის შემდეგ თავის მეუღლეს მიუძღვნა წერილი, რომელსაც დაგნისავე პიესის სათაური ჰქონდა — „როცა მზე ჩადის“. „მისი ტრაგედია სილამაზე, სიამაყე და გულწრფელობა აღმოჩნდა... ის იყო ულამაზესი ყვავილი, რომელიც იშვიათად იფურჩქნება, მაგრამ განწირულია გასათელად“, — წერდა

ცნობილი პოლონელი მწერალი. დაგნის სიკვდილიდან ერთი წლის შემდეგ, პრშიბიშევესკიმ გამოაქვეყნა დრამა, საჯარაუდოდ, არცთუ შემთხვევითი სათაურით- „ოქროს სანმისი“. როგორც აღნიშნავენ, ამ დრამაში ერთმანეთს გადახლართულია ყველა ის გრძნობა, რაც დაგნის და მის ურთიერთობას ახასიათებდა (ელიაჟა 2006: 17).

დაგნი იულის მშფოთვარე ცხოვრებამ და ტრაგიკულმა აღსასრულმა გარკვეულწილად მაინც დაჩრდილა მისი საინტერესო მხატვრული შემოქმედება. რაოდენობრივად დაგნი ცოცხალ ნერდა: მის კალამს ოთხი დრამა, ერთი ნოველა, ოთხი პროზალირიკული ტექსტი („მცირე პროზა“) და თოთხმეტი ლექსი (მათ შორის სამი სონეტი და ორი თბილისში დაწერილი ლექსი) ეკუთვნის. სტანისლავ პრშიბიშევესკი ამხნევებდა მეუღლეს და ყოველმხრივ უჭერდა მხარს მის შემოქმედებით საქმიანობას, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ დაგნის გამოჩენას კალმით ხელში ყველა მაინც როდი შეხვდა ალფრთოვანებით. იგივე ბენგტ ლიდფორსი, ეს დაგნისადმი „უიმედო სიყვარულის მსხვერპლი“, თავის უფროს მეგობარს, საყოველთაოდ აღიარებულ „ქალთმობძულეს“ — ავგუსტ სტრინდბერგს ბოლმიანად წერდა: „იულმა ახლა არჩევანი გააკეთა და მამაკაცის ასოს მაგიერ (აქ შვედურად საკმაოდ ბინძური სიტყვაა გამოყენებული- კლ.) კალამს ჩაებლაუჭა: ის ნოველებს წერს სიყვარულზე, მეძავეობაზე, მკვლელობაზე და სხვა საძაგლობებზე. და ყველაზე სამწუხარო ის არის, რომ პოლონელი (პრშიბიშევესკი- კლ.) ამბობს, რომ ეს კარგია!“ (ლუნდქვისტ 2005: 40)

მკვლევარებს შენიშნული აქვთ, რომ დაგნი იული ხშირად იგივე მხატვრული ხერხებით ცდილობს თავის გამონატვას, როგორითაც სტანისლავ პრშიბიშევესკი (კვიჟინაძე 2007: 52). მიჩნეულია, რომ დაგნის შემოქმედების ძირითადი დრამატული იდეა საკუთრივ პრშიბიშევესკისეული თეორიიდან მომდინარეობს. დაგნის, ისევე როგორც მის მეუღლეს, ძალიან აინტერესებს მამაკაცის ბუნების დუალისტური მხარეები, ეროტიკული განცდების მიერ მინიჭებული აღზევება და ფიასკო, საბედისწერო სიყვარული და გარდაუვალი სიკვდილი. ფემინისტური მიდრეკილებები დაგნის ნაწარმოებებში საკმაოდ თვალშისაცემია, მაგრამ მისი თანამედროვე სხვა ცნობილი სკანდინავიელი მწერალი ქალებისგან განსხვავებით, რომლებმაც ფემინისტური თუ მისი მონათესავე თემატიკის მხატვრული დამუშავებისათვის თითქმის ყოველთვის ტრადიციული ფორმა აირჩიეს, დაგნი მოდერნისტული სახე-სიმბოლოებით აზროვნებს. დაგნის შემოქმედების მკვლევარები ასევე სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ მის თემატურად და სტილისტურად მინიმალიზირებულ ნაწერებში ძირითადი ადგილი ეთმობა შინაგან-ფსიქოლოგიურ კონფლიქტებს ეთიკურსა და ინსტიტუტურს, პირადულსა და საზოგადოებრივს, ღვთაებრივსა და დემონურს შორის. ამ სახის ბრძოლა საკუთრივ პიროვნებებში მიმდინარეობს და არა პიროვნებათა შორის. დაგნი იულის შემოქმედებაში თვითმიზანი,

უპირველესად, გარეგნული და სოციალური თავისუფლების მოპოვება კი არ არის, არამედ შინაგანი სულიერი ჭიდილის გამოხატვა და შინაგანი ფსიქოლოგიური ქმედება. მისი შემოქმედება წარმოადგენს იმ სულიერ დრამას, რომელსაც რეალობის ანარეკლი აქვს, მაგრამ რომელიც სიერცისა და დროის გაგებისაგან დაცლილია. დაგნი ექსპრესიონისტული და სიმბოლისტური ფორმებით ადამიანის იმ სულიერ განზომილებას წარმოაჩენს, რომელსაც ქალთა ემანსიპაციის საკითხი არ ეხება და ვერაფერს შველის (კვიციანიძე 2007: 53). თავის ლექსებში დაგნი განსაკუთრებულ აქცენტს მუსიკალურობაზე აკეთებს. ამ მხრივ ის უყოყმანოდ მისდევს ვერლენის ცნობილ თეზას და ცდილობს მის შემდგომ მხატვრულ რეალიზებას. იმავდროულად დაგნის ლირიკასა და, საზოგადოდ, შემოქმედებაში სიღრმისეულად მნიშვნელოვანი და, შეიძლება, განმსაზღვრელიც კია მისტიკური ნაკადი. დაგნი ამ მხრივაც პრინციპულად ემიჯნება რეალიზმის ესთეტიკას და თავის ღირსეულ ადგილს იკავებს სკანდინავიური მოდერნიზმის ნიაღში.

დაგნი იული მთარგმნელობით საქმიანობასაც ეწეოდა. მან ნორვეგიულად თარგმნა პრშიბიშევესკის რომანები, ნორვეგიულიდან გერმანულად კი შესანიშნავი სიმბოლისტი პოეტის სიგბიორნ ობსტფელდერის ლირიკა, რომელმაც თავის დროზე დაგნისავე შემოქმედებაზე დიდი გავლენა იქონია. უკანასკნელ ხანებში დაგნი იულის შემოქმედებისადმი ინტერესი მკვეთრად გაიზარდა და მას სკანდინავიაში მისი ეპოქის ერთ-ერთ უდავოდ ანგარიშგასანეც ლიტერატურულ ფიგურად აღიქვამენ.

დაგნის უცნაური ისტორია სიკვდილის შემდეგაც გაგრძელდა: მას ერთ სასაფლაოზე ორი საფლავი ერგო - რამდენიმე წლის წინ დაგნის ნეშტი კუიკის პანთეონში გადაასვენეს. ამას მოჰყვა დაგნის „ხელახალი სიცოცხლე“ ახლა უკვე ქართულ კულტურულ ცხოვრებაში. აღსანიშნავია ანდრე კარბელაშვილის ამაღელვებელი წერილები, ლიანა ელიავას შთამბეჭდავი „ლიტერატურულ-დეტექტიური“ ესსე — „სიყვარულის მისტერიები“, რომელშიც გამოთქმულია უაღრესად საინტერესო მოსაზრება ჰამსუნის „მისტერიების“ პერსონაჟ დაგნისა და მწერალ დაგნი იულს შორის უშუალო მიმართების თაობაზე, თამარ კვიციანიძის მშვენიერი ლიტერატურული ნარკვევი „შეხვედრა ბედისწერასთან“ და, რაც მთავარია, მეტად საგულისხმო მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც დაგნის ცხოვრებითა და ტრაგიკული აღსასრულით არიან შთაგონებული. ლაშა იმედაშვილის „პანი პრესპიშევესკაია“ სხვა ორ მოთხრობასთან ერთად, რომელიც შევიდა ნიგნში „სამი მკვლელობა ძველ თბილისში“, პრესტიჟული პრემიით — „საბა“ აღინიშნა; ბერლინის საერთაშორისო რადიოფესტივალზე დიდი წარმატება ჰქონდა ზურაბ კანდელაკის პიესას „მელოდრამის ჩვეულებრივი ხიბლი“, რომელიც შემდგომ პოლონეთშიც დაიდგა; ზურაბ ქარუმიძის მიერ ინგლისურ ენაზე შექმნილი და ფართო



საზოგადოებრიობისათვის ჯერ კიდევ უცნობი რომანი „დაგნი ანუ სიყვარულის ნადიმი“ ასევე უდავოდ მრავალმხრივ საინტერესო ლიტერატურული ფაქტია. ნიშანდობლივია, რომ არცერთი ამ მხატვრულ ნაწარმოებთაგანი რეალისტური ესთეტიკის პრინციპებით არაა შესრულებული...

#### დამონემბანი:

- ელიავა 2006:** ელიავა ლ. სიყვარულის მისტერიები. ჩვენი მწერლობა, 6 იანვარი, 2006.
- კვიჟინაძე 2007:** კვიჟინაძე თ. შეხვედრა ბედისწერასთან. ლიტერატურა და ხელოვნება, № 9, 2007.
- კოსსაკ 1978:** Kossak E. Irrande Stjarna. Berattelsen om den legendariska Dagny Juel. Stockholm : Bonniers, 1978.
- ლისჰაუგენ 2001:** Lishaugen R. Dagny Juel- den moderne damen. Kongsvinger : Kvinnemuseet, 2001.
- ლუნდქვისტ 2005:** Lundqvist A. Dagny Juel i litteraer samtale med August Strindberg. Bokvenen, No 3, 2005.
- ნორსენგ 1992:** Norseng M. K. Dagny Juel. Kvinnen og myten. Oslo : Gyldendal Norsk Forlag, 1992 .
- ჰაგემან 1963:** Hagemann S. Dagny Juel Przybyszewska, geniens inspiratrise. Samtiden, No 10, 1963.