



შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო
ფონდი

Shota Rustaveli National Science Foundation

აღნიშნული პროექტი (N vef/1/1 – 20/11). განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოთქმული ნებისმიერი მოსაზრება ეკუთვნის ავტორს და შესაძლოა, არ ასახავდეს ფონდის შეხედულებებს.

This project has been made possible by financial support from the Shota Rustaveli National Science Foundation (Grant N vef/1/1 – 20/11). All ideas expressed herewith are those of the author, and may not represent the opinion of the Foundation itself’.

www.rustaveli.org.ge

უფასო გამოცემა



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Iv. Javakhishvili Tbilisi State University



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

V საერთაშორისო სიმპოზიუმი
ლიტერატურათმცოდნეობის
თანამედროვე პრობლემები

მითოსური აზროვნება, ფოლკლორი და
ლიტერატურული დისკურსი.
ევროპული და კავკასიური გამოცდილება

ედღვნება
ვაჟა-ფშაველას დაბადებიდან 150-ე წლისთავს
ნაწილი I

V International Symposium
Contemporary Issues of Literary Criticism
Mythological Thinking, Folklore and
Literary Discourse.
European and Caucasian Experience

Dedicated to
Vazha-Phshavela's 150th Anniversary

Volume I
მასალები Proceedings

**Institute of
Literature Press**



UDC(უაკ)398.22+2-264](479.22)+821.353.1.092
მ-666

V საერთაშორისო სიმპოზიუმი
ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები
მასალები

V International Symposium
Contemporary Issues of Literary Criticism
Proceedings

რედაქტორი
ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია:
თამარ გელაშვილი
მაკა ელბაქიძე
ირინე მოდებაძე
მირანდა ტყეშელაშვილი

Editor
Irma Ratiani

Editorial Board:
Tamar Gelashvili
Maka Elbakidze
Irine Modebadze
Miranda Tkeshelashvili

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2011
© Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2011

ISBN 978-9941-0-3961-4

შინაარსი

ვაჟა-ფშაველა — ეპოქა და შემოქმედი Vazha-Pshavela — Epoch and Author

ზაზა აბზიანიძე

საქართველო, თბილისი

ერთი ლექსის სივრცე

(ვაჟა-ფშაველას „ჩემი ვედრება“)*.....17*

ZAZA ABZIANIDZE

Georgia, Tbilisi

Space of One Poem

“My Entreaty” by Vazha-Pshavela*.....17*

მურღვა (ნიკო) არდოთელი

საქართველო, თბილისი

ვაჟა-ფშაველას პოემა „სტუმარ-მასპინძლის“

ერთი პერსონაჟის ვინაობის დაზუსტებისათვის*.....23*

MURGHVA (NIKO) ARDOTELI

საქართველო, თბილისი

On the Identification of One Protagonist

from Vazha-Pshavela’s Poem *Host and Guest**.....23*

თამარ ბარბაქაძე

საქართველო, თბილისი

ვაჟა-ფშაველას „ღამე მთაში“ და „ვეფხისტყაოსანი“

(პოეზიის ბუნებრიობის საკითხისათვის)*.....31*

TAMAR BARBAKADZE

Georgia, Tbilisi

Vazha-Pshavela’s “A Night in the

Mountains” and *Vepkhistqaosani*

(On the Issue of Nature in the Poetry)*.....31*

ლევან ბრიგაძე

საქართველო, თბილისი

„ალუდა ქეთელაურის“ გერმანული თარგმანი*.....37*

LEVAN BREGADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> The German Translation of „Aluda Ketelauri“.....	37
ჯულიეტა გაბოძე <i>საქართველო, თბილისი</i> მედლის ორი მხარე აკაკისა და ვაჟას „ორსაუკუნოვანი“ პოლემიკის რეალური ისტორია.....	52
JULIETTA GABODZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Two Sides of a Medal A Real Story about Akaki’s and Vazha’s Two-Century Polemics.....	52
ნონა კუპრეიშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> ვაჟას სულეთი როგორც ცირკულარული დროის ტოპოსი.....	63
NONA KUPREISHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Vazha’s <i>Suleti</i> as Topos of Cyclic Time.....	63
ნესტან კუტივაძე <i>საქართველო, ქუთაისი</i> ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული ზღაპარი.....	71
NESTAN KUTIVADZE <i>Georgia, Kutaisi</i> Literary Folk Tale of Vazha-Pshavela.....	71
ანა ლეთოდანი <i>საქართველო, თბილისი</i> „ალუდა ქეთელაურის“ გააზრებისათვის („ლიმინალობის“ თეორია და „ალუდა ქეთელაური“)......	83
ANA LETHODIANI <i>Georgia, Tbilisi</i> For Interpretation (Understanding) of “Aluda Ketelauri” (Theory of Liminality and “Aluda Ketelauri”).....	83

ESMA MANIA <i>საქართველო, თბილისი</i> საარქივო-პერსონიფიცირებული ინფორმაცია – ვაჟა-ფშაველას ფსიქოლოგიური პორტრეტის კვლევის წყარო.....	92
ESMA MANIA <i>Georgia, Tbilisi</i> Archival-Personified Information – Research Sources of Psychological Portrait of Vazha-Pshavela.....	92
ტრისტან მახაური <i>საქართველო, თბილისი</i> ვაჟა-ფშაველა და ხალხური მელექსენი.....	102
TRISTAN MAKHAURI <i>Georgia, Tbilisi</i> Vazha-Pshavela and Folk Rhymers.....	102
ნანა მრევილიშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> შიშის ფენომენის კულტურულ-სოციალური ასპექტები ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში.....	110
NANA MREVLISHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Cultural-Social Aspects of Phenomenon of Fear in Vazha Pshavela’s Works.....	110
ავთანდილ ნიკოლეიშვილი <i>საქართველო, ქუთაისი</i> საქართველოში უცხოელ ხიზანთა პრობლემა ვაჟა-ფშაველას თვალთახედვით.....	120
AVTANDIL NIKOLEISHVILI <i>Georgia, Kutaisi</i> The Problem of Foreign Migrants in Georgia According to Vazha-Pshavela’s Viewpoint.....	120
ეთერ ქავთარაძე <i>საქართველო, თბილისი</i> ვაჟა-ფშაველას არქივი ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში.....	131

ETER KAVTARADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Archive of Vazha-Pshavela in the National Center of Manuscripts.....	131
--	------------

მანანა შამილიშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> ვაჟა-ფშაველა – მესვეტე.....	137
---	------------

MANANA SHAMILISHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Vazh-Pshavela – Columnist.....	137
---	------------

ნათელა ჩიტაური <i>საქართველო, თბილისი</i> ვაჟა-ფშაველა ქართულ ემიგრანტულ მწერლობაში.....	149
--	------------

NATELA CHITAUARI <i>Georgia, Tbilisi</i> Vazha-Pshavela in Georgian Emigrant Literature.....	149
--	------------

**მითისქმნადობა და მხატვრულ სახეთა სისტემა
The Creation of Myth and the System of Artistic Images**

В. Ю. БАРБАЗИУК, К. Д. ВОРОЖКО <i>Россия, Москва</i> Символическая функция образа в художественном тексте.....	155
--	------------

VERA_Y. BARBAZYUK, KRISTINA D. VOROZHKO <i>Russia, Moscow</i> Symbolic Function of Image in a Fiction Text.....	155
---	------------

გასტონ ბუაჩიძე <i>საფრანგეთი, ნანტი</i> მინდიალიზაცია ანუ ტკბილი სალამი მწვანისა.....	164
---	------------

GASTON BUACHIDZE <i>France, Nante</i> Mindialization Or Sweat Greeting of Green.....	164
--	------------

RŪTA BRŪZGIENĖ <i>Lithuania, Vilnius</i> Rhetoric of “Caucasian Legends” by Lithuanian Writer Antanas Vienuolis.....	171
ელენე გოგიაშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> კოლექტიური რწმენა-წარმოდგენების ინტერპრეტაცია ხალხურ ზღაპრებში (ზღაპარმცოდნეობა და ფსიქოანალიზი).....	186
ELENE GOGIASHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Interpretations of Collective Beliefs in Folk Tales (Folk Tale Study and Psychoanalysis).....	186
ქეთევან ელაშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> ცის ბილიკის პოეტი (ზესწრაფვის მხატვრული დიაპაზონი ვაჟა-ფშაველასთან).....	189
KETEVAN ELASHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Poet of the Sky Path (Aspiration Range in Vazha-Pshavela’s Fiction).....	189
MOHAMMAD EXIR <i>Iran, Bushehr</i> The Reflection of Epistemological Anxieties in Joseph Conrad’s <i>Heart of Darkness</i> through the Mythic Character “Kurtz”.....	196
G. M. VASILYEVA <i>Russia, Novosibirsk</i> To the History of One «Ethnocentric» Translation.....	207
Г. М. ВАСИЛЬЕВА <i>Россия, Новосибирск</i> К истории одного «этноцентрического» перевода.....	207

ეთერ ინსკირველი <i>საქართველო, თბილისი</i> ტრანსფორმაციის ფოლკლორული მოდელის ფუნქციონალურ-სტრუქტურული ანალიზი.....	220
ETER INTSKIRVELI <i>Georgia, Tbilisi</i> Functional and Structural Analysis of the Foklore Model of Transformation.....	220
МАРЗИЕ ЯХЬЯПУР, МАРЬЯМ САМЕИ <i>Иран, Тегеран</i> Мифология в «Шахнаме» Фирдоуси.....	229
MARZIEH YAHYAPOUR, MARYAM SAMEI <i>Tehran, Iran</i> Mythology of Ferdosi's Shahnameh and it's Influence on the Russian Literature.....	229
ИННА КАЛИТА <i>Чехия, Усти на Лабѐ,</i> Магический реализм vs. национальная мифология (На примере творчества Дмитрия Липскерова).....	234
INNA KALITA <i>Czech Republic, Usti nad Labem</i> Magic Realism Versus National Mythology (illustrated by Dmitry Lipskerov's works).....	234
ИРАИДА КРОТЕНКО <i>Грузия, Кутаиси</i> Проблема ввода литературного дискурса и мифологической герменевтики в интерпретацию художественного текста.....	245
IRAIDA KROTENKO <i>Kutaisi, Georgia</i> Introduction of Literary Discourse to Literary Text Interpretation.....	245

გორა კუჭუნია <i>საქართველო, თბილისი</i> „წმიდა ნინოს ცხოვრება“ და „ლექსი ვეფხვისა და მოყმისა“	250
GOCHA KUCHUKHIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Comparative Analysis of “The Life of St. Nino” and the Folk Verse “The Leopard and the Young Man” (“ <i>Vepkhvi da Moq’me</i> ”).....	250
JURATE LANDSBERGYTE <i>Lithuania, Vilnius</i> The Myth of Creation of the World as the Vision of M. K. Ciurlionis and its Transformation in the Lithuanian Culture of the 20 th Century.....	254
PILLE-RIIN LARM <i>Estonia, Tartu</i> Estonian Mythopoeia.....	264
ЙОРДАН ЛЮЦКАНОВ <i>Болгария София,</i> Миф об учителе и гениальном ученике в литературе раннего модернизма.....	271
YORDAN LYUTSKANOV <i>Bulgaria, Sofia</i> The Myth of the Teacher and the Gifted Pupil in the Literature of Early Modernism.....	271
ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ <i>Грузия, Тбилиси</i> Мифологема «Сон о собственной смерти» в лирике М.Ю.Лермонтова.....	282
TATIANA MEGRELISHVILI <i>Georgia Tbilisi</i> A Myth "Dream about the Own Death" in the Lyrics of Mikhail Lermontov.....	282

არეჯან მენაბდე <i>საქართველო, თბილისი</i> დინარა-თამარის იდენტურობის საკითხისათვის.....	295
DAREJAN MENABDE <i>Georgia, Tbilisi</i> On the Issue of Dinara-Tamar Identity.....	295
В. Т. МИХАЙЛОВА <i>Бурятия, Улан-Уде</i> «Тайные» языки культуры: знаковая система в шаманизме.....	305
VERA T. MIKHAYLOVA <i>Buryat, Ulan-Ude</i> The «Secret» Languages of the Culture: a System of Signs in the Shamanism.....	305
ФЛОРА НАДЖИЕВА <i>Азербайджан, Баку</i> Архетип Круга в современной азербайджанской литературе.....	316
FLORA NAJIYEVA <i>Azerbaijan, Baku</i> Archetype of Circle in modern Azerbaijan prose.....	316
ადა ნემსაძე <i>საქართველო, თბილისი</i> მიტოლოგიზმი და დემითოლოგიზაცია (თანამედროვე ქართული ლიტერატურის გამოცდილებით).....	326
ADA NEMSADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Mythologism and Demythologization (in Modern Georgian Literature).....	326
KADISHA NURGALI <i>Kazakhstan, Astana</i> Mythology in Kazakh Literary Prose.....	338

КАДИША НУРГАЛИ <i>Казахстан, Астана</i> Мифологизм казахской художественной прозы.....	338
Ж. К. НУРМАНОВА <i>Казахстан, Астана</i> Мифотворчество и система художественных образов Ермека Турсунова.....	344
ZHANNA NURMANOVA <i>Kazakhstan, Astana</i> Myth in Ermek Tursunov `s Creativity and System of Artistic Images.....	344
DAVID JACQUES <i>UK, Cambridge</i> Time and Time Again: New Insight into the Significance of Vespasian's Camp in the Stonehenge Landscape.....	355
ირმა რატიანი <i>საქართველო, თბილისი</i> „მსხვერპლისა და მსხვერპლშენიერვის“ ანთროპოლოგიური თეორია და ალ. ყაზბეგის პროზა.....	359
IRMA RATIANI <i>Tbilisi, Georgia</i> Anthropological Theory of “Sacrifice” and Al. Qazbegi's Fiction.....	359
ნესტან რატიანი <i>საქართველო, თბილისი</i> ერთი უცნაური ჩვეულება – სინამდვილე თუ გამონაგონი?	367
NESTAN RATIANI <i>Georgia, Tbilisi</i> One Strange Custom – a Fact or a Ficton.....	367

MASOUMEH RAHIMI <i>Iran, Bushehr</i> The Great Myth of the “King Arthur” in Mark Twain’s <i>A Connecticut Yankee</i> in King’s Arthur Court at the Service of Social and Political Satire.....	375
ЛЮДМИЛА САВОВА <i>Болгария, София</i> Между мифами и реальности Владимир Назор (30.05.1876 – 19.06.1949).....	382
LYUDMILA SAVOVA <i>Bulgaria, Sofia</i> Between Myth and Reality <i>Vladimir Nazor (May 30, 1876 in Postira, Brač - June 19, 1949 in Zagreb)</i>.....	382
ЭЛЕОНОРА СОЛОВЕЙ <i>Украина, Киев</i> Миф о поэте (Пушкинские торжества 1937 года: Украинский вариант)	389
ELEONORA SOLOVEY <i>Ukraine, Kiev</i> A Myth on Poet (Pushkin’s Festivities of 1937: the Ukrainian variant)	389
НАТАЛЬЯ СУМАРОКОВА <i>Россия, Нижний Новгород</i> Мифологизация женского образа в новеллистике Томаса Гарди (на примере новеллы «Сухая рука»).....	398
NATALIA SUMAROKOVA <i>Russia Nizhny Novgorod</i> Mythologized Female Image in the Novel of Thomas Hardy (with the example of the novel «Withered Arm»).....	398
САБИНА ТАРИВЕРДИЕВА <i>Азербайджан, Баку</i> Архетип трагического в литературе XX века	408

SABINA TARIVERDIYEVA <i>Azerbaijan, Baku</i> Tragic Archetype in the Literature of the XX century.....	408
ნინო ქავთარაძე <i>საქართველო, თბილისი</i> სიტყვა და მითი: პასკალ კინიარის ჯადოსნური სამყარო.....	415
NINO KAVTARADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Word and Myth: Magic World of Pascal Quignard.....	415
Ю. А. ШАНИНА <i>РФ, Башкортостан, Уфа</i> Архетипические мотивы и образы.....	421
в романах Г. Свифта	
JULIA SHANINA <i>RF, Bashkorstan, Ufa</i> Archetypical Motives and Images in Graham Swift’s Novels.....	421
Ю. В. ШЕВЧУК <i>РФ, Башкортостан, Уфа</i> Фольклорные образы и мотивы в ранней лирике А. Ахматовой.....	434
YULIA SHEVCHUK <i>RF, Bashkorstan, Ufa</i> Folklore Images and Motives in A. Akhmatova’s Early Lyrics.....	34
ლელა ხაჩიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> „ქართული დავითნი“ და მისი ზოგიერთი დამონუმება ძველ ქართულ მწერლობაში.....	447
LELA KHACHIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> “Georgian Psalter” and Some of its Testaments in Old Georgian Literature.....	447

НАТЕЛЛА ХИНЧАГАШВИЛИ <i>Грузия, Гори</i> Восточные легенды в контексте творчества А.И.Куприна.....	453
NATELA KHINCHAGASHVILI <i>Georgia, Gori</i> East Legends in a Context of Creativity of A.I. Cuprin.....	453
მანია ჯალიაშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> მითის პოეტიკის ასპექტები ქართულ მოდერნისტული რომანში.....	460
MAIA JALIASHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Aspects of the Poetics of Myth According to Georgian Modernist Novel.....	460

ვაჟა-ფშაველა — ეპოქა და შემოქმედი Vazha-Pshavela — Epoch and Author

ZAZA ABZIANIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Space of One Poem “My Entreaty” by Vazha-Pshavela

It has been more than one century since Vazha-Pshavela’s poem “My Plea” (1883) was written, and in that time few have paid proper attention to it. Yet this poem marks a divergence between Vazha-Pshavela and his contemporaries. Iliā Chavchavadze and Akaki Tsereteli were two classic Georgian writers who continued the tradition of deifying poets (in the spirit of Horace), by placing themselves on a pedestal and speaking like Gods. Surprisingly, 22-year old Vazha-Pshavela was brave enough to voice his credo in opposition to his two great contemporaries. Vazha-Pshavela believed it to be the poet’s duty to be humble, full of humility, and a healer of nature and humanity. In this antithesis were factors of psychology and personality, which are addressed in this essay.

Key words: artistic manifesto; psychological subtext

ზაზა აბზიანიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ერთი ლექსის სივრცე (ვაჟა-ფშაველას „ჩემი ვედრება“)

ვაჟა-ფშაველას „ჩემს ვედრებას“, ტრადიციულად, პოეტის ლირიკულ შედეგებს არ აკუთვნებდნენ. ისეთ ავტორიტეტებს, როგორიც ალექსანდრე აბაშელი და გიორგი ლეონიძე იყვნენ, ეს ლექსი მათ მიერ შედგენილ ვაჟას კრებულებში არც კი შეუტანიათ. მაგრამ, გამოხდა ხანი და დროთა დინებაში თითქოს განილინ ის გაურანდავი „კორძე-ბი“, ესოდენ რომ ეხამუშებოდნენ დახვეწილ ყურთასმენას და ამდენი ხნის შემდეგ „ჩემს ვედრებასთან“ თავიდან მიბრუნებულნი, ჩვენ ჩავცქერით ვაჟას შემოქმედებისათვის უნიკალური კონცეპტუალური მნიშვნელობის ტექსტს — მისი მსოფლალქმის პოეტურ გაცხადებას.

„ჩემი ვედრება“ ისეთივე პროგრამული ნაწარმოებია ვაჟასათვის, როგორცაა ილიას „პოეტი“ ან აკაკის ამავე სახელწოდების ლექსი. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ჟანრული თანხვედრით მთავრდება მსგავსება „ჩემს ვედრებასა“ და ქართული ლირიკის ორ ზემონახსენებ ნიმუშს შორის.

რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, 22 წლის ვაჟა-ფშაველას ბოლომდე გაცნობიერებული ჰქონდა არა მხოლოდ თავისი თვითმყოფადობა და პოეტური ხელწერის განუმეორებლობა, არამედ თავისი შემოქმედებითი „კრედოც“, რომლის დომინანტური თეზა უპირისპირდებოდა მისი დროის ორი დიდი ქართველი პოეტის მიერ დანერგილ მსოფლმხედველობრივ ყალიბს. ვგონებ, ეს დაპირისპირება არცთუ სტიქიურია და „ჩემი ვედრების“ სივრცეში მოგვესმის არა მხოლოდ ახალგაზრდა პოეტის იდეალთა ჩამონათვალი, არამედ იმდროინდელ ქართულ ლიტერატურულ ასპარეზზე მისი დამკვიდრების დრამატული პროცესის ექოც.

ახლა იმ „ატლანტებს“ მივუბრუნდეთ, რომელთა მხრებსაც ეყრდნობა XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მწერლობის გუმბათი: ილიაც და აკაკიც ერთსულოვანნი არიან თავიანთ გაგებაში პოეტის მისიისა – როგორც მესიის (უნებლიედ, სიტყვათათამაში გამოვიდა), მხსნელის, ზეცისა და მიწას შორის „შუამავლის“, ღმერთთან მოლაპარაკე ერის წინამძღოლისა. გავიხსენოთ აკაკის „ავტოპორტრეტი“ მისივე „პოეტიდან“: „თქვენ რომ გგონიათ, ის არ ვარ, / სხვებს რომ ჰგონიათ, არც ისა! / შუაკაცი ვარ უბრალო, / ხან მიწისა ვარ, ხან ცისა“ (1886), ან ილიას კიდევ უფრო პათეტიკური წამოძახილი: „ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ, / რომ წარვუძღვე წინა ერსა“ (1860).

ვაჟას თვალთახედვა პრინციპულად განსხვავებულია. მაგრამ, ვიდრე ამ თემას განვაგრძობდეთ, თავიდან გადავიკოთხოთ „ლიტერატურათმცოდნეობით ჩრდილში“ უსამართლოდ მოქცეული ლექსი:

ღმერთო, მიიღე ვედრება,
ეს ჩემი სათხოვარია:
არ დამეკარგოს გულიდამ
მე შენი სახსოვარია!
გულს ნუ გამიტეხ ტანჯვაში,
მამყოფე შეუდრეკლად;
ვფხიზლობდე, მუდამ მზად ვიყო
დაჩაგრულების მცველად.
ბალახი ვიყო სათიბი,
არა მწადიან ცელობა;
ცხვრადვე მამყოფე ისევა,
ოღონდ ამშორდეს მგელობა;
არ წამიხდინო, მეუფევე,
ეს ჩემი წმინდა ხელობა!
მაშრომე საკეთილოდა
თუნდ არ მოვიმკო ნაყოფი,

შვილთ საგმოდ არ გამიხადო
 ჩემი მუდმივი სამყოფი.
 გულს ნუ გამიქრობ ლამპარსა,
 მნათობს ტრფობისა შეშითა,
 ნუ მავლევე ქვეყანაზედა
 გაცივებულის ლეშითა,
 თვალეში მადლდაკარგულსა,
 შუბლზე გაკრულის მეშითა...
 ნუ დამასვენებ ნურასდროს,
 მამყოფე შეძრწუნებული,
 მხოლოდ მაშინ ვარ ბედნიერ,
 როცა ვარ შენუხებული.
 როცა გულს ცეცხლი მედება,
 გონება მსჯელობს სალადა,
 მაშინ ვარ თავისუფალი,
 თავს მაშინა ვგრძნობ ლალადა.
 მფარავდეს შენი მარჯვენა,
 კალთა სამოსლის შენისა,
 სანამ არ მოვა დრო-ჟამი
 სულ ბოლო ამოქმენისა.
 სული — შენ, ხორცი — მიწასა,
 აღარა ვგლოვობ ამასა,
 თევზი — წყალს, ცასა — ვარსკვლავი,
 შვილი — დედას და მამასა.
 (ვაჟა-ფშაველა, 1961: 110)

ვაჟას შემოქმედებითი მრწამსის გაცხადებაში (დავაზუსტებ: „ჩემი ვედრება“ 1893 წელსაა დაწერილი) ვერ შეხვდებით ვერც ბიბლიური მოსეს ალუზიებს, ვერც ერის წინამძღოლობის ამბიციას. მისი შემოქმედებითი კრედო მისივე მსოფლმეგრძნებიდან მომდინარეობს. „ჩემს ვედრებაში“ გაცხადებული სურვილი „ბალახად“ თუ „ცხვრად“ ყოფნისა — არა თუ ძლიერებთან მიტმასნებასა და „მგელობას“, არამედ ამ ფარის „მწყემსობასაც“ კი გამორიცხავს.

თუ კარგად ჩავუკვირდებით „ჩემი ვედრების“ „სურვილთა ნუსხას“, შესაძლოა გავიფიქროთ, რომ „ჩემი ვედრების“ ხაზგასმული თავმოდრეკაც, ზეციურ მეუფესთან არა თანამოსაუბრის, არამედ ცხოვრების უსამართლობით შეძრწუნებული მავედრებლის მუხლმოდრეკაც, — ერთგვარი, შეფარული პოლემიკაა მისი დროის ორ უდიდეს ქართველ მოღვაწესთან; შესაძლოა, ისიც გავიფიქროთ, რომ ილიასა და აკაკისადმი განუზომელი მონივნების მიუხედავად, ვაჟამ მაინც გადაწყვიტა ლექსადვე გაცხადებინა თავისი შემოქმედებითი არჩევანი — როგორც კიდევ ერთი დასტური მისი სულიერი ავტონომიისა.

ჩვენ გულწრფელნი არ ვიქნებით, თუ ილიასა და აკაკისთან ვაჟას კონცეპტუალურ დაპირისპირებაში საერთოდ არ გავითვალისწინებთ პიროვნულ ასპექტს, რომლის ფსიქოლოგიურ ფონზეც წარიმართა „ჩემი ვედრების“ დრამატული კოლიზია.

აკაკის ცნობილი „ენას გინუნებ ფშაველო...“ (1913 წელს გაზეთ „თემში“ გამოქვეყნებული) იმდროინდელ მკითხველთა იმ ნაწილისათვის, რომელიც ქართული ლიტერატურული ცხოვრების ნიუანსებში მაინცადამაინც გათვითცნობიერებული არ იყო, მეხის დაცემად აღიქმებოდა. აი, გათვითცნობიერებულთ კი მშვენივრად ახსოვდათ, რომ სწორედ აკაკი გახლდათ ერთ-ერთი დამფუძნებელი და გეზის მიმცემი ჟურნალ „კვალისა“, რომელმაც დაარსების დღიდანვე (1893 წელს!) თავისაკენ მიმავალი გზა აღუკვეთა ვაჟა-ფშაველას.

ერთი ნაწყვეტი „კვალის“ რედაქტორის, ანასტასია წერეთლისადმი მიწერილი ვაჟას ბარათიდან ნათლად გვაგრძნობინებს, რომ ვაჟას ნამდვილად არ ეშლებოდა, თუ რეალურად ვინ წარმართავდა „კვალის“ ლიტერატურულ პოლიტიკას: „ქალბატონო ანასტასია! — მიმართავდა ვაჟა ჟურნალის რედაქტორს, — ...დიდად პატივს ვცემ აკაკის ნიჭსა და მოღვაწეობას, მაგრამ ისე კი არა, არც აკაკის, არც სხვას, რომ საკუთარი თავის პატივისცემაზე ხელი ავიღო, ან საკუთარს მსჯელობაზე, საკუთარს შეხედულებაზე ამა თუ იმ საგანზე. თქვენ კი წერას უკაცრავად, ბატონო ჩემო, ამ სიმართლის თქმისათვის, სულ სხვაგვარად მოგსვლიათ საქმე. რაც მე მასალა წარმოგიდგინეთ, თქვენ ხომ მიიღეთ ეს მასალა და კიდევაც უნდა დაგებეჭდათ თუ საკუთარ თავსა და საკუთარ აზრს რაიმე ფასს სდებთ“ (ხორნაული, 2008: 352).

XIX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში ვაჟას ნაწარმოებთა უმეტესობა ერთ გაზეთში ქვეყნდება და ეს გაზეთი — ილიას „ივერია“ გახლავთ. მაგრამ მთლად იდილიურად არც ეს თანამშრომლობა წარმართა. ჯერ კიდევ 1892 წელს იწყება ავადსახსენებელი ისტორია პეტერბურგის უნივერსიტეტის ქართული სათვისტომოს ურთიერთდახმარების სალაროს (ე.წ. „სტუდენტთა კასის“) პრეტენზიებისა ვაჟას სტუდენტობისდროინდელ დავალიანებასთან დაკავშირებით.

ვაჟას პირველი რეაქცია ამ პრეტენზიებზე ნამდვილად არ იყო არც მართებული და არც დამაჯერებელი. (ამ თემასთან დაკავშირებით გამოქვეყნებულ მის შემდგომ წერილებში იგრძნობა კიდევ ერთგვარი სინანული თავისსავე მოუზომავი სიცხარის გამო). „ივერიის“ თანამშრომლებმა, იმის ნაცვლად, რომ დაემოშმინებინათ გულფიცხი ახალგაზრდა პოეტი და მასთან ერთად გამოეძებნათ ვაჟას პიროვნული ღირსების შესაფერისი გამოსავალი ამ დელიკატური სიტუაციიდან, „ლოიალური ობიექტურობა“ გამოიჩინეს და აქვეყნებდნენ, როგორც ვაჟას გასაკიცხად გამიზნულ სტატიებს, ასევე მის საპასუხო წერილებსაც. იმ გაუმხელელმა წყენამ, რომელიც 1892 წლიდან მომდინარეობს, პიკს უკვე 1894 წელს მიაღწია და პარადოქსული იყო, რომ „ივერიელი“ თანამოკალმეებისადმი საყვედურით აღსავსე წერილი ვაჟამ უკვე „კვალში“ დაბეჭდა სათაურით: „ივერია“ № 201 და მეველე (წერილი რედაქციასთან)“.

აი, ერთი ნიშანდობლივი პასაჟი „ივერიის“ ერთ-ერთი იმდროინდელი წამყვანი თანამშრომლის, „მეველეს“ ფსევდონიმით ცნობილი

დავით მიქელაძის მისამართით გაგზავნილი ღია წერილიდან: „...მერე რა დაცინვით მიხსენიებს, თითქოს რაიმე საბუთი მიმეცეს ამ დაცინვისა იმისთვის: „ასე ეგონება ადამიანს, ამისი დამწერი ან ცინცინატი უნდა იყოს, ან გარიბალდი და ან მთავარსარდალი სამხრეთის შტატებისა, გენერალი მაინც, რომელნიც გუთანზე მუშაობდნენ“ (რა ქართულია: „გუთანზე მუშაობდნენ“).

რაკი „ასე ეგონებაზე“ მიდგა საქმე, მეც ნება მიბოძეთ ამ კილოთივე ვიკითხო: რა ეგონება ადამიანს, როცა ამ ჩვენს მეველესაგან გასამართლებას ნაიკითხავს, მოისმენს მის მსჯავრს? მე კი მგონია, რომ ეს მსჯავრი, ეს გასამართლება არ მომდინარეობს უბრალო მომაკვდავის პირით, არამედ ეკუთვნის დიდებულ ზევსს, ოლიმპსა ზედა მჯდომარესა, არა შვილსა ამ ცოდვილის ქვეყნისა“ (ყუბანიეშვილი 1937: 323).

ვაჟას პათეტიკური ტირადის ჩაკვირვებულ მკითხველს აქ უკვე ციტირებული სტრიქონების ალუზია გაუჩნდება; დიახ, სწორედ ამ სტრიქონებისა: „ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ, / რომ წარვუძღვე წინა ერსა“, ხოლო „ოლიმპსა ზედა მჯდომარე“ შთამაგონებულად მეველის ენამწარე პამფლეტისა „ივერიის“ რედაქტორს მიიჩნევს. და, არც შეცდება!

„ამის შემდეგ ვაჟა-ფშაველას „ივერიის“ რედაქციასთან 1895 წლის ივლისამდის ყოველგვარი კავშირი ჰქონდა განწყვეტილი, – წერდა პროფ. სოლომონ ყუბანიეშვილი მის მიერ შედგენილ, ვაჟას ბიოგრაფიული დოკუმენტების უნიკალურ კრებულში, – შემდეგ კი, კვლავ განაახლა მასთან თანამშრომლობა და ინტერნსიურად განაგრძობდა მუშაობას“ (ყუბანიეშვილი 1937: 324).

ეს „შემდეგ“ გულისხმობდა ილიასთან ურთიერთობაში 1893–1894 წლებში გაჩენილი ბზარის თანდათანობით გაქრობასაც და ილიასაგან მომდინარე რეალურ თუ წარმოსახულ წყენათა „წარმავლობას“ იმ მარადიული ღირებულებების ფონზე, რომლებიც ილიასა და ვაჟას აერთიანებდნენ და რომლებმაც უკარნახეს ვაჟას ილიას ცხედართან ნათქვამი სულისშემძვრელი გამოსათხოვარი სიტყვა...

ახლა, თუ კვლავ დავუბრუნდებით „ჩემი ვედრების“ შექმნის პერიოდს და გავიხსენებთ მთელ იმ ლიტერატურულ, პიროვნულ, ფსიქოლოგიურ ფაქტორთა ერთობლიობას, რომელზეც ზევით მოგახსენებდით, ხოლო შემდგომ კი — დიმიტრი უზნაძის „განწყობის თეორიას“, ორ დასკვნას გამოვიტანთ: პირველი — რომ ვაჟას კონცეპტუალური დაპირისპირება ჰორაციუსიდან მომდინარე ტრადიციასთან „შემოქმედისა“ და „შემომქმედის“ დაწყვილებისა, მისი თავმოდრეკა და „ბალახად ყოფნის“ სურვილი — ესაა გაცნობიერებული არჩევანი ხელოვანის მოკრძალებული პოზიციისა და არამც და არამც დაქვეითებული თვითშეფასების გამოვლინება. ასე რომ ყოფილიყო და ვაჟას ოდნავ მაინც შეპარვოდა ეჭვი თავის მისიაში, თავის სამომავლო ზეობაში, იმავე წლებში არ დანერდა ამ წინასწარმეტყველურ სტრიქონებს:

...მაგრამ გაიგებთ ერთხელაც,
ვინ ახლო ვდგევართ ღმერთთანა.
(„სიმღერა“; „მე რო ტირილი მენადოს...“; 1886 წ.)

მეორე, არცთუ უმნიშვნელო ფაქტორი, ვფიქროთ, იყო ვაჟას პიროვნულ მიმართებათა და შეფასებათა ერთობლიობა, რომელმაც, შესაძლოა, ერთგვარი კატალიზატორის როლი შეასრულა ვაჟას შემოქმედებითი კრედოს ჩამოყალიბებისა და ლექსად გაცხადების პროცესში.

და ისიც შესაძლებელია, რომ ჩვენი გაფიქრება ჭეშმარიტებასთან ახლოს იყოს...

დამონებიანი:

ვაჟა-ფშაველა 1961: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კლექტული ხუთ ტომად*. ტომი I, თბ.: 1961.

ხორნაული 2008: ხორნაული გ. *ცხოვრება ვაჟა-ფშაველასი*. თბ.: 2008.

ყუბანიშვილი 1937: ყუბანიშვილი ს. *ვაჟა-ფშაველა (დოკუმენტები და მასალები)*. თბ.: 1937.

MURGHVA (NIKO) ARDOTELI

Georgia, Tbilisi

**On the Identification of One Protagonist from
Vazha-Pshavela's Poem *Host and Guest***

The paper examines the family narratives concerning Zviad Zviaduri of Lagaz an inhabitant of the village Ardot in the northern part of Khevsureti. It is noteworthy that in the poem *Host and Guest* a passage is found that gives the opportunity to establish Zviaduri's identity and background. Although in 1988 Valerian Elanidze published a monograph stating that a person from a Tush region, acclaimed for his deeds and speech became a prototype of Zviad Zviaduri, it seems to be an erroneous information and conclusion. The last point of the article is that Zviaduri from Ardot and Meleke Giorgi –are still regarded by people as one and the same person.

Key words: Zviaduri, Ardot, Meleke Giorgi

მურღვა (ნიკო) არდოთელი

საქართველო, თბილისი

**ვაჟა-ფშაველას პოემა „სტუმარ-მასპინძლის“ ერთი
პერსონაჟის ვინაობის დაზუსტებისათვის**

ვაჟა-ფშაველას პოემა „სტუმარ-მასპინძელში“ გამოყვანილია ხევსურის გმირი ზვიადაური. იგი პოემის მთავარი პერსონაჟია. ზვიადაური დადებითი პიროვნებაა, თუმცა მისი ცხოვრება ტრაგიკული და წინააღმდეგობებით სავსეა.

ჩემი მიზანია, ამ წერილის მეშვეობით, საზოგადოებას გავაცნო ზვიადაურის პროტოპერსონაჟი და რეალური გმირი — ზვიად ზვიადაური. ვაჟა-ფშაველა ზვიადაურის შესახებ წერს, რომ „ზვიადაური, ხევსური, შემთხვევით ჩაუვარდება ქისტებს ხელში. რა შემთხვევით ეს მე არ გამიგონია. მასასადამე, ჯოყოლას შეხვედრა და მის მიერ ზვიადაურის შინ მიპატიჟება, ეს ავტორის საკუთრებაა. ჩემი ფანტაზიის ნაცოდვილარია...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 363).

1988 წელს თსუ გამომცემლობამ გამოსცა ვალერიან ელანიძის მონოგრაფია: „თუშეთის ისტორიის საკითხები“, რომელშიც მკვლევარი მიუთითებს, რომ ზვიადაურის პროტოტიპი იყო თუში სახალხო გმირი ლუის ლუხუმი. ამ მოსაზრებას, ბუნებრივია, ვერ დავეთანხმები.

ცნობილი ხდება, რომ ვაჟას გაგონილი და გაგებული ჰქონია ხევსური ზვიადაურის ქისტების ხელში ჩავარდნის ამბავი. წინასწარვე აღ-

ვნიშნავ, რომ ზვიადაურთან ერთად იმყოფებოდა მათურელი ფშაველი ბახა. ისინი ქისტებმა სოფელ სამატყუში დახოცეს. შესაძლოა, აქედანაც სმენოდა ავტორს ზვიადაურის შესახებ.

მწერლისთვის, შესაძლოა, დიდი მნიშვნელობა არც ჰქონოდა ზვიადაურის სადაურობის საკითხს, მაგრამ მიმაჩნია, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების მკვლევართათვის და ნაწილობრივ საზოგადოებისთვისაც, ჩემ ხელთ არსებული მასალები და გადმოცემები საინტერესო იქნება.

ზვიად ლაგაზის ძე ზვიადაურს სოფელ არდოტში უცხოვრია მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში. ლაგაზათ ზვიადს თავისი დიდი პაპის მანგით ზვიადის სახელი რქმევია, რომელიც სოფელ მუქოდან (ფშავედან) სოფელ არტოში გადმოსულა. მანგით ზვიადის შვილს ლუხუმი რქმევია, მის შვილს — გიორგი, გიორგის შვილს — ლაგაზი. ლაგაზს ორი ვაჟი — ზვიადი და ზუედი ჰყოლია. სამივე ქალი: ლელა, ბებერა, მესამის სახელი ჩემთვის უცნობია. ლაგაზის ორივე ვაჟი მთელ პირიქითა ხევსურეთში თავისი კაი კაცობით, მამაცობითა და გულადობით ყოფილან ცნობილნი. იმ დროს საქართველოს მთასაც დიდი თავდასხმების მოგერიება უწევდა. იყო კავკასიელ მთიელებთან ბრძოლები, ერთმანეთის დალაშქვრა და სისხლის აღების წეს-ტრადიციები. ბუნებრივია, რომ ხევსური ზვიადაურები თავისიანის სისხლს არავის შეარჩენდნენ და ასეც იყო მთელი მათი ცხოვრება, რასაც დღემდე გადმოგვცემენ ჩვენი მამა-პაპანი.

ცნობილია, რომ 1843 წელს შატბის შემოესია შამილის ერთ-ერთი ნაიბი თავისი ჯარით. შატბილიონებთან ერთად, პირიქითა ხევსურეთის სხვა სოფლების მკვიდრნიც მონაწილეობდნენ ამ ბრძოლაში. არდოტიდან მოკლული იქნა ზვიადაური სიხოთ უთურგა („მგელათ“ მამიშვილობის კაცი). ამ ადგილს ალაქოს ხევი ჰქვია. სახოთ უთურგას მკვლევლობას, ბუნებრივია, რომ სისხლის აღება მოჰყვებოდა. ამის შესახებ ლექსი გვეუბნება:

„არდოტ დაიქცა ციხეი,
ნაგები ბასრი ქვისაო.
სიხოს უთურგას აუგით
ეკალდამაი რვლისაო.
ზედ გადახურეთ ყორნის ფრთით
ნამ არ ჩავიდეს წყლისაო.
ჩაუდგით ოქროს სურაი,
შუქი რომ ჩაჰყვეს მზისაო.“ ...

არდოტში, სომხოს გორაზე, სათავე აკლდამაში განისვენებს ეს სახალხო გმირი. უთურგის სისხლის ასაღებად ლაგაზის ორივე შვილს უვლია ჩეჩნეთში:

„ყელ ჭრელი ზვიადის თოფი
ჭანთეთ, ტერელოს გამადისაო“.

მათთან ერთად ყოფილან უთურგის შვილები: გიორგი, ძალლიკა და კიდევ ერთი, რომლის სახელიც არ მახსოვს.

ვინ იცის, რამდენჯერ იომეს, იბრძოლეს მტერთან ბიძაშვილებმა. „იოგის თავში“* უნდა ეძებნათ თავიანთი მამა და ბიძაშვილი. სულ ფარ-ხმალში ჩამსხდარნი ყოფილან:

„არდოტ იქცევა ციხეი,
მარჯვენა გვერდი სკდებაო.
ზვიადი ზვიადაური
საველოდ ემზადებაო“...

კარგი ვაჟკაცის, კარგი ყმის სიკვდილი საგვარეულო ციხის დაშლის ტოლფასია. სოფელი თავდაცვის გარეშეა დარჩენილი. სიხოთ უთურგათ გიორგისათვის, მამის სისხლის ალების დროს, ძმა მოუკლავთ. გიორგის თავისი ძმა „საყუჩად“ აუფარებია და მტერს ისე შებრძოლებია. მელექსე კვირობს:

„ანდრეზად არ მადიოდა,
საყუჩად დება ძმისაო“...

ქისტებთან და ლეკებთან ბრძოლა, სისხლის ალება დიდხანს გაგრძელებულა. 12 მარჯვენა უთურგის შვილს — გიორგის, ე.წ. „მელექე გიორგის“ საგვარეულო ციხე-კოშკის ჩარდახებზე დაუკრია (ეს ციხე-კოშკი 1979 წლის 29 ივლისს დაიშალა, დაინგრა).

შამილის ლაშქრობის შემდეგ არდოტში ამოსულა პრისტავი, რომელსაც ოთხი ნარჩევი ვაჟკაცი ქისტეთში დასაზვერად გაუგზავნია. ესენი ყოფილან ორი ქისტი მუცოდან: ბორჩათ ბუგუ და დარქუზაანათ ჯოყოლა; ფშაველი ბახა მათურიდან და ხევსური ლაგაზათ ზვიადი არდოტიდან. მათ ქისტეთის სოფლების დაზვერვა და პრისტავისათვის ინფორმაციის მიწოდება ევალებოდათ. სოფელ სამტყუში ქისტებს ოთხივე ალყაში მოუქცევიათ და „სახელად მისვლა“, მათთვის ჩაბარება მოუთხოვიათ. ზვიადის გარდა, ყველასთვის იარაღი აუყრიათ, მხოლოდ ზვიადაურს გაუნეგია წინააღმდეგობა. ქისტებს ოთხივე მოუკლავთ. კიკოთ ჯოყოლას გადმოცემით, ზვიად ზვიადაურს ორი ქისტი ძმობილი ჰყოლია სოფელ ბაჩაიგედან — აბაგა და წყალსიქითელი ტომით უავერგა. ამ უკანასკნელს გაუგია თავისი ხევსური ძმადნაფიცის მოკვლის შესახებ:

„დაქუეს ტომის გაზრდილი
ყორნის გრილოებს ჰყვებისა.
მამკლავი ზვიადისა,
სამ დღეს არ მამირჩებისა.

* „იოგის თავი“ — 12 კაცის შეწირვა.

სამტყუში ბუკულისშვილო,
დედა გაგინყრა ღვთისაო.
ტოშით უავერგ მაგამამს
თეთრი სიათის პირასო“.

სამტყუელი ჭუჭა ბუკულისშვილი, ზვიადურის მკვლელი, თავზე-ხელაღებული მძარცველი ყოფილა, რომელიც თავს ესხმოდა თავისი რაზმით ქისტეთის სხვადასხვა თემს. ხევსურულ პოეზიაში გვხვდება ლექსები მის შესახებ:

„თოფ დახკრა ბუკულიშვილსა, არწივს მასტეხა მხარია.
მაგან მამიკლა ძმობილი, არდოტელ მეომარია“.

ზვიად ლაგაზის ძე ზვიადური, წასვლისას, „ჯვართ თავ, გორი-გორ ჩამოვიდოდავ, ღვიძლისფერ ახალუხ ეცვავე. აკალდამეებთან შაბრუნდ-შამაბრუნდისავ. ნერილ-მალღივ, ლამაზ გაზდილობისაივ, სვილა შახედულობისა იყვისავ...“ ივნისის შუა რიცხვებში წასულან და თიბის სამშაბათს, ბახოში (ადგილის სახელია) ზვიადის დას ნამგალით ყანა უმკია და თან ქისტეთს დამრჩალ ძმაზე (უტრილებავ) უტირია ჩუმ-ჩუმად. გორიგორ ტოშით უავერგა ჩამაჩენილ. მისულ ძმობილის დასთან და უთქვამს: რად სტირივხარ? ლელას უთქვამს: ჩემი ძმა აკლია სოფელს, ხალხს, არც საფლავ-სამარე აქვს, ქისტეთ დამრჩალი და უძევარი ძმა მყავსო. ჩემ მამათ-ძმათ მამულები ოხრად (უპატრონოდ) დარჩაო... ნულარ იტირებ დაო, აი, შენის ძმის მამკლავის მარჯვენაივ, — უთქვამს ტოშით უავერგას (უანსაგს) და ბუჭა ბუკულის შვილის სისხლიანი მარჯვენა ლელასთვის გადაუგდია. ტოშით უავერგა განთქმული ვაჟკაცი ყოფილა, რომლის მსგავსი რამ, რაც ძმადნაფიცობის გამო გააკეთა, ძალიან დიდი იშვიათობაა. მან ხევსური ძმობილის მკვლევლობისათვის თავისიანი, ქისტი მოკლა. კიკოთ ჯოყოლას ნამბობს მოვიშველიებ: „ზვიადის მამკლავის ხელები მეაც მახსონს, აი ლაგაზთ სახლ როა, ქვეითა, წინა კარები იქი-აქათ იყვნიან ორნ ხელნი დაკრულნი. „საზალტეჩით, ჩხირებ ხქონდის დაკრულები“.

ზვიადის უმცროსი ძმა, ზუედი, იმ დროს ახალი დაოჯახებული ყოფილა. დედას დაუყვედრებია: ძმის სისხლი ვერ აილე, ცოლს თავს ვერ ანებებო და იმას თოფი დაურტყია შიგ ციხე-კოშკში ნამყოფს და ასე ტრაგიკულად დაუმთავრებია სიცოცხლე.

ნატირალი ამბობს:

„არდოტ ვაჟკაცობდ ზვიადაიო,
სამტყუჩი არ იარებოდაეო?
ვა ჯავრი ზვიადისაიო,
ზუუედს კი თავის ბრალი სჭირსაო“...

ლაგაზთ ორივე შვილი უნაწილოდ წასულა ამ წუთისოფლიდან და წესის მიხედვით, მათ საფლავებზე მაღალი კოშკები ანუ „კუბოები“ აშენებულნი. ასეთ კოშკებს უგებდნენ, ვისაც ვაჟი არ რჩებოდა.

უფროსი ძმის ნეშტის გადმოსასვენებლად ლელა თავის სიძესთან ერთად, ქისტეთში წასულა. სოფელ ბაჩაიგას — აბაგასთან მისულა და უთქვამს, ორი ძმა მყავდა, ორივე დავკარგე და თქვენლა, ორი ძმაღა დამრჩითავ, შენ და ტოშით უვარგაივ. აბაგას მეორე სალამოს მოუტნია ზვიადის ძვლები და ხურჯინიდან რომ ამოუღია, ერთი ხელი ისევ ისეთი ყოფილა, გაუშლელი; ლელას უთქვამს: სირცხვილ ხო არ იქნებავ, უბეჩი რო ჩავიდავავ ჩემ ძმის მარჯვენაივ და აისრ დავწვავ...

აბაგას სამი ყოჩი დაუკლავს, სოფლისთვის დაუძახებია, იმათ წესზე იქ ხარჯი გაუკეთებია. შემდეგ თავისი მინა-წყლისათვის მიუბარებია „ფშავ-ხევსურეთის იმედი, გამოსადეგი მეტადა“...

იმ დროს ერთი ფშაველი მოსულა და ტირილის დროს უძახია:

„ზვიადო, ქვე მახვედიაეო,
ჩვენი ბახაი არსად დანახიაეო“.

იმ პერიოდში მათსავით სახელიანი ყოფილა მურღვათ მამაშვილობის საღირათ ბაბოთ ჭრელა; იგი ღილღოს წყალს მოუკლავს და დედას უტირია:

„ჭრელიკო, შენმა არ სიკვდილმაო,
ღილღოს წყლისად ხარ მეომარიო.
დედა გენაცვლას დედის შვილო,
ზვიად-ზუედან გჯობანლაეო“.

ზვიადაურების დას, ბებერას, კი ტირილითვე უპასუხია:

„დედანო გამკვირვებხართაო,
განა სიკვდილი დღეს გამწესდაო?
დედა მამიკვდა ყარუაიო,
მამა მამიკვდა ლაგაზაიო,
ზვიად მამიკვდა ზუედაიო
სამტყუსა მემეტეობასაო“.

ლაგაზის ქალებიდან ორი სოფელ ხახაბოს ყოფილა გათხოვილი: ლელა შეთეთ გიორგის ჰყოლია ცოლად; ბებერა — ხიჩიბას. მას გვიანობამდე, 1910 წლამდე უცოცხლია. ერთი დაც შატილში ჰყოლიათ გათხოვილი. ზვიადი და ზუედ ალალი ბიძაშვილები იყვნენ ჯამრულისა (იგივე „ჭუკილისა“) და ალუდ ხირჩლას ძე ზვიადაურისა.

ალუდ ხირჩლას ძე ზვიადაური 1888 წელს შეხვედრია ნიკო ურბნელს (ხიზანიშვილს). მასალები იბეჭდება „ივერიაში“ და 1913 წელს — აკაკი შანიძეს, სოფელ არდოტში. ჭუკილის ჩამომავლები არიან დუშეთის რაიონში, ხოლო ალუდის შთამომავალნი დედოფლისწყაროს რაიონის სოფელ უზუნდარში. ქენეხელის თქმით, ჯვარაის კარში,

არდოტის ჯვარში, ზვიად — ზუედათ, ძმათ ახმარასავ, თითო ყანწივ, იცოდინა წინავ თურმე.

სიხოთ უთურგათ გიორგი, რომელიც ხშირად გაიგივებულია ლაგაზათ ზვიადთან, სულ სხვა პიროვნებაა, თუმცა, ლექსებით უფრო კარგად ჩანს მისი ვინაობა:

„ერთიმც სხვა მოგცა გიორგი,
შენთვის ეჭირა მხარიო.
მაისტელთ შაგვიშინებდი,
შაედებოდა ზარიო“...

P.S. აბაგას თავისი შვილისათვის ზვიადი დაურქმევია, ის არდოტში ხშირად დადიოდა თურმე. მელეკე გიორგის მამის სული და სისხლი იოგის თავში უძევია და თუშეთის ციხე-კოშკებზეც აკრავდა მტრის მარჯვენებს თურმე... მელეკე გიორგის ძალიან შეუწუხებია ქისტები და ლეკები. მის სანახავად და გასაცნობად ერთი კაცი არდოტში მოსულა. საფიხვნოში მსხდარა ფეხონი. გიორგი რომ მოსულა, ხალხი ფეხზე წამომდგარა და მისთვის უთქვამს, შენ გკითხულობენო; მოხუცი ყოფილა, ტყავი სცმია და ლეკს უთქვამს: ამის მოკლული კი ღმერთმა ნუ მაცხონოსო. ღმერთო, შენ ხომ მოგდისო, — თურმე ჩაისაუბრა გიორგიმ და თან ცას შეხედა. გასულა ხანი, არდოტის დასალაშქრად წამოსული იმ კაცის ლაშქარი და აქით მომავალი გიორგის ლაშქარი მთაზე შაყრილან. გიორგის უსრევავ და გადმაუგდავ ცხენზეთ. მისულ, ხელისად გადმაუნყვია, უნდა გადასჭრას, იმ ლეკ თქვევ: „ამბობდესავ და ყოფილხარივ კიდევაცავ. გადმაუგსვივ ხანჯარივ და მიმწუნავ თვალნივ, მიწუნვრილდესავ“. მელეკე გიორგი ბოლოს ქისტებს მოუკლავთ თუშეთში, ხოხიდის თავს ნამყოფი. თოფი დაუკრიათ ლალატით. გიორგის ხმალი შეუხსნია და გაუსროლია: „ქრისტიან არ ვინ ხართაევ, ჩემ ხმალ ურჯულოებს ნუ დაშჩებავ“... მასზე მრავალი ლექსი და ნატირალია შემორჩენილი (ძველი გვარით ზვიადაურები გიგაურები იყვნენ. მისი სიკვდილის დროს მთელი გიგაურები არდოტ გადმოსულან დასატირებლად!):

„ხევსურეთ ამბად გადმავიდაო,
ზვიადთ ციხე დაიშალაო.
სახელ დაძველდებ, სიმღერეო,
ხელებ დათხელდებ ციხეზედაო.
გიორგივ, ჩაჩუმდა ხმა-სახელიო,
წინ-წინ ნავიდეს ზვიედანიო.
შენ რო ლეკეთში დახვიდოდიო,
კასტანში ათამაშე ხმალიო.
აის დრო არ გირჩიყვისაეო,
ლეკ რო ზურმაზე თამაშობდაო.
შენ თოფის ლიშანს აყოლებდიდი,
მე გეხვეწებოდ ნუ მახკლავაო,
მა წვერთა ჯიხვის ყანწივითაო,

არდოტიდან, ზვიადაურების გვარიდან, სხვა სახელიანი ვაჟკაცებიც ყოფილან, მაგრამ ამ ორი სახალხო გმირის ამბავი მაინც გამორჩეულია. ისინი თავის მინა-წყალს იცავდნენ, თავის თემ-სოფლის წესსა და ადათს, უდანაშაულოდ არავის ანუხებდნენ. მათი სახელისა და საძვალეთა წინ ჩვენ ყოველთვის თავმოხრით ვდგავართ. იმ ქისტების მიმართაც, რომელთაც მთის წესს არ უღალატეს და დიდი სახელი დატოვეს ჩვენი წინაპრების დახმარებისას. ეს ტრადიციები, მესისხლეობა და სხვა, იმ პერიოდში გამართლებული ყოფილა და ნურავის დავემდურებით დღევანდელი გადასახედიდან. მელეკე გიორგის სისხლი ჩემშიც დგას. მეც მგელათ დისწული ვარ. (ძალლიკა, გამიხარდი, არსენა, გიგი, ბაჭყალათ ძილოს შვილი ვარ), ჩემი დედუღეთი არის საზვიადაურო. მეამაყება, რომ ასეთი წინაპარი მყავდნენ.

ღამონმეზანი:

ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. IX, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

TAMAR BARBAKADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Vazha-Pshavela's "A Night in the Mountains" and *Vepkhistqaosani*
(On the Issue of Nature in the Poetry)**

In Vazha-Pshavela's philosophical poem "A Night in the Mountains" there is a picture of storm depicted against the background of the unity of Nature and man that has close resemblance, a parallel with the poem *Vepkhistqaosani*: we mean the lines 1408-1419 from the chapter "Counsel of Tariel":

In his literary letters ("Where is Poetry?", "Pondering over *Vepkhistqaosani*, "PRO DOMO SUA", "Thoughts", etc.) Vazha-Pshavela expresses his judgment on the similarity and wholeness of the laws of Nature and poetry with adherence to his principals.

Key words: Vazha-Pshavela, "A Night in the Mountains", *Vepkhistqaosani*.

თამარ ბარბაკაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**ვაჟა-ფშაველას „ღამე მთაში“ და „ვეფხისტყაოსანი“
(პოეზიის ბუნებრიობის საკითხისათვის)**

ვაჟა-ფშაველა, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ მკითხველი და ინტერ-პრეტატორი, ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისათვის უცნობი არ არის, თუმცა მაინც შეიძლება ბევრი რამ ახალი შევნიშნოთ და გავიაზროთ ამ მხრივ.

ერთ-ერთი პირველი, ვინც გასული საუკუნის სამოციან წლებში რუსთაველისა და ვაჟა-ფშაველას შაირი შეადარა ერთმანეთს, დიმიტრი ბენაშვილი იყო (ბენაშვილი 1961: 515-516), თუმცა სტრუქტურის მიღმა საზრისის ერთიანობის თაობაზე ნაკლებად შეხვდებით მსჯელობას ამ ნაშრომში. სამეცნიერო ლიტერატურაში უფრო მეტად არის გამოკვლეული ვაჟა-ფშაველას შეხედულებანი „ვეფხისტყაოსანსა“ და მის ავტორზე; კარგად არის შესწავლილი ვაჟას პოლემიკა ა. ხახანაშვილთან, ასევე, მისი კამათი ნ. მარსა და მის მიმდევრებთან. ვაჟა-ფშაველას სიცოცხლეშივე, 1911 წელს, აღიარა გრიგოლ რობაქიძემ: „ვაჟა დედაბოძია ქართული რაინდული პოეზიისა“ და ამით, ერთგვარად, მიანიშნა მკითხველის „ვეფხისტყაოსანთან“ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ნათესაობაზე.

ჩვენ მიზნად არ ვისახავთ ვაჟა-ფშაველას ლირიკისა და „ვეფხისტყაოსნის“ კომპარატივისტულ ანალიზს; ამჯერად მხოლოდ მათ შორის ერთი საინტერესო თანხვედრის შემთხვევაზე გვინდა საუბარი: დისჰარმონიისა და ჰარმონიის, დაპირისპირებული ძალების ჭიდილზე, დემონური, ქაჯური სანყისის ძლევაზე ღვთიური ძალისა და რაინდების მეშვეობით.

ვაჟა-ფშაველას ფილოსოფიურ ლექსში „ღამე მთაში“, ბუნებისა და ადამიანის ერთიანობის ფონზე, დახატულია ქარიშხლის სურათი, ავი, სტიქიური სანყისის აბობოქრება:

უეცრად შუალამისას,
ცას ჯანლი დაეფარება,
შავი ზღვის შავი ვეშაპი
პირლია დაგვეღირება
ჩვენ, მოსვენებით მძინარეთ
საჭმელად დაგვეპირება
მოჰსქდება ქარი და **ღვარი***
სდგას ლენვა-მტვრევა ბრძოლისა,
დროება ჩამოვარდნილა
დიდი შიშის და ძრწოლისა.
მთელი მთა-ბარი იქცევა
მეორმოსვლაა სწორედა
მოჰკანრავს **ღვარი** ტყე-კლდეებს
მოაქვს და მოსდგამს ყორედა.

დაბალი შაირით (5/3) დანერვილი ეს მონაკვეთი უნებურად გვახსენდება, როდესაც „ვეფხისტყაოსანში“ ტარიელის თათბირისას პოეტის შეფასებას ვკითხულობთ (1418-1419-ე სტროფები):

ჩემი ან ესე ნათქვამი მათი სახე და დარია:
რა ზედა ნვიმდეს ღრუბელნი და მთათა ატყდეს **ღვარია**,
მოვა და ხევთა მოგრაგნის, ისმის ზათქი და ზარია,
მაგრამ რა ზღვათა შეერთვის, მაშინ ეგრეცა წყნარია.

თუცა ფრიდონ და ავთანდილ სიკეთე — მიუნვდომნია,
მაგრა ტარიას შებმანი არვისგან მოსანდომნია,
მზე მნათობთაცა დაჰფარავს, არცალა ნათლად ხომნია
ან იყურებდით, მსმენელნი, გესმნეს ფიცხელნი ომნია!

ეს მონაკვეთი, შესაბამისად, დაბალი შაირით (53//53) შესრულებული, მსმენელს, მკითხველს აფრთხილებს და განუმარტავს სათქმელის ორმაგ მნიშვნელობას: ქაჯეთის ციხის ალების სურათის ხატვისას ავტორი, გარდა ბრძოლის გრანდიოზულობით მიღებული შთაბეჭდილებისა, მის სიმბოლურ-ალეგორიულ მნიშვნელობასაც ხსნის („სახე“ და

* ხაზგასმა ჩვენია — თ.ბ.

„დარია“ უნდა გავიგოთ, როგორც: „სახე“ და „ხატი“). ფიცხელი, ხმაურიანი, ზათქიანი ომის ფონზე ღვთაებრივი წესრიგის აუცილებელი აღდგენის სურათი უნდა დავინახოთ. აქამდე სუსტი და უძლური ტარიელი უნდა ამოქმედდეს და კუთვნილი ადგილი დაიჭიროს სამყაროში. „მისი რუსთაველი“, ანუ ტარიელის თაყვანისმცემელი რუსთაველი, ბუნების ჰარმონიას აღადგენს, როდესაც მთავარი მნათობის ადგილს აკუთვნებს პოემის გმირს: „სიტყვა „მისსა“ აქ უაზროდ, წინასწარ განუჭვრეტლად, მოუფიქრებლად და ლექსის გულისათვის არ გახლავთ ნახმარი. ამ სიტყვაში ღრმა აზრია დამარხული, სახელდობრ ისა, რუსთაველს ან თავის-თავი ჰყავს გამოყვანილი ტარიელად, რადგან ტარიელი მისია (რუსთაველისა) და იგი (რუსთაველი) ტარიელისა და, თუნდაც ტარიელი ზღაპრული გმირი იყოს თავისი ტემპერამენტით, თავისი პსიხით, თავის ღვანღმოსილობით სიყვარულის ოკეანეში, თავის მსგავსად ჰყავს ავტორს“, — ნერდა ვაჟა-ფშაველა სტატიამში „ფიქრები ვეფხისტყაოსნის შესახებ“ (ვაჟა-ფშაველა 2011: 265).

ლექსში „ღამე მთაში“ აღწერილია ღვთიური, ციური და ქვესკნელის, ვეშაპის შერკინების სურათი, თუმცა, როგორც აღნიშნავენ, თვით ბუნება ამაღლებულია „ავისა“ და „კეთილის“, „თეთრისა“ და „შავის“ მარადიულ ბრძოლაზე (განერელია 1974: 416). ბუნება, როგორც სამარადეურო მეთვალყურე ამ დაპირისპირებისა, ძალას აძლევს პოეტს, რათა მან დაინახოს და აღწეროს მსგავსება, ნათესაობა სტიქიისა და ადამიანური ვნებებისა. ვაჟა-ფშაველა ფიქრობდა, რომ გენიოსი პოეტი ბუნებრივად, ორგანულად არის დაკავშირებული მშობელი ხალხის შემოქმედებით სტიქიასთან: „შოთას ახალი ენა შეაქვს მწერლობაში და ეს ენა წმინდა ხალხური ენაა. გასაოცარი მსგავსებაა, როგორც თვით ენაში, ისე ლექსნუბაში ფშაურ ენასთან და მის კილოსთან“ (ვაჟა-ფშაველა 2001: 265).

რევაზ სირაძე თავის ნაშრომში „ვეფხისტყაოსნის“ მკითხველის ისტორიისათვის (მასალები ნარკვევისათვის)“ თერთმეტ ეტაპს გამოჰყოფს. VII ეტაპზე, მკვლევარის აზრით, ძლიერდება XIX საუკუნის შუა წლებიდან (ი. ჭავჭავაძე, ა. ნერეთელი, ვაჟა-ფშაველა და სხვანი) ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიო თვალთახედვანი (სირაძე 2010: 81).

ვაჟა-ფშაველას მიერ ნაკითხულ „ვეფხისტყაოსანში“, როგორც უკვე ვთქვით, რუსთაველის ხატი ტარიელია. ეს ნაკითხვა სრულიად განსხვავებულია XIX საუკუნის I ნახევრის, ანუ VI ეტაპის (რომანტიკული თვალთახედვით) ნაკითხვისაგან. როგორც რ. სირაძე აღნიშნავს, ალექსანდრე ორბელიანის ლექსში „რუსთაველი“ (1852 წ. ალგეთის ხეობა, წმინდა სამების მთა), რუსთაველის პირველსახე ავთანდილია, ანუ გამოკვეთილია მისი კონცეფცია: „ვეფხისტყაოსანში“ ავთანდილის პირველსახე თვით რუსთაველია“ (სირაძე 2010: 93).

რევაზ სირაძის უაღრესად საყურადღებო გამოკვლევაში ცალკე არ არის განხილული ვაჟა-ფშაველას მიერ ნაკითხული ვეფხისტყაოსანი, მაგრამ ალ. ორბელიანის ლექსის „რუსთაველის“ ანალიზი კი, რომლის

ვრცელი ვარიანტი ჩვენთვის ცნობილია 1997 წლის პუბლიკაციით (სირაძე 1997: 76) ადასტურებს, რომ ალ. ორბელიანის მიერ „ვეფხისტყაოსანი“ რომანტიკული პატრიოტიზმით არის ნაკითხული.

... „ღამე მთაში“ კი ვარსკვლავების შუქზე იკითხება. ცა დაჰყურებს მინას და მათი ერთიანობა ბუნებრივი და აუცილებელია სამყაროს არსებობისათვის; როდესაც ვაჟა-ფშაველა წერს ლექსს „რუსთაველის ნეშტს“ (1909 წ.), ტარიელს სახავს იდეალურ გმირად. ახალი თაობის რაინდთა პირველსახედ:

ნამოგვეზარდნენ ჭაბუკნი,
ჰნახო, სცნობ არნივ-ქორადა
თავს სწირვენ ნესტანისათვის
ტარიელივით ლომადა

.....
აღვსდეგით, ცამდე ავმალდით,
ნათქვამნი ჩასაქოლადა.
(„რუსთაველის ნეშტს“,
ვაჟა-ფშაველა 1979: 346)

ტარიელი გამორჩეულია ვაჟა-ფშაველასათვის ლექსშიც: „ერთხელ კი ჩვენაც ვყოფილვართ“ (1896):

შევტრფი შუბლ-შეკრულ შოთასა
თვალებს მარიდებს რადღაცა,
მებუზღუნება ცოტასა,
ვენაცვლე იმის კალამსა,
მის გმირთ ხმალთ სალტე-კოტასა,
სატრფოსთვის ხელსა ტარიელს,
ავთანდილთ-ფრიდონთ ყოფასა...
(ვაჟა-ფშაველა 2011: III, 32)

„ვეფხისტყაოსნის“ ჩვენ მიერ საანალიზოდ მოხმობილ ფრაგმენტშიც და ვაჟა-ფშაველას ლექსებსა და წერილებშიც მკაფიოდ არის გამოკვეთილი ტარიელის უპირატესობა, მისი არსისა და მოქმედების სანიმუშო ძალა. ტარიელს ემორჩილებიან, მისი დასახული გზით, გეგმით მიდიან ავთანდილი და ფრიდონი ქაჯეთის ციხის აღების დროს, ისევე, როგორც ზღვას ერთვიან, ერწყმიან და მშვიდდებიან მდინარენი, ხევის წყალნი, სტიქიით მოხეთქილი „ღვარი“ (ვაჟა) (შდრ. „ვეფხისტყაოსანს“: „მთათა ატყდა ღვარია“). ვარსკვლავები (ცაში) და ზღვა (ხმელეთზე) სულისა და ხორცის მთლიანობის ალეგორიად გვევლინება ვაჟა-ფშაველას სხვა ლექსშიც („ჩემი ვედრება“):

თევზი — წყალს, ცასა — ვარსკვლავი,
შვილი — დედას და მამასა.

რევზ სირაძე ზემოხსენებულ ნარკვევში იმონებს გასტონ ბაშლი-არის აზრს: „პოეზია წამიერი მეტაფიზიკაა“; ვფიქრობთ, სამყაროსა და „ვეფხისტყაოსნის“ ზნეობით კანონზე ორიენტირებული ქართველი მკითხველი, კერძოდ, ვაჟა-ფშაველა ინტუიტურად წვდება იმ ზნეობრივ გზას, რაც ჰარმონიის, უფლის ნიაღში დასაბრუნებლად მიემართება.

„ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი გმირის „ტარიელის“ სახელს იუსტინე აბულაძე იკავშირებს მარიამ დედოფლისეულ „ქართლის ცხოვრებაში“ მოხსენიებულ სახელს ირანელი ერისთავის „დარელ“ (აბულაძე 1967: 24), ხოლო ზვიად გამსახურდია სახელ „ტარიელს“ (სტარ — ვარსკვლავი, ელ — უფალი) ვარსკვლავეთის უფალს, სამყაროს მეფეს, პანტოკრატორს, ვასკვლავეთისმიერ მაცხოვარს უკავშირებს (გამსახურდია 1991: 243).

ღვთაებრივი ლოგოსის უზენაესის ნების გამოხატულება ამქვეყნად ღვთიური გონის მორჩილებაა, შეგნებული აუცილებლობით მოპოვებული თავისუფლებაა, რაც „ვეფხისტყაოსანში“ ქაჯური, დემონური სანყისების ძლევითა და ღვთაებრივი წესრიგის აღსრულებით მყარდება, ხოლო ლექსში „ღამე მთაში“ ჰარმონიისა და დისჰარმონიის შეჯახების შედეგად ყალიბდება ბუნების საყოველთაო კანონი:

ბუნება მბრძანებელია,
იგივ მონაა თავისა...

ვაჟა-ფშაველას სალიტერატურო წერილებში („სად არის პოეზია?“ „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“, „PRO DOMO SUA“, „ფიქრები“ და სხვ.) განსაკუთრებული პრინციპულობით მსჯელობს ბუნებისა და პოეზიის კანონების მსგავსებასა და მთლიანობაზე; იგი ფიქრობს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალობისა და უკვდავების მიზეზი პოემის ბუნებრიობაა. „უნესო, ბუნების წინააღმდეგი იქ არაფერი მოიპოვება... ვიდრე ბუნებაა თავისი ძალით მმართველი კაცთა სიცოცხლისა, „ვეფხისტყაოსანიც“ იქნება ჩვენთვის გონების მმართველი“, — გვარნმუნებს ვაჟა-ფშაველა წერილში „სად არის პოეზია?“ (ვაჟა-ფშაველა 2011: 57).

დამონებიანი:

აბულაძე 1967: აბულაძე ი. *რუსთველოლოგიური ნაშრომები*. თბ.: 1967.

ბენაშვილი 1961: ბენაშვილი დ. *ვაჟა-ფშაველა — შემოქმედი და მოაზროვნე*. თბ.: „საბჭოთა მწერალი“, 1961.

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება*. თბ. „მეცნიერება“, 1991.

ვაჟა-ფშაველა 1979: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებანი ორ ტომად*. ტ. I. ლექსები. პოემები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

ვაჟა-ფშაველა 2011: ვაჟა-ფშაველა. *ხუთტომეული*. ტ. V. თბ.: „პალიტრა“, 2011.

განერელია 1974: განერელია ა. *ვაჟა-ფშაველა. — ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ექვს ტომად. ტ. IV. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1974.

სირაძე 2010: სირაძე რ. *„ვეფხისტყაოსნის“ მკითხველის ისტორიისათვის. მასალები ნარკვევისათვის*. — ლიტერატურული ძიებანი, XXI. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

სირაძე 2010: სირაძე რ. *„სული და ვნებული სურვილთა“* (ა. ორბელიანის ლექსი „რუსთაველი“). — კრებული მიეძღვნა ალ. ორბელიანის ხსოვნას. თბ.: „ლომისი“, 1997.

LEVAN BREGADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The German Translation of „Aluda Ketelauri“

The German translation of „Aluda Ketelauri“ by Vazha-Pshavela, translated by Reiner Kirsch (first published in: „Sinn und Form“, 1970, No. 6), is translated as rhymed verse (the even lines are rhymed as in the original), but in some places is replaced by unrhymed verses (the unrhymed lines are indented).

We can say that this translation is an excellent equivalent to the Georgian original.

Key words: Vazha-Pshavela, „Aluda Ketelauri“, translation.

ლევან ბრეგაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ალუდა ქეთელაურის“ გერმანული თარგმანი

ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაურის“ გერმანული თარგმანი, რაინერ კირშის მიერ შესრულებული, პირველად ჟურნალ „ზინ უნდ ფორმში“ გამოქვეყნდა (ზინ უნდ ფორმ 1970: 1454-1471) მთარგმნელის გამოკვლევითურთ: „რეალიზმი ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში“ (ზინ უნდ ფორმ 1970: 1472-1480), ხოლო შემდეგ — ანთოლოგიაში „რვასაუკუნოვანი ქართული პოეზია“ (ქართული პოეზია 1971: 155-172).

თარგმანი შესრულებულია გერმანული პნკარედიდან.

თარგმანის სალექსო ფორმის შესახებ რაინერ კირში შენიშნავს:

„პოემა თარგმნილია ორიგინალის სალექსო საზომით, რვამარცვლიანი ლექსით (ქართული სალექსო სისტემა მეტრული კი არ არის, არამედ სილაბურია), რითმათა სტრუქტურაც შევინარჩუნეთ, ოღონდ ზოგიერთი მოკლე პასაჟი, შინაარსობრივი თვალსაზრისის (მომენტების) გათვალისწინებით („inhaltlichen Gesichtspunkten folgend“), რიტმული პროზით გადმოვიტანეთ: გერმანული მკითხველი ვრცელი პოემების კითხვას არ არის ჩვეული და ვამჯობინეთ გარკვეული ცეზურები, შემანელებელი მომენტები (retardierende Momente), სენტენციები და ა. შ., ამ ხერხით უფრო მკაფიოდ გამოგვეკეთა“ (ზინ უნდ ფორმ 1970: 1477).

მთარგმნელმა ჩინებულად იცის ვაჟა-ფშაველას ამ პოემის სახით რა ნაწარმოებთან აქვს საქმე. ვნახოთ ამის დამადასტურებელი რამ-

დენიმე ციტატა მისი წერილიდან „რეალიზმი ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში“ („Realismus in der Poesie Washa Pschawelas“):

„ვაჟა-ფშაველა აპოლოგიას კი არ გვთავაზობს, არამედ ქრონიკას; მისი პოზიცია დიდი რეალიზმის პოზიციაა, მისი სულისკვეთება განმანათლებლურია“ (ზინ უნდ ფორმ 1970: 1479);

„მას შემდეგ, რაც მოკლულ მუცალს „ცხონებული“ უწოდა და ამით თანასოფელთა გაოგნება გამოიწვია, ალუდა გაუგონარ ნაბიჯს დგამს — უარყოფს საზოგადო კონსენსუსს, ვითარცა ჭეშმარიტების კრიტიკერიუმს („ყველანი მართალს ამბობენ განა, ვინაცა ჰფიციან?!“). ეს გაბატონებული მორალის რღვევაა. მისი ქვეცნობიერი მონყლულია, სიზმარში ხედავს ალუდა იმას, რასაც იგი სიფხიზლეში ჯერ კიდევ ვერ აღიარებს: ომი სისხლიანი და ამბოზიანი კაციჭამიობაა — რეალისტ ვაჟა ფშაველას მიერ გენიალურად მიგნებული მხატვრული ხერხი“ (ზინ უნდ ფორმ 1970: 1478);

„ვაჟა-ფშაველა თავისი პოემით იძლევა მოდელს, არა პარაბოლას. მისი პოზიცია მგზნებარეა (leidenschaftlich), ოღონდ ილუზიისგან თავისუფალი (illusionlos); ამით ის შექსპირს უახლოვდება“ (ზინ უნდ ფორმ 1970: 1478);

„ჩინებულად არის დახატული მინდიას სახე: ეს არის დაბალანსების მოსურნე ლიბერალი, რომელიც ყოველ გადამწყვეტ მომენტში თავისი საზოგადოების მიერ აღმართული ბარიერის წინაშე უკან იხევს; მაგალითად, ალუდას სანათესაოს დარბევას იგი თვალცრემლიანი, მაგრამ გულზე ხელდაკრეფილი შეჰყურებს. რა სურათია!“ (ზინ უნდ ფორმ 1970: 1478).

ეს აღტაცების გამომხატველი შეძახილი („რა სურათია!“ — „Welches Bild!“) ამ სტროფს მიემართება:

„ამის გამგონე მინდიას / მაუნყლიანდის თვალები: / ველარასა ჰშველს ალუდას, / გულზე გადინყვის მკლავები“ (ხუთი პოემა 1975: 72).

ვნახოთ, როგორ გადავიდა თარგმანში მთარგმნელის მიერ ესოდენ მონონებული ეს სურათი:

„Mindia hat das Wort gehört / Seine Wimper die Träne tränkt / Helfen kann er Aluda nicht / Beide Arme hält er verschränkt“ (ქართული პოეზია 1971: 169).

ძალიან ზუსტი და პოეტურად დახვეწილი თარგმანია. მხოლოდ მეორე ტაეპში (რომელიც მეოთხეს უნდა გაერთიანოს) არაარსებითად შეიცვალა საგნობრივი შრის ელემენტები, კერძოდ, „მაუნყლიანდის თვალები“ ასეა კირშთან: „მის წამწამებს ცრემლი ასველებს“. საგნობრივი შრის ამ ცვლილებას არავითარი ცვლილება არ მოჰყვება წარმოდგენათა შრეში, ანუ ცვლილება არარელევანტურია, არაარსებითია, არ ენიშნა აღმდეგება ორიგინალს.

რამ აუნყლიანა თვალები მინდიას, რა გაიგონა ასეთი? რა და, „ჯაგარაშლილი“ ხუცესის, ბერდიას, მონოლოგი ალუდას ოჯახისა და სანათესაოს დასარბევად რომ აქეზებს ხალხს, მონოლოგი, რომელიც გერმანელ პოეტს პოგრომებისკენ ფაშისტურ მონოდებებს ახსენებს

(ასე წერს: „[ბერდიას მესამე მონოლოგი] აღმავალი გრადაციით პოგრომებისკენ ფაშისტური მონოდეების წინამორბედა“ — „Die dritte [Rede] nimmt in großer Steigerung die Pogromreden des Faschismus voraus“) (ზინ უნდ ფორმ 1970: 1479):

„ნადით, უმტვრიეთ შავბნელსა / სახლისად' ციხის კარები! / ცეცხლი მიეცით საძნოვარს, / ცასა სწვდებოდეს ალები! / სათემოდ გამოირეკეთ / ცხვარი, ძროხა და ხარები!“ (ხუთი პოემა 1975: 72).

თარგმანი:

„Geht! dem Unglücklichen zerbrecht / Seine Haustür, was fest ist, trennt, / Feuer legt in den Speicher ihm / Daß die Flamme zum Himmel brennt / Fort zu eurer Gemeinde treibt / Schafe, Ochsen, Aludas Vieh“ (ქართული პოეზია 1971: 169).

(მთარგმნელის ყურადღებას იპყრობს ბერდიას ამ მონოლოგის ეს ადგილი: „სათემოდ გამოირეკეთ / ცხვარი, ძროხა და ხარები!“, რასაც იგი „ეკონომიკურ საცდურს“ [„der ökonomische Köder“] უწოდებს და ვაჟას რეალიზმის თვალსაჩინო გამოვლინებად მიაჩნია. — ზინ უნდ ფორმ 1970: 1479).

საყოველთაო აღიარებით, ბუნების მესაიდუმლე ვაჟა-ფშაველა ჩინებული პეიზაჟისტია. გრიგოლ კიკნაძე წერს:

„თავისთავად მომხიბვლელია ყვავილებით მორთული ველი და ვარსკვლავებით მოჭედული ცა, მაგრამ მათი ნამდვილი დიდებულება მაშინ უფრო განიცდება, როდესაც ისინი ჩვენ წინაშე პოეტის ხილვადამოვლილი სახით წარმოსდგებიან.

ბუნების მოვლენებს ვაჟას ხილვის შემდეგ კიდევ უფრო ემატებათ ღირებულება. ამას განვიცდით ჩვენ, როდესაც, მაგალითად, ვაჟას ასეთ სტრიქონებს წავაწყდებით“ (ხუთი პოემა 1975: 35) — და მკვლევარს ნიმუშად მოჰყავს „ალუდა ქეთელაურის“ მესამე თავის პირველი სტროფი:

დაბნელდა, წყალნი ტირიან,
კალთა გვეხურვის ღამისა,
დროა ვარსკვლავთა ჟიკჟიკის,
მცვრევა ბალახზედ წამისა.
(ხუთი პოემა 1975: 66).

ეს სტროფი რაინერ კირშს ასე აქვს თარგმნილი:

Dunkel wird es, das Wasser weint
Ihren Schoß deckt auf uns die Nacht
Zeit des Sternfunkelns ist, des Taus
Wenn er fällt auf die Gräser sacht.
(ქართული პოეზია 1971: 163).

ჩინებული ადეკვატია ორიგინალისა! რა გვაძლევს ამის თქმის საფუძველს? — რითმისა და რიტმულად მონესრიგებული (ანუ კონვენ-

(ციური), „კრისტალური“ სალექსო ფორმა და, რაც მთავარია ის, რომ სტროფის საგნობრივი და მეტაფორული შრეები წარმატებით არის თარგმანში გადატანილი — დაბინდებაზეც არის ლაპარაკი, წყლის ტირილზეც, ღამის კალთაზეც, რომელიც გვეხურება, ვარსკვლავთა ციმციმის დროის დადგომაზეც (ჟიკჟიკი ფმაურ დიალექტზე ციმციმი), ბალახზე დამცვრეულ ნამზეც. ორიგინალისაგან განსხვავებით თარგმანში ნათქვამია, რომ ნამი ბალახზე **წყნარად** (sacht) ეფინება. დედნიდან ეს უმნიშვნელო, არარელევანტური, გადახვევა გართმვის საჭიროებამ მოიტანა (Nacht — sacht). ამრიგად, განსხვავება მინიმალურია, იმის ჩათვლითაც კი, რომ ერთობ კოლორიტული დიალექტიზმის — „ჟიკჟიკის“ ნაცვლად თარგმანში ლიტერატურული და, ამდენად, არამარკირებული, „ციმციმი“ (funkeln) გვაქვს.

ბარემ აქვე ვთქვათ: დიდი მწერლები, სიტყვის დიდოსტატები, ისე ღრმად არიან შესულნი მშობლიური ენის წიაღში, რომ ზოგჯერ შეუძლებელია სხვაენოვან გარემოში მათი უდანაკარგოდ „გადანერგვა“. ვახუშტი კოტეტიშვილი ყურადღებას ამახვილებს ვაჟა-ფშაველას მიერ ზმნების „სინჯვა“, „მოზმა“, „დნობა“ საინტერესოდ ხმარების შემთხვევებზე და „ალუდა ქეთელაურიდან“ ეს სტრიქონები მოჰყავს სანიმუშოდ: „წუხელ ცუდ სიზმრები **ვსინჯე**“, „ჯიხვნი **მაებნენ** მყინვარსა“, „(ალუდა) **მეება** ჭიუხიანსა“, „ურჯულოს ხელებსაც **ადნობს** / ზედ მზის სხივები მწვავია“ (ხუთი პოემა 1975: 278). ამგვარი, როგორც ვახუშტი კოტეტიშვილი წერს, „დიდი გამომხატველობითი ნიუანსებით“ აღბეჭდილი სიტყვა-მეტაფორების ადეკვატურად თარგმნაზე უმეტეს შემთხვევაში მართო ოცნება თუ შეიძლება (ასეთსავე დასკვნამდე მიდის ნინო კონტრადე ვაჟა-ფშაველას პოემათა ნიკოლოზ ზაბოლოცკისეული რუსული თარგმანების ანალიზისას. — ვაჟა 1966: 375). ზემოთ დასახელებულთაგან მხოლოდ „**ადნობს**“ გადასულა განსახილავ თარგმანში უდანაკარგოდ — „Am Tor **schmilzt** die Sonne / Die Hände der Ungläubigen“ (ქართული პოეზია 1971: 159). უთარგმნელ სიტყვათა შორის უნდა ვახსენოთ აგრეთვე „**ვნარამარაობთ**“ („ამის თქმით ვნარამარაობთ“. — ხუთი პოემა 1975: 65), ძალზე ექსპრესიული მრავლისმთქმელი ვაჟასეული ნეოლოგიზმი, რომელიც საეჭვო დებულების მომაბეზრებელი სიხშირით გამეორებას ნიშნავს, და რომლის ხიბლსაც ქართულის არმცოდნე ვერასოდეს იგრძნობს.

რითმიანი და რიტმულად მოწესრიგებული ლექსით თარგმნისას ზოგჯერ საჭიროა სტრიქონის შევსება ისეთი სიტყვა-გამოთქმებით, რომლებიც დედანში არ არის. შევსება უნდა მოხდეს ნეიტრალური, არარელევანტური „მასალით“, რომლის ყოფნა-არყოფნა არსებითად არაფერს შეცვლის დედნის აზრობრივ-მხატვრულ სისტემაში. ამას ოსტატურად ახერხებს რაინერ კირში. ორიოდ მაგალითი:

[ალუდამ] „ხელი გაიკრა ფრანგულსა, / შუქი ამოხდა მზისაო“ (ხუთი პოემა 1975: 71) — „Nach dem Schwert greift er, **hebt es auf** / Sonnenstrahlen spiegelte es“ (ქართული პოეზია 1971: 163).

ხაზგასმული გამოთქმა (ქართულად: „**აღმართავს**“ [ფრანგულს, ანუ ხმალს, რომელიც შემდეგ ალუდამ „უქნივა მოზვერს ქედზედა“] დედანში არ არის, მაგრამ თარგმანში მისი არსებობა სრულიად არაფერს აშავებს — იგი, რეცეფციული ესთეტიკის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, „განუსაზღვრელობის ადგილის“ მართებულ შევსებას (კონკრეტიზაცია-რეკონსტრუქციას) წარმოადგენს.

ან კიდევ:

„ვისაც მტერობა მასწყურდეს, / გაალოს სახლის კარია“ (ხუთი პოემა 1975: 63) — „Wer da Feindschaft will, der reiß auf / seine Haustür **und löscht die Glut**“ (ქართული პოეზია 1971: 160).

ხაზგასმული ფრაზა (ქართულად: „და ჩააქროს ნაღვერდალი“ [საკუთარ კერაში, სადაც მერე სისხლი უნდა დაგუბდეს]), საკმაოდ ნეიტრალურია საიმისოდ, რომ არსებითი ცვლილება მოახდინოს დედნის საგნობრივ შრეში. (ეს ჩამატება აშკარად გართიმვის საჭიროებამ მოიტანა: Flut – Glut – Blut).

ანდა:

„მოკვდი, სიკვდილი გირჩენავ, / რად ხარ სიცრუის მთქმელადა“ (ხუთი პოემა 1975: 65) — „Stirb du! Besser für dich ist tot / Lügen sagst du **und denk dein Sinn**“ (ქართული პოეზია 1971: 162).

სტრიქონი, რომელშიც ჩვენ მიერ ხაზგასმული ფრაზაა, ქართულად ასე იქნება: „ტყუილებს ამბობ და [ტყუილებს] მოიაზრებს შენი გონება“. აქაც ნეიტრალური „მასალითაა“ შევსებული თარგმანში სტრიქონი, კვლავაც რითმის საჭიროების გამო (Sinn – hin – darin – dien).

ან:

[მოვიდა მინდია] „თორმეტის ქისტის მამკლავი / შუბითა ტარიანითა“ (ხუთი პოემა 1975: 66) — „...Der zwölf Kistensohne durchstach / Mit dem Speer, **der durch Eisen fährt**“ (ქართული პოეზია 1971: 162).

შუბის დედნისეული განსაზღვრება „ტარიანი“ თარგმანში ჩანაცვლებულია ფრაზით: „შუბით, რომელიც რკინას კვეთს“. არც ეს ჩანაცვლება ეწინააღმდეგება დედნის სულისკვეთებას. (აქ სარიტმო სიტყვებია: Pferd – Schwert – fährt).

ერთიც:

„ირემს ჰგავს მინდის წითლი / შუბლითა მთვარიანითა“ (ხუთი პოემა 1975: 66) — „Einem Hirsch gleich ist Mindias Pferd / Mondfarbener Stirn, **schön zu schau**n“ (ქართული პოეზია 1971: 162).

დამატებულია მინდიას ცხენზე ნათქვამი „საცქერლად ლამაზი“. (რითმებია: schau – vertrau – Braun).

ერთადერთი შემთხვევა შევნიშნეთ, როცა ამგვარი ჩამატება-შევსება გაუმართლებელია. ეს ხდება იმ პასაჟში, რომელშიც ვაჟა ყორანს ალაპარაკებს:

მამკვდარა ქისტი მუცალი,
თვალნ უნდა ვსჭამნე ყმისაო,
გულ-ღვიძლი ამოვარიდო,
კალთა დავხურო მხრისაო.
(ხუთი პოემა 1975: 62).

თარგმანში ვკითხულობთ:

Tot der Kiste liegt da, Muzal,
beter vom andern Gotteshaus
Aushacken muß sein Auge ich
Herz und Leber reiß ich ihm aus.
(ქართული პოეზია 1971: 158-159).

ჩვენ მიერ ხაზგასმულ (გასარიტმ!) სტრიქონში, დედნისგან განსხვავებით, მუცალზე ნათქვამია: „**სხვა ღვთაების სახლის მლოცველი**“, ანუ სხვა რჯულის, სხვა სარწმუნოების მიმდევარი. ეს ნეიტრალური შევსება იქნებოდა, რითმის საჭიროებით გამოწვეული (Gotteshaus – aus), რომ არა ერთი გარემოება: ამას ყორანი ამბობს და არა ვინმე ქრისტიანთაგანი!

რაინერ კირში ნიჭიერი პოეტია და, როგორც ზემოთ უკვე ვნახეთ, სამი და ოთხი სარიტმო სიტყვის მოძებნასაც ახერხებს. ერთგან კი მეტად ეფექტურად იყენებს ტავტოლოგიურ რითმას, მხედველობაში გვაქვს ის პასაჟი ალუდას ცნობილი სიზმრიდან, სადაც იგი კაცის ხორცისგან დამზადებულ წვნიანს შეექცევა და თავბედს იწყევლის:

Hin die Schüssel setzt man vor mich
Suppe war das von Menschen**fleisch**
Sie da aß ich, entsetzte mich
Knochig auch Menschenarm, Bein und **Fleisch**
Was da tu ich, schrie ich mir zu
Nichtswürdiger, ich! aß vom **Fleisch**.
(ქართული პოეზია 1971: 164).

იშვიათად ნახავ ლექსს, რომელსაც ასე მოხდენოდეტავტოლოგიური რითმა — სარიტმო სიტყვად სამგზის გამეორებული **Fleisch** (ხორცი) ამძაფრებს ამ ფრაგმენტისგან მოგვირდ ამაზრზენ შთაბეჭდილებას!

გრიგოლ კიკნაძის სიტყვით, „...ვაჟა-ფშაველას ხატოვანმა მეტყველებამ, მისი პოეტური ენის არაჩვეულებრივობამ, საერთოდ კი — სამყაროს ხილვის აქამდე არნახულმა სახეობრიობამ — ვაჟა გენიალურ ხელოვანთა რიცხვს მიაკუთვნა...“ (ხუთი პოემა 1975: 15). განსაკუთრებით მეტაფორაში გამოვლინდა ერთობ შთამბეჭდავად მისი გენია.

იოლად ხერხდება თარგმანში იმ მეტაფორების გადატანა, რომლებშიც ადამიანი სხვა სულდგმულთა (ფრინველთა, ცხოველთა) სახით არის წარმოდგენილი:

„ცისკრის ხანია. მტერს მისდევს / კლდის **შევეარდენი** ჩქარო“ (ხუთი პოემა 1975: 59) [შევეარდენი — ალუდა] — „Es ist Frührot, dem Feind folgt / Der **Bergfalke**, der eilende“ (ქართული პოეზია 1971: 155);

„უამბობს ქეთელაური / ამბავს ლილველი **მგლისასა**“ (ხუთი პოემა 1975: 64) [ლილველი მგელი — მუცალი] — „Es erzählt Ketelauri / Wies dem Gchilgchweler **Wolf** geschah“ (ქართული პოეზია 1971: 160);

„როგორ ვახვენო უფალსა / **ძალდი ძაღლების** ჯიშისა“ (ხუთი პოემა 1975: 70) [ძალდი — მუცალი ბერდიას თვალთახედვით] — „Wie denn wend ich mich an den Gott / Um ein **Hündisches**, einen **Hund**“ (ქართული პოეზია 1971: 163).

ასევე უპრობლემოდ ახერხებს მთარგმნელი ისეთი მეტაფორების თარგმნას, რომლებშიც უსულო საგანი სულიერის სახითაა წარმოდგენილი ან სულიერით იქცევა, სულიერის თვისება მიენერება:

„მისჯარებიან ცის კიდეს / კავკასიონის **დევები**“ (ხუთი პოემა 1975: 62) [დევები — მთები] — „Dicht die **Riesen** des Kaukasus / Stehn, erblicken der Sonne lauf“ (ქართული პოეზია 1971: 158);

„უნდა სცენ ქეთელაურსა, / **კაპასად ჟღერენ რვალები**“ (ხუთი პოემა 1975: 72).

მართებულად შენიშნავს გულნარა კალანდარიშვილი, რომ ამ მეტაფორული ეპითეტის („**კაპასად ჟღერენ რვალები**“) „ექსპრესია კონტექსტიდან დამოუკიდებელი არის საგრძნობი“ (ხუთი პოემა 1975: 264). ეს მხატვრული სახე მოჰყავს ერთ-ერთ ნიმუშად ვახუშტი კოტეტიშვილს, როცა იმაზე საუბრობს, რომ „პოეტი დიდი ოსტატობით ქმნის ხმის, ხმოვანების გამომხატველ მეტაფორებს“ (ხუთი პოემა 1975: 277). ამ სტრიქონების თარგმანიც ჩინებულად ჟღერს გერმანულად:

„Gegen Aluda sollen sie / **Streitsüchtig klirrt das Kupfer, wild**“ (ქართული პოეზია 1971: 169);

ვაჟა-ფშაველას როგორც მეტაფორის დიდოსტატის დახასიათებისას ვახუშტი კოტეტიშვილი წერს: „ვაჟა-ფშაველას მეტაფორები განსაკუთრებულ დინამიკურობას იძენს სწორედ იმ შემთხვევებში, როდესაც ზმნით არის განსაზღვრული მეტაფორულობა. (...) ვაჟა-ფშაველას დინამიკური მეტაფორები სხარტად, ნათლად და მრავლისმეტყველად გვიხატავენ სურათს, გმირთა განწყობილებას, მოქმედების დაძაბულობასა და მისთანათ“ (ხუთი პოემა 1975: 276-277) და ერთ ნიმუშად ეს სტრიქონები მოჰყავს:

„შენ ხელ შენს გულზედ დამინდეს, / ნუმც **ხარობს ქავის კარიო**“ (ხუთი პოემა 1975: 62).

თარგმანი ადეკვატურია:

„...Soll der Festung Tor sich nicht freun“ (ქართული პოეზია 1971: 158).

ახლა იმისი ნიმუში ვნახოთ, როცა ზმნით გამოხატული ერთი მშვენიერი მეტაფორა, ვახუშტი კოტეტიშვილი რომ დინამიკურ მეტაფორას ეძახის, თარგმანში მეტაფორად არ გადასულა — იგი გაშიფრულია, რის შედეგადაც, ცხადია, ექსპრესია კლებულობს. იმ ეპიზოდს

ვგულისხმობთ, სადაც მინდია ჰყვება, როგორ მიუტანა ალუდას მოკლული მუცალის მარჯვენა, რომელიც ალუდამ არ მიიღო:

„მე მიუტანე ალუდას, / ფერი დავადევ წყენისა, / რო არ მიიღო ალუდამ, / სიღრმე ვარგენე ხევისა“ (ხუთი პოემა 1975: 73). „სიღრმე ვარგენე ხევისა“ ანუ, თუ მეტაფორას გავშიფრავთ, ხევში მოვისროლო (მუცალის მარჯვენა). სწორედ ასე — გაშიფრულად — არის გადასული თარგმანში ეს მეტაფორა, რის გამოც, როგორც ვთქვით, დედნისეული ექსპრესია ნანილობრივ იკარგება:

„Da Aluda sie dann nicht nahm / Warf ich sie in die Felsenschlucht“ (ქართული პოეზია 1971: 170).

არადა შეიძლებოდა ამ მეტაფორის გადატანა, ობიექტური ენობრივი ან მხატვრულაზროვნებითი მიზეზი მისი გადაუტანლობისა არ არსებობს.

უფრო პრობლემატურია ეს მაგალითი:

„ხევსურთა ახალ-უხლები / გადაიქციან ტყემლად“ (ხუთი პოემა 1975: 65).

(ახალგაზრდა ხევსურები გამწარდნენ იმის გამო, რომ ალუდამ უშიშასთან საუბარში ცხონებულად მოიხსენია „ურჯულო“ მუცალი და სხვა დისიდენტური აზრებიც გამოთქვა).

თარგმანშია:

„Böse blickte die Jugend da / Chewsuretiens, mit kaltem Blick“ (ქართული პოეზია 1971: 161);

უკუთარგმანი: „გაბრაზებული იყურებოდა ხევსური ახალგაზრდობა, ცივი მზერით“, ანუ მეტაფორა გაშიფრულია, უთუოდ იმის გამო, რომ „ტყემალს“ გერმანულად შესატყვისი არა აქვს (მეცნიერულად ველურ ალუჩას უწოდებენ, მაგრამ გერმანიაში იმას გემოს არავინ უსინჯავს, ამიტომ ამ მეტაფორის აზრს გერმანელი მკითხველი ვერ გაიგებდა). ეს ის შემთხვევაა, როცა უნდა ითარგმნოს არა სიტყვა, არამედ მისი ფუნქცია. ტყემალს შეიძლებოდა ჩანაცვლებოდა გერმანელისთვის ცნობილი რომელიმე მწარე ხილი თუ არა, რამე სხვა ნივთიერება მაინც და, ვფიქრობთ, მეტაფორა გადარჩებოდა. ანალოგიისთვის: რუსთველის აფორიზმს „არსასმენლისა მოსმენა არს უმჟავესი ნმახისა“ (რუსთველი 1988: 139) ჰერმან ბუდენზიგი გერმანულად ასე თარგმნის: „Hören, was man nicht hören will, das ist saurer als Säure“ (რუსთველი 1976: 125); „ნმახს“ (ძალიან მჟავე რამეს) თარგმანში შეესატყვისება Säure — 1. მჟავა, 2. მჟავე გემოს მქონე რამ.

ზოგჯერ დედნისეული მეტაფორის თარგმნა ვერ ხერხდება მისი იდიომატური ბუნების გამო, მაგრამ აზრი ზუსტად გადაიტანება სხვაგვარი მხატვრული სახის მეშვეობით:

„ტყუილად სცდები, ალუდავ, / ტყუილად იცვეთ პირსაო“ (ხუთი პოემა 1975: 71) — „Umsonst, Aluda, ist dein Wort, / Gleich dem Wind nur ist sein Geräusch“ (ქართული პოეზია 1971: 168).

უკუთარგმანი: „ამაოა, ალუდა, შენი სიტყვა, ქარის მსგავსია მისი ხმაური“.

ასეთი შემთხვევები იშვიათია, უმეტესად რაინერ კირში ახერხებს დიდი სიზუსტით გადაიტანოს თარგმანში დედნისეული მეტაფორები, მეტადრე ის ერთობ ფასეული რთული ტროპები, რომელთაც ვახუშტი კოტეტიშვილი საგნობრივ-ფსიქიკურ მეტაფორებს უწოდებს და მათ ასე ახასიათებს:

„საგნობრივ-ფსიქიკურ მეტაფორებში ერთი კომპონენტი საგნობრივია, ხოლო მეორე — ფსიქიკური. ასეთი მეტაფორები უაღრესად დიდ ინტერესს იწვევს, ვინაიდან მათი მეშვეობით ხერხდება სულიერ-ფსიქიკური სამყაროს მოვლენების განსხვავება და თვალნათლივი წარმოჩენა. სწორედ ამგვარ შემთხვევებში ცხადდება პოეტის სულიერი სამყაროს ხატი. ხდება საოცარი შენაცვლება: საგნები ჰკარგავენ ფორმას, სიმყარეს და იძენენ სრულიად განსხვავებულ არსებობას, და მეორე მხრივ, უხილავი, უჩინო და გაურკვეველი ფსიქიკური მოვლენები უეცრად მკვერივდებიან, იღებენ მტკიცედ შემოსაზღვრულ ფორმას და ისეთივე ხელშესახები ხდებიან, როგორც ჩვენს ირგვლივ არსებული, მარადმდებარე საგნები. (...) ვაჟასთვის ყოველი საგანი სულიერია და ყოველი სულიერი მოვლენა საგნობრივ იერს იძენს“ (ხუთი პოემა 1975: 271).

ვნახოთ ორი ნიმუში წარმატებით თარგმნილი ამგვარი (საგნობრივ-ფსიქიკური) მეტაფორისა. ერთი ეს:

„მუხლებ არ მამდევს, გულშია / ბნელი ჩამიდგა სვეტადა“ (ხუთი პოემა 1975: 74) — „Schon das Knie versagt mir, im Herzen / Finsternis wie eine Säule steht“ (ქართული პოეზია 1971: 172).

აქ თარგმანში დედნისეული ანჟამბემანიც კი გადასულა!

და მეორე:

„ყმა მოდიოდა გორიგორ, / არ ეწონება თავია, / პირს დასწოლია ნისლები, / გულით ნადენი, შავია“ (ხუთი პოემა 1975: 62).

ხაზგასმული მეტაფორა თარგმანში ასეა გადასული:

„Nebel hüllt' sein Gesicht / Stieg aus dem Herzen“ (ქართული პოეზია 1971: 159).

ვაჟა-ფშაველასთან, მეტაფორის დიდოსტატთან, მთლიანად მეტაფორებით შესრულებული სტროფებიც გვხვდება. ერთი ნიმუში:

ახლებო, სისხლი გიფუისთ,
სჭრითა და კერავთ გულითა,
გულს ათრევიანებთ გონებას,
თავს აჭრევიანებთ ცულითა.
(ხუთი პოემა 1975: 68).

რ. კირშის თარგმანი:

Euer Blut, Junglinge, kocht heiß
Schlechten Rat hält das Herz euch feil
Hinter sich schleppt es den Verstand
Köpfe schlägt ihr ab mit dem Beil.
(ქართული პოეზია 1971: 165).

ოთხი სტრიქონი — ოთხი მეტაფორა:

1. „სისხლი გიფუისთ (გიდულთ)“ ზუსტად არის გადასული — Euer Blut... kocht heiß;

2. „სჭრითა და კერავთ გულითა“ თარგმანში ასეა: Schlechten Rat hält das Herz euch feil (ქართულად: ცუდ რჩევას გთავაზობთ გული), ანუ იდიომატური „სჭრითა და კერავთ“, ზემოთ განხილული ერთი შემთხვევის მსგავსად, აქაც ვერ გადასულა თარგმანში, მაგრამ მეტაფორულობა შენარჩუნებულია;

3. „გულს ათრევიანებთ გონებას“ — ბრწყინვალედ არის ნათქვამი, გონებაზე გულის არასასურველ გაბატონებას უფრო შთამბეჭდავად, უფრო ხატოვნად, სამი სიტყვით უკეთ აღბათ ვერავინ გადმოსცემს, და ჩინებულად თარგმნის რ. კირშიც — „Hinter sich schleppt es den Verstand“ (ქართულად: თავის უკან მოათრევს ის (გული) გონებას).

4. „თავს აჭრევიანებთ ცულითა“ ასეა თარგმნილი: Köpfe schlägt ihr ab mit dem Beil, რაც, სამწუხაროდ, შეცდომაა. უკანვე რომ ვთარგმნოთ, ასე იქნება: ცულით სჭრით **თქვენ** თავებს (გაურკვეველია, ვის?). **თქვენ** სჭრით კი არა, **თქვენ აჭრევიანებთ** საკუთარ თავს თქვენსავე გულს, იმით, რომ მას გონებას ათრევიანებთ (აჩაგვრინებთ). აქ დედანში ძალიან გავრცელებული, გაცვეთილი იდიომის — თავის მოჭრის (რაც თავის შერცხვენას ნიშნავს), თუ შეიძლება ასე ითქვას, „განიდიომებით“ (რასაც ცულის ხსენება იწვევს) მიიღწევა მხატვრული ეფექტი.

ბარემ აქვე ვიტყვით კიდევ ერთ აზრობრივ უზუსტობაზე, რომელიც თარგმანში შევნიშნეთ:

„დღესავ მოგივათ მინდია, / მანამ დაბრძანდეს **მრავალი!**“ (ხუთი პოემა 1975: 66) — „Heut noch kehrt Mindia Zurück / **Setzt euch nieder und ruht euch aus!**“ (ქართული პოეზია 1971: 163).

უკუთარგმანი: „დღესვე დაბრუნდება მინდია, **დასხედით და მოისვენეთ/დაისვენეთ!**“.

ფიქრია მაკალათია სტრიქონის „მანამ დაბრძანდეს მრავალი!“ გამო პოემის კომენტარებში წერს: „გარკვეული დროული ლოკალიზაცია — ჟამი განთიადისა: დრო, სანამ **მრავალი** — დიდი დათვის თანავარსკვლავედი — ჩავა“ (ხუთი პოემა 1975: 434). იმავე კრებულში, ალექსი ჭინჭარაულის ლექსიკონში, „მრავალი“ ასეა განმარტებული: „ვარსკვლავთა ერთ-ერთი კრებული, — ხომლი“ (ხუთი პოემა 1975: 411). ალექსანდრე ლლონტის „ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონის“

მიხედვით, „მრავალი“ არის „პატარა დათვის ხომლი, თანავარსკვლავედი, ჩნდება 7 (8?) ივნისს. მეხრეების საათად ითვლება“ (ლოონტი 1984: 389). ასე თუ ისე, ყველა შემთხვევაში, „მრავალი“ ვაჟას ამ სტრიქონში ვარსკვლავთა ხომლია, ხოლო მის მიმართ ნათქვამი „დაბრძანდეს“ ჩასვლას (ვარსკვლავთა ხომლის ცის კაბადონიდან გაუჩინარებას) ნიშნავს და არა ხალხის (მრავალი ადამიანის?) დასხდომას, როგორც თარგმანშია.

(როცა რ. კირში ამ პოემას თარგმნიდა, „ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა“, რომელშიც „ალუდა ქეთელაურიც“ დაწვრილებით არის კომენტირებული ფიქრია მაკალათიას მიერ და ალექსი ჭინჭარაულის ლექსიკონიც ერთვის, ჯერ გამოსული არ იყო, თორემ ალბათ ამ შეცდომის თავიდან აცილებაც მოხერხდებოდა და ზოგიერთი იმ უზუსტობისაც, რომლებიც მითოლოგიური მოტივების შემცველ პასაჟებში შეინიშნება, და რაზედაც ქვემოთ ვილაპარაკებთ).

პოემაში რამდენიმე აფორიზმია. ყველაზე ზუსტად თარგმანში ეს გადასულა:

„ცუდას რად უნდა მტერობა, / კარგია მუდამ მტრიანი“ (ხუთი პოემა 1975: 59) — „Wer befeindet den Schlechten? / Der Gute hat immer Feinde“ (ქართული პოეზია 1971: 155).

სხვა აფორიზმები თარგმანში ოდნავ მოდიფიცირებულია, მაგრამ წარმატებულად. მოდიფიცირების აუცილებლობას ზოგჯერ ენობრივი თავისებურება იწვევს, ზოგჯერ კი — გარიტმის საჭიროება. მაგალითად:

„ნუ იტყვი ვაჟაკის აუგს / ენითა ქარიანითა“ (ხუთი პოემა 1975: 66).

„ქარიან ენას“ ალექსი ჭინჭარაული ასე განმარტავს: „დაუფიქრებლად, უაზროდ მოლაპარაკე ენა“ (ხუთი პოემა 1975: 414-415).

თარგმანი:

„Nicht spricht schlecht von dem Mutigen / Leichtfertig sticht der Zunge Speer!“ (ქართული პოეზია 1971: 163).

ქართულად ეს ასე იქნება: „ცუდს ნუ იტყვი ვაჟაკზე / ქარაფშუტულად იჩხვლიტება ენის შუბი“, რაც ვაჟას ამ აფორიზმის მისაღებ ინტერპრეტაციად უნდა ჩაითვალოს.

„ადვილ ვერ იცნობთ ვაჟაკსა / მის ვაჟაკურის რჯულითა“ (ხუთი პოემა 1975: 68).

ზოგადი აზრი ამ აფორიზმისა ნათელია, დაზუსტებით კი „მის ვაჟაკურის რჯულითა“ ალბათ ნიშნავს: მისი ვაჟაკური ბუნების გამო [ძნელი შესაცნობია ვაჟაკი არავაჟაკათვის].

თარგმანი:

„Nicht erkennt ihr den Mutigen / habt an seinem Mut keinen Teil“ (ქართული პოეზია 1971: 165).

ეს ქართულად შეიძლება ასე ითარგმნოს: „ვერ შეიცნობთ ვაჟაკს, თუ არაფერი გცხიათ მისი ვაჟაკობისა“. ვფიქრობთ, აქაც წარმატებულ ინტერპრეტაციასთან გვაქვს საქმე.

შემდეგ:
„ადვილ ნუ იტყვიტ ვაჟკაცზე, / „არა ვარგაო“, იმასა“ (ხუთი პოემა 1975: 68).

თარგმანი:

„Nennt nicht feige den Mutigen / Schnell gesprochen ist schnell gefehlt“
(ქართული პოეზია 1971: 165).

უკუთარგმანი: „ნუ მოიხსენიებთ ვაჟკაცს ლაჩრად — / ჩქარა თქმული ჩქარა აცდენილია“. ეს ხაზგასმული ნაწილი აფორიზმისა, ესოდენ უშნოდ რომ ჟღერს ჩვენს პნკარედში, გერმანულად საუცხოო ანდაზისებური ფრაზაა. ანდაზისებურს იმიტომ ვამბობთ, რომ ზუსტად ამგვარი ანდაზა გერმანულში არ ჩანს — კონსტრუქციას ანდაზისებური [მდრ. „Schnell gelernt ist schnell vergessen“ (ანდაზები 1989: 238) — „ჩქარა ნასწავლი ჩქარა დავიწყებულია“].

და ბოლოს ვაჟა-ფშაველას ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული აფორიზმი:

„მით ვაქებ ვაჟკაცობასა, / არ იყიდება ფულადა“ (ხუთი პოემა 1975: 64).

ეს ასეა თარგმნილი:

„Um so mehr lob ich dessen Mut / Nicht für Geld kauft man solch ein Herz“
(ქართული პოეზია 1971: 161).

უკუთარგმანი: „მით უფრო ვაქებ მე მის (მუცალის) ვაჟკაცობას / ასეთ გულს ფულით ვერ იყიდი“.

„მით უფრო“-ს ნაცვლად უნდა იყოს „იმიტომ“, მაგრამ ეს მცირე უზუსტობაა, სალაპარაკოდ არ ღირს. დასანანი სხვა რამეა. ჯერ ვნახოთ, რას წერს ზოგადად აფორიზმების და, კერძოდ, ვაჟა-ფშაველას აფორიზმების შესახებ ვლადიმერ მინაშვილი:

„...აფორიზმები ორგანულად არიან დაკავშირებული იმ კონკრეტულ სიტუაციებთან, რომლებშიც ისინი არიან მოქცეული, [მაგრამ] ამ სიტუაციების გარეშეც დასრულებულად განიცდებიან; ამდენად დამოუკიდებელი არსებობის უფლებას იძენენ, დამოუკიდებელ ცხოვრებას იწყებენ და ასეც წარმატებით ახდენენ სათანადო ზემოქმედებას მკითხველზე“ (ხუთი პოემა 1975: 365).

თუ დავაკვირდებით ამ აფორიზმის თარგმანს, შევამჩნევთ: იგი ისე მჭიდროდ დაუკავშირდა იმ სიტუაციას, ანუ კონტექსტს, რომელშიც ის მოქცეულია, რომ, დედნისაგან განსხვავებით, „დამოუკიდებელი არსებობის უფლებას“ ვეღარ იძენს, „დამოუკიდებელ ცხოვრებას“ ვეღარ ახერხებს. ეს გამოიწვია თარგმანში კუთვნილებითი ნაცვალსახელის — **dessen** (მის, — იგულისხმება: მუცალის) — გამოჩენამ, რომელმაც ისე მიაჯაჭვა ეს ფრაზა კონტექსტს, რომ ვეღარ ხერხდება მათი დაშორიშორება და ამ გამონათქვამის ზოგად ფორმულად გამოყენება, ანუ — აფორიზმმა თარგმანში აფორიზმულობა დაკარგა (ალბათ საინტერესოა, რომ ამგვარი რამ დაემართა ჰერმან ბუდენზიგსაც რუსთველის ორი აფორიზმის თარგმნისას. — იხ. ბრეგაძე 1980: 57-58).

ახლა ვნახოთ, როგორ არის თარგმანში გადატანილი ქართული მითოლოგიური ტერმინოლოგია.

ვფიქრობთ, კარგი შესატყვისებია მოძებნილი ტერმინებისთვის **საუფლო უამი** (ხუთი პოემა 1975: 69) — **der geweihte Tag** (ქართული პოეზია 1971: 166); **საყმონი** (ხუთი პოემა 1975: 70. ალ. ჭინჭარაულის განმარტებით, „ამა თუ იმ ხატის მლოცველები, მრევლი“) — **die Beter** (ქართული პოეზია 1971: 167); **დევები** (ხუთი პოემა 1975: 62, 66) — **die Riesen** (ქართული პოეზია 1971: 158, 163); **კურატი** (სამსხვერპლო ხარი. — ხუთი პოემა 1975: 69, 70) — **Opferstier** (ქართული პოეზია 1971: 167, 168); **დამწყალობნება** („ვის ამწყალობნებ, ალუდავ, ამა კურატით შავითა?“, „კარგადაც დამიმწყალობნე“. — ხუთი პოემა 1975: 69, 70) — პირველი თარგმნილია სიტყვით **gedenken** („Nenne mir, wessen du gedenkst / Mit dem schwarzen, dem Opferstier“. — ქართული პოეზია 1971: 167), მეორე კი გამოთქმით **Segen geben** („Einen guten segen gib dem“. — ქართული პოეზია 1971: 167).

ჩვენი აზრით, წარმატებით არის „გაგერმანულებული“ **სამხვეწრო** („ეგ **სამხვეწროა**, ბერდიავ, / ძოღან მოკლული ქისტისა“. — ხუთი პოემა 1975: 70), რომლისთვისაც მთარგმნელს გერმანული კომპოზიტი **Bittgebet** შეუარჩევია (ქართული პოეზია 1971: 167). მართალია, **სამხვეწრო** ხატისთვის მიტანილ **ძღვენს** გულისხმობს (ხუთი პოემა 1975: 413), **Bittgebet** კი მხოლოდ სავედრებელ **ლოცვას**, მაგრამ რაკი „ძღვენი“ ქართულ ტერმინში არ ფიგურირებს, ვფიქრობთ, შეიძლება იგი თარგმანში ამ გერმანულმა კომპოზიტმა წარმოადგინოს.

მითოლოგიური მოტივების შემცველი ზოგიერთი ადგილის თარგმანს კი დაზუსტება მოუხდებოდა. მაგალითად, მესამე თავის დასაწყისში ღამის დადგომაა აღწერილი. დგება დრო, როცა „დევნი გამოვლენ კლდიდამა, / ხევხუვში ეხეტებიან“ (ხუთი პოემა 1975: 66). ეს კარგად არის თარგმნილი — „Riesen treten stumm aus dem Fels / Wandern in den Schluchten wie Rauch“ (ქართული პოეზია 1971: 163). სალექსო სტრიქონების მარცვალთა რაოდენობის შესავსებად მთარგმნელის მიერ ჩამატებულია სიტყვები stumm (მდუმარედ) და wie Rauch (კვამლივით), ანუ: დედანში, თარგმანისაგან განსხვავებით, არ არის ნათქვამი **როგორ** გამოვლენ დევები კლდიდან და **როგორ** ეხეტებიან ხევხუვში. სალექსო სტრიქონების გასამართავად ჩამატებული ეს დაზუსტებები არსებით ცვლილებას არ იწვევს ორიგინალის შინაარსობრივ შრეში და, ამდენად, დასაშვებია. მაგრამ ამის წინ ვაჟასთან ვკითხულობთ: [დროა] „მკვდართ სულთ საფლავით გამოსვლის, დრო მათ სიმღერის წყნარისა“ (ხუთი პოემა 1975: 66). **მკვდართა სულები** ამოდიან საფლავებიდან, თარგმანში კი აქ სული მხოლოდობით რიცხვშია, ერთ სულზეა ლაპარაკი, რაც სწორი არ არის: „Die Seele steigt aus dem Grab / Es ist die Zeit ihres singens“ (ქართული პოეზია 1971: 163. ქართულად: **სული ამოდის** საფლავიდან / მისი სიმღერის დროა).

„სულელების“ „სულით“ ჩანაცვლება მითოლოგიურ ელფერს უკარ-
გავს ამ სახეს და გაუგებრობასაც იწვევს — ვის სულზეა ლაპარაკი?

მეორე თავში, იქ, სადაც ალუდას ცხოვრების წესზე მოგვითხრობს
ავტორი, მის გაუტყულობაზე, ავი ბედისადმი დაუმორჩილებლობაზე
გველაპარაკება, ასეთი სტრიქონებია: „გველმა ვერ გაჭრა **ლიბოი**, /
დღესაც ცოცხალივ არია“ (155-6).

ფიქრია მაკალათიას კომენტარებში ვკითხულობთ: „გადმოცემის
თანახმად, გველის მიერ ლიბუს [სადირკველის] გაჭრა ან ლიბუში გვე-
ლის გაჩენა უბედურების ნიშანია. აოხრებული, ამონყვეტილი ოჯახის
სადირკველში იბუდებს გველი“ (ხუთი პოემა 1975: 432).

თარგმანში ეს ადგილი ასეა: „Die Schlange durchsticht nicht **das Haus**. /
So lebt er noch“ (ქართული პოეზია 1971: 159).

ანუ „ლიბოს“ ნაცვლად აქ „სახლია“ („გველმა ვერ გახვრიტა სახ-
ლი“), რაც უზუსტობაა. „სახლი“ (das Haus) აქ არც რითმის გულისთვის
ჩანაცვლება „ლიბოს“, ვინაიდან ეს სტროფი თარგმანში გაურითმავია.

ბოლოს ვნახოთ როგორ ჟღერს გერმანულად ალუდას მონოლოგი,
რომლითაც ის მშობლიურ სანახებს ემშვიდობება.

ჯერ დედანი გავიხსენოთ:

ერთხელ მაუნდა ალუდას,
ერთხელ მობრუნვა თავისა:
„მშვიდობით, საჯიხვეებო,
გამახარელნო თვალისა!
მშვიდობით, ჩემო სახკარო,
გულში ამშლელო ბრალისა!
მშვიდობით, ჩვენო ბატონო,
ყმათად მიმცემო ძალისა!“
(ხუთი პოემა 1975: 74-75)

საჯიხვეებს, სახლ-კარსა და სალოცავს, რომელთაც ალუდა ეთხო-
ვება, გავრცობილი განსაზღვრებები ახლავს — პოეტური დახასიათე-
ბა თითოეული მათგანისა, რაც უზუსტესად არის გადატანილი
თარგმანში:

Einmal überkams Aluda
Seine Blicke lenkt er zurück:
„Lebt wohl, Stätte, des Steinbocks Ort
Die das Auge fülln mit dem Glück
Lebt auch ihr wohl, mein Haus und Hof
Die mit Mitleid das Herz ihr tränkt
Leb auch du wohl, Chati, mein Gott
Der den Betenden Kräfte schenkt!“
(ქართული პოეზია 1971: 172)

კარგი რითმები და სამგზისი ანაფორული გამეორება გამოსათხოვარი გამოთქმისა *Leb(t) wohl* („მშვიდობით“) სასიამოვნოდ მოსასმენს ხდის ციტირებულ ფრაგმენტს.

მრავალი ასეთი ადგილის დამონმება შეიძლება რაინერ კირშის ამ მაღალოსტატური ნამუშევრიდან. შეიძლება ითქვას, რომ „ალუდა ქეთელაურის“ კირშისეული თარგმანი ქართული პოემის ჩინებული გერმანული ეკვივალენტია.

დამონმებანი:

ანდაზები 1989: *Horst und Annelies Beyer. Sprichwörterlexikon.* M.: «Высшая школа», 1989.

ბრეგაძე 1980: ბრეგაძე ლ. *ჰევ ზამეტრებით თარგმნილი ვეფხისტყაოსანი // ვეფხისტყაოსნის უახლესი თარგმანები ევროპულ ენებზე.* თბ.: „მეცნიერება“, 1980.

ვაჟა 1966: *ვაჟა-ფშაველას ხსოვნისადმი მიძღვნილი კრებული.* თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1966.

ზინ უნდ ფორმ 1970: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste.* 1970, 6. Heft. Berlin: Rütten & Loening.

რუსთველი 1976: Schota Rustaweli. *Der Mann im Panterfell.* Nachdichtung von Hermann Buddensieg. Tbilissi: „Sabtschota Sakartwelo“, 1976.

რუსთველი 1988: შოთა რუსთველი. *ვეფხისტყაოსანი.* თბ.: „მეცნიერება“, 1988.

ქართული პოეზია 1971: *Georgische Poesie aus acht Jahrhunderten.* Nachgedichtet von Adolf Endler und Rainer Kirsch. 1. Auflage: Verlag Volk und Welt/Kultur und Fortschritt, 1971.

ხუთი პოემა 1975: *ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა.* თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1975.

JULIETTA GABODZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Two Sides of a Medal

A Real Story about Akaki's and Vazha's Two-Century Polemics

The belief that relationship between Vazha Pshavela and Akaki Tsereteli was tense is often understood wrongly, which arises many questions and debates even in modern Georgia. The article tries to examine different authors and their attitudes towards this relation in an attempt to come to the conclusion, that both of the author's, Vazha and Akaki, had perfect relations, respecting each other and valuing each others works. This misunderstanding comes from a poem written by Akaki Tsereteli to Vazha Pshavela, which is often understood wrongly. The aim of this article is to show these two poets relationship towards each other from a different point of view.

Key words: Vazha Pshavela, Akaki Tsereteli, Tension, Misunderstanding

ჯულიეტა გაბოძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

მედლის ორი მხარე

აკაკისა და ვაჟას „ორსაუკუნოვანი“ პოლემიკის რეალური ისტორია

„მკითხველთა შორის ფეხი მოიკიდა არასწორმა შეხედულებამ აკაკის და ვაჟას ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ, ბეჭდვითი სიტყვის დაუხმარებლად გავრცელებული ეს შეხედულება თითქმის ტრადიციულად მომდინარეობს და ყველა გონიერი ქართველისათვის გულსატკეპია...“ (ჯაფარიძე 2003: 655). სავსებით ვიზიარებთ ამ გულსატკეპილს და მიგვაჩნია, რომ დროა, საზოგადოებამ სწორად გაიგოს ამ პოლემიკის ისტორია.

ვაჟას გამოჩენას ქართულ მწერლობაში არაერთგაროვნად შეხედნენ: ჟურნალ „კვალსა“ და „ნობათში“ უარი უთხრეს ლექსების დაბეჭდვაზე, 1888 წელს ჯერ პეტრე მირიანაშვილმა გააკრიტიკა ვაჟას ენა, შემდეგ, 1890 წელს კი ნიკო ნიკოლაძემ — მისი ნაწერები. („სადლესასწაულოდ“ („Новое Обозрение“).

მაგრამ ვაჟა-ფშაველას მეხოტბენი და გულშემატკივრები უფრო მრავლად ჰყავდა: ზეპირგადმოცემად შემორჩა ილიას აღტაცებული

გამონათქვამი: „ჩვენ ძველებმა კალამი უნდა დავდოთ და გზა ვაყას დავუთმოთ“, აკაკი წერეთელმა 1890 წელს გაზეთ „თეატრში“ (№ 8-10) გამოქვეყნებულ საგანგებო სტატიაში “წერილები ჩვენს მწერლობაზე” თავგამოდებით დაიცვა ახალგაზრდა პოეტი თავისი მეგობრის (მისი „მტერ-მოყვარის“, როგორც თავად უწოდებდა) ნიკო ნიკოლაძის კრიტიკისაგან. თუმცა დღემდე, თითქოს ტრადიციად შემორჩა, აკაკისა და ვაჟას ხსენებისას, უმალ ერთ ფრაზას გაიხსენებენ ხოლმე: „ენას გინუნებ ფშაველო“ და დაუსრულებლად გრძელდება ამის შესახებ საუბარი. სამეცნიერო წრეებში XIX საუკუნიდან მოყოლებული, არა ერთი სტატია თუ ნაშრომი მიეძღვნა ამ საკითხს, თუმცა კითხვები რჩება და ინტერესი კვლავაც არ ნელდება. შევეცადეთ ერთხელ კიდევ გადაგვეხედა ამ ორსაუკუნოვანი პოლემიკისათვის და თავად აკაკისა და ვაჟას ნაწერების მიხედვით წარმოგვედგინა მისი პირველმიზეზები და რეალური ისტორია. საკითხის სრულფასოვნად შესწავლისათვის საჭირო გახდა ბიბლიოგრაფიის მოკლე მიმოხილვა.

60-იანელთა მიერ დანყებული სალიტერატურო ქართული ენის რეფორმა ცხადია, საკმაოდ რთულად და დიდი წინააღმდეგობებით მიმდინარეობდა. დიალექტით გაჯერებულ კორესპოდენციებს, რომლებსაც საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან გზავნიდნენ ახლად დაარსებულ ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში, რედაქცია თავად ასწორებდა სალიტერატურო ნორმებისა და ჟურნალის სტილის შესაბამისად. ამ დროისათვის აშკარად სხვაობს ერთმანეთისგან „ივერიისა“ და „კვალის“, „მოამბის“, „დროებისა“ თუ „აკაკის თვითი კრებულის“ ლიტერატურული და ენობრივი სტილი, ილიას თხზულებათა ახალი აკადემიური გამოცემის XVII ტომში იბეჭდება იაკობ გოგებაშვილისადმი მიწერილი წერილი, რომელშიც ილია საუბრობს ქართული ენის ნორმების დადგენის შესახებ, იგი გამოყოფს 10 პუნქტს და სთხოვს იაკობს, სასწრაფოდ აცნობოს პასუხი (ჭაჭავაძე 2011).

ასეთ დროს, სამწერლო ასპარეზზე გამოდის ვაჟა, რომელიც პოეზიაში არა თუ სალიტერატურო ენის ნორმებს, სალიტერატურო ქართულსაც არ „ცნობს“. ზოგიერთმა ჟურნალმა პოეტს საერთოდ უარი უთხრა დაბეჭდვაზე, ზოგან თავშეკავებით იტოვებენ მის ნაწერებს, ილიას ალტაცებულმა შეფასებამ აშკარად გაუხსნა მწვანე გზა, მაგრამ მალევე იბეჭდება პირველი რეცენზია, რომელშიც გაკრიტიკებულია ვაჟას ენა, წერილი გამოქვეყნდა სწორედ ილიას „ივერიაში“ 1888 წელს (№166) პეტრე მირიანაშვილის მიერ. ავტორი წერდა: „დღეს ჩვენს მწერლობაში რამდენი მწერალია, იმდენი ენაა, ე. ი. რა თემისაც არიან, იმ თემის ენით წერენ და ზოგიერთი ხომ თავის სოფლის ენასაც ხმარობს“. დასახელებულია დომენტი მაჩხანელის მოთხრობები, ფშაური დიალექტის წარმომადგენლად მიჩნეულია ვაჟა-ფშაველა: „ფშაურმა პოეზიამ დღევანდელს ქართულთან შედარებით უკან ჩამორჩენილი გრამატიკული ფორმები შემოიტანა და ამასთანავე ზოგიერთი მეტხორცი სიტყვები“ (მირიანაშვილი 1888:3).

პეტრე მირიანაშვილის ამ წერილს მოჰყვა ვაჟას პასუხი „მცირე შენიშვნა“ (ვაჟა-ფშაველა 1888:192). იმავე წლის „ივერიაში“ გამოქვეყნებული მირიანაშვილის წერილი „ბ-ნი ვაჟა ფშაველა და ბ-ნი ურბნელი“ არის ვაჟას პასუხის პასუხი. ავტორი ეკამათებოდა ვაჟას არქაიზმების გამოყენების თაობაზე, თუმცა იქვე შენიშნავდა, რომ „ვაჟა თუ ემხშია, მუზის მჭვრეტელი, მაშინ ფშაური თვალსა და ხელს შუა უქრება და დინჯი ქართულით წერს“, საგანგებოდ აღნიშნულია, რომ ვაჟას პროზა ჩინებული ენით არის დაწერილი (მირიანაშვილი 1888ა:219).

1890 წელს გამოქვეყნდა ნიკო ნიკოლაძის კრიტიკული წერილი „სადღესასწაულოდ“ („Новое Обозрение“), რომელშიც გაკრიტიკებულია ვაჟას ნაწარმოებები.

1896 წელს ილია ნაკაშიძის ნაშრომი „ვაჟა-ფშაველას პოემა“ ჟურნალ „კვალის“ რამდენიმე ნომერში იბეჭდებოდა (№№ 44,45, 47, 49, 51, 52). იგი პოეტის სიდიადეს სწორედ ფშაური კილოს გამოყენებაში ხედავდა, ავტორი ხაზს უსვამდა ამ დიალექტის თავისებურებას (ნაკაშიძე 1896).

საყურადღებოა გრიგოლ ყიფშიძის გამოხმაურება „ნოვოე ობოზრენიეში“ დაბეჭდილ პუბლიკაციაზე. ავტორი წერს, რომ ვაჟას და რაზიკაშვილების პოეზიას არ კითხულობს არა თუ მდაბიო, არამედ ინტელიგენციის წარმომადგენელი და ამის მიზეზად ასახელებს იმას, რომ მკითხველს არ ესმის იმ ქვეყნის, რომელსაც აგვიწერენ რაზიკაშვილები“ (ყიფშიძე 1896:3).

აკაკიმ ცხრა წლის შემდეგ კიდევ ერთხელ გაამახვილა ყურადღება ვაჟას ფენომენის შესახებ და კირიონისა და გრიგოლ ყიფშიძის მიერ გამოცემულ „სიტყვიერების თეორიაზე“ დაწერილ რეცენზიაში ვაჟა-ფშაველას „გოგოთურ და აფშინას“ ასეთი შეფაება მისცა: **„ერთი უკეთესთაგანია მთლად ჩვენს მწერლობაში, წვრილმანი ლექსები... საზოგადოდ სამარგალიტო შაირები არიან. პროზა ხომ კიდევ უკეთესი“** (წერეთელი 1899: 240), თუმცა ამავე წერილში გაკრიტიკებულია რამდენიმე ლექსის ენობრივი მხარე, მაგრამ როგორც გ. აბზიანიძე შენიშნავს, აკაკი იმონებებს არა ვაჟას, არამედ ბაჩანას და თედოს ლექსებს.

1901 წელს ვაჟამ გამოაქვეყნა შესანიშნავი პუბლიცისტური წერილი „ენა“, რომლითაც შეეცადა ამომწურავი პასუხი გაეცა ყველა კითხვისათვის, თუმცა ეს საკითხი არც ისე მარტივი იყო და იმავე წელს გამოქვეყნდა სილოვან ხუნდაძის კრიტიკული წერილი ვაჟას ენის შესახებ (ხუნდაძე 1901).

ეს ბიბლიოგრაფია შემდეგ წლებში კიდევ უფრო ვრცელი და მრავალფეროვანი ხდება, ვაჟას სიცოცხლეშივე მისი თანამედროვენიც და ახალი თაობის კრიტიკოსებიც სხვადასხვაგვარად აფასებდნენ პოეტის შემოქმედებაში დიალექტიზმების გამოყენებას. ჩვენ მოკლედ წარმოვადგენთ მეცნიერთა ამ შეხედულებებსაც.

კიტა აბაშიძე წერს: „ერთი შენიშვნა, რომელიც ითქმის ვაჟას პოეზიის, უფრო კი მისი პოემების შესახებ, ეს ის არის, რომ ტექნიკური

მხარე სტილისა ვერ არის იმ სიმალღემდე მიყვანილი, ვერ არის ისე უნაკლო, როგორც მის პროზაში... ერთი შენიშვნა კიდევ ვაჟას პროვინციალიზმებია“ (აბაშიძე 1909: 57).

ვაჟას პროვინციალიზმებზე საუბრობს იპოლიტე ვართაგავაც ვრცელ კრიტიკულ გამოკვლევებში „სიმღერა მთის შვილის — ვაჟა-ფშაველასი“.

ტიციან ტაბიძე მიიჩნევდა, რომ „უსაფუძვლო ბრალდება ვაჟა-ფშაველას ენის შესახებ გაიმეორა აკაკი წერეთელმა ...ვაჟა-ფშაველა ლექსად უპასუხებს აკაკის დაგვიანებულ პასუხით და ეს პასუხი მართლაც დიდხანს დარჩება სამაგალით პასუხად“ (ტაბიძე 1928).

სიმონ ჩიქოვანი წინააღმდეგ გაბატონებული აზრისა, თვლის, რომ ვაჟა-ფშაველას პოემები გადატვირთული არ არის პროვინციალიზმებით.

არნოლდ ჩიქობავა ვაჟას პროზის ენაზე დაყრდნობით ამბობს: „დაინყო სალიტერატურო ენის ახალი ეტაპი, რომელსაც ქმნის დიდი ქართველი მწერლების ილიას, აკაკის, ვაჟას შემოქმედება“ (ჩიქობავა 1985: 025).

ივანე გიგინეიშვილი აღნიშნავს, რომ „ვაჟამ ფშაური ფორმები უხვად შემოიტანა სალიტერატურო ენაში, უფრო მეტიც, სავსებით ფშავურ კილოზე წერა თვალში საცემი მოვლენა იყო“ (გიგინეიშვილი 1951: 3).

მიხეილ ზანდუკელის აზრით „ფშავ-ხევსურული კილოს ზედმეტად გამოყენება ხელს კი არ უწყობდა სალიტერატურო ენის დადგენისა და სინმინდისათვის ბრძოლას, არამედ. ბლაღავდა საერთო ეროვნულ სალიტერატურო ენის განვითარება-განმტკიცების საქმეს“ (ზანდუკელი 1953: 250).

მიხეილ ჩიქოვანი სრულიად სანინააღმდეგო აზრს გამოთქვამს: „ვაჟა ხალხური მეტყველების საფუძველზე ცდილობს გაამდიდროს ლიტერატურული ენა, მისცეს მას უფრო მეტი მხატვრული ძალა და მოქნილობა“ (ჩიქოვანი 1956: 99).

შოთა ძიძიგურმა საგანგებოდ შეისწავლა ვაჟას ენის პრობლემა, ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში არსებული ყველა მოსაზრება, დიალექტიზმების ადგილი ვაჟას ენაში და საბოლოოდ ასეთ დასკვნამდე მიდის: „არ არის სწორი საყოველთაოდ გავრცელებული აზრი, რომ ვაჟა-ფშაველას პოეტური ენა მთლად დაფუძნებულია დიალექტურ მასალაზე, რომ მისი ლექსები და პოემები ფშაურ კილოზეა დანერგილი, ვაჟა-ფშაველას ვერ მივიჩნევთ ენობრივი ნატურალიზმის ტიპურ წარმომადგენლად ქართულ მწერლობაში. საკითხი ვაჟას მიმართებისა ფშაურ დიალექტთან გარკვეული შეზღუდვით უნდა განვიხილოთ, თავის არსებით ნაწილში ვაჟა-ფშაველას პოეტური მეტყველება სალიტერატურო ენას ეყრდნობა... **დიალექტიზმებს ვაჟას ენაში სტილისტური ფუნქცია აქვთ დაკისრებული.** ვაჟა-ფშაველამ დიდი წვლილი შეიტანა ქართული სალიტერატურო ენის ფორმირებაში, ახალი სალიტერატურო ენის გავრცელებასა და დანერგვაში“ (ძიძიგური 1971: 199-200).

თამაზ ჩხენკელი „უმაგალითო შემთხვევას“ უწოდებს იმ ფაქტს, რომ 1500 წლიანი ტრადიციის მქონე უძველესი სალიტერატურო ენის ნიაღში გენიალურმა პოეტმა ორიენტაცია აიღო „დიალექტზე“ ეს მაშინ, როდესაც ქართული სალიტერატურო ენის ახლებური ინტეგრაცია ხდებოდა, ვაჟასთვის ეს იყო შეგნებული აქცია: ძველი, ინერციის ძალით არსებული, გამოფიტული ლიტერატურული ენის რღვევისა და პროვინციული კილოების მოძალების ხანაში იგი წინა პლანზე სწევს ჰეგემონი დიალექტის არქაულ განატოტს, რომელიც იმისი აზრით ნამდვილი ძველი ქართულია... ფშაური დიალექტის უპირატესობა სხვა ქართულ დიალექტებთან შეფარდებით შემდეგი მომენტებით განისაზღვრება: I. ფშაურში ცოცხლად არის დაცული მთელი რიგი არქაული გრამატიკული ფორმები, ნიშანდობლივი ძველი ქართული სალიტერატურო ენისათვის (შ. ძიძიგური) II. ფშაურში და მთის კილოებში შემონახულია ე. წ. „ჯვრის ენა, ანუ „ხატის ენა“ და III. ფშავი და მთა „უდიდრანა ხუზის ქვეყანა“ (ვახ. კოტეტიშვილი) (ჩხენკელი 1989: 210-211).

ვაჟას შემოქმედების შესწავლას საგანგებოდ ვრცელი და ღრმა გამოკვლევები მიუძღვნა გრიგოლ კიკნაძემ, რომელმაც მრავალმხრივ შეისწავლა ვაჟას შემოქმედება და ასევე მისი ენა. სწორედ მან წამოჭრა ერთ-ერთი არსებითი კითხვა: რაშია ვაჟას პოეზიის ხიბლი, მხოლოდ ფშაური დიალექტში?

იუზა ევგენიძე იმონებს გრიგოლ კიკნაძის შენიშვნას, რომ ნუთუ მხოლოდ ფშაური დიალექტი შეიცავს განსაკუთრებულ პოეტურ პოტენციალს და სხვა დიალექტი არა? მკვლევარი საკითხის ღრმა კვლევით მიდის დასკვნამდე, რომელსაც სრულიად ვეთანხმებით, რომ „ამგვარი პრიორიტეტის მინიჭება ფშაური დიალექტისადმი ძალაუვნებურად ქმნის ხელოვანის ინდივიდუალური მხატვრული უნარის სპეციფიკის უგულბელყოფის საფრთხეს და თუ ამ პოზიციაზე დავდებით, მაშინ აღარაფერი ელოდება წინ იმას, რომ ქართველ მწერლებს, თუკი ისინი ფშაურ დიალექტს დაეყრდნობიან, თუ პოეტური უკვდავების გარანტია არა, ამ გზაზე სვლის ვიზა მაინც მიეცეს“ (ევგენიძე 2009: 279). მისივე მოსაზრებით, აკაკის აზრის არასწორი ინტერპრეტაციის წყალობით წარმოიშვა ერთგვარი მითი ამ პოეტთა კონფლიქტური ურთიერთობის შესახებ, არადა, თუ ვინმე ახლოს იდგა ერთმანეთთან თავიანთი პოეტური პოტენციალით, ეროვნული მრწამსითა და იდეალებით, ეს აკაკი და ვაჟა იყო... აკაკიმ კარგად იცოდა, რომ „გენიალურ სისადავეს“, „დიად უბრალოებას“ აქვს მომხიბლავი ძალაც. ამის მაგალითს აძლევდა მას საუკუნეების ნიაღს შეფარებული რუსთაველის პოემის მიმბაძველები“ (იქვე: 280).

მეცნიერთა ინტერესი ამ საკითხის გარშემო კვლავაც არ წელდება და სამეცნიერო კონფერენციებსა თუ ცალკეულ პუბლიკაციებში არა ერთი მკვლევარი ისევ და ისევ უბრუნდება პრობლემას: როგორ უნდა გავიგოთ დიდი პოეტის ენის ეს თავისებურება, როგორც სწრაფვა ნატურალიზმისაკენ, ფშაური დიალექტის პრიმატულობის აღიარება,

პროვინციალიზმი თუ უბრალოდ, ეს არის პოეტის მიერ არჩეული მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხი?

თუმცა აზრთა ამგვარი ჭიდილისა თუ შეხედულებათა სიმრავლის ფონზე ზოგიერთი მაინც აკაკის იმ ერთი ფრაზის გარშემო ტრიალებს და ფიქრობს, რომ ესაა აკაკის მიერ ვაჟას პოეზიის შეფასება. ისევ რევავ ჯაფარიძეს დავესესხებით: „ვისაც აკაკი სხვისი ნიჭის მაგინებელ მეშურნედ დაუსახავს, ვაჟასადმი მიძღვნილ ლექსს ყურმოკრულად იცნობს, ან სავსებით არ წაუკითხავს“. სამწუხაროდ ეს გულისტკივილი სრულიად სამართლიანია, როდესაც საკითხის შესახებ ბიბლიოგრაფიის შეგროვება დავინწყე, იმგვარ სტატიებსაც წავაწყდი, სადაც ასეთი გამონათქვამები გვხვდება: „აკაკიმ მკაცრი კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა მათი ენობრივი ფორმები. აკაკი ხაზს უსვამს განსაკუთრებით ქართული ზმნის მრავალფეროვნებას და სიმდიდრეს, ვაჟამ კი მწერლობაში მახინჯი ზმნური ფორმები შემოიტანაო. აკაკის ნიმუშად მოჰყავს ვაჟას და თედოს ლექსები“ (ნიკოლაძე 2007: 240). დასახელებულ წერილში რამდენიმე უზუსტობაა: პირველი ის, რომ აკაკის მკაცრი კრიტიკის ქარცეცხლში არ გაუტარებია ვაჟას ენა, მეორე — როგორც გ. აბზიანიძე შენიშნავს, აკაკი ახსენებს არა ვაჟას, არამედ თედოსა და ბაჩანას ლექსებს.

ვფიქრობ, თანამედროვეებს განსაკუთრებული სიფრთხილე გვმართებს კლასიკოსთა შეფასებისას, მით უფრო, როდესაც ეს აზრი სამეცნიერო და საგანმანათლებლო წრეებიდან მოდის.

საკითხის სრულყოფილად შესწავლისათვის ასევე საგულისხმო და მნიშვნელოვანია არსებული მემუარული მასალის გაცნობა, რადგან რეალობა ხშირად უფრო ზუსტად მოგონებებში აისახება ხოლმე.

აკაკისადმი მიძღვნილ მოგონებებში ვკითხულობთ, რომ 1908 წელს აკაკის საიუბილეო საღამოზე ყველა სულმოუთქმელად ელოდა ვაჟას გამოჩენას, იგი ამ დღისთვის საგანგებოდ ჩამოსულა სოფლოდან და ლექსიც მიუძღვნია იუბილარი პოეტისათვის. როგორც მემუარისტის იგონებს, ვაჟას ეს ლექსი იქვე, კულისებში დაუნერია:

„მადლობელი ვარ გულითა,
შოთაის სულის ღმერთმა!
სამშობლოს სამსახურისთვის
ჩანგი გიკურთხოს ზენამა...
თუნდ არ მოგწონდეს, იქნება,
ჩემის ფანდურის ჩხაკუნი,
მიიღე სარეკელასი
როგორც ნისქვილში რაკუნი“.
(ვაჟა-ფშაველა 1908).

ცხადია, ლექსიდან ჩანს, რომ დიდ მადლიერებასთან ერთად ვაჟა მაინც ვერ მალავს გულის ტკივილს. მას ყველაზე უფრო მეტად მაინც დიდი მგოსნის შენიშვნა ეწყინა, რადგან აკაკი მისთვის ავტორიტეტი იყო.

სიკო ფაშალიშვილი იხსენებს: „ივერიის პერიოდიდან მოყოლებული 1910 წლამდე ვაჟას შემოქმედებას თითქოს საკმაოდ არ აფასებდნენ. ცნობილია ანეკდოტური ხასიათის პროტესტები, ქუთაისიდან რომ უგზავნიდნენ ილიას (ვითომ ზოგიერთი ხელისმომწერი) ვაჟა-ფშაველას ბეჭდვას თუ არ უკლებ, „ივერიას“ აღარ გამოვინერთო. მოტივად მოჰყავდათ ვაჟას არა ერთხელ ნახსენები დიალექტი“ (ფაშალიშვილი 1986:355).

მისივე მოგონებიდან ვეცნობით ძალიან საგულისხმო ცნობას, 1913 წლის 18 თებერვალს ვაჟა სტუმრად ყოფილა მინვეული გორში ლიტერატურულ საღამოზე, იმავე დღეს მასთან მისულა ქუთაისის სასულიერო სემინარიის მონაფე აკაკი მარგიანი და გადაუცია მიპატიჟების ბარათი ქუთაისის ინტელიგენციისაგან. გახარებულ ვაჟას სიკოსთვის მიუმართავს: „მამ, მივდივართ, ბალო იმერეთსა. . კიდო მწყალობენ, ეტყობა გადნა ლიხზე ჩამონოლოლი ზოვი“. საგანგებოდ გამოუწყვიათ პოეტი ძმასა და ახლობლებს და მეორე დღესვე მატარებლით გაუშგზავრებიათ ქუთაისში, თან ნაუყვანია სიკო და თავისი ძმისწული გულქანი. პოეტს მატარებელში დაუნერია ცნობილი ლექსი „იმერეთი“, რომელსაც თავდაპირველად ასე ერქვა

„შერიგება იმერეთთან“

„ერთხანად ჩემო მწყევარო,/ მძრახაო
ლიხსიქეთურო დედაო
გავიგე შემრიგებიხარ/ გხედაც რო
მეც შენთან სალამს ვბედავო“.

ვაჟას ლექსი გაუსწორებია თანმხლებთა შენიშვნების მიხედვით. როგორც ს. ფაშალიშვილი იგონებს. „ქუთაისიდან დაბრუნების შემდეგ ვაჟას საინტერესო ლიტერატურული მოულოდნელობა ელოდა „თემში“ 1913 წლის 18 თებერვლის (ხაზი ჩვენია ჯ. გ.) ნომერში დაბეჭდილი აკაკის ლექსი „ვაჟა-ფშაველას“. **სსენებული ლექსი ვაჟას ქუთაისში მოგზაურობის დღეს ემთხვეოდა** (? ხაზი ჩვენია) მაგრამ ეტყობა რალაც ტექნიკური მიზეზის გამო „თემი“ რამდენიმე დღის დაგვიანებით გამოსულიყო და გიმნაზიის მონაფემ, ვაჟას შვილმა ლევანმა, კიოსკიდან იმ დღით გამოიტანა...

ეს პოეტური გამონვევა „თემის“ პოზიციასთან ერთგვარად განსხვავებულიც იქნებოდა, რადგან ამავე ნომერში მოთავსებული იყო პოეტი ქალის დომინიკა განდეგილის ვრცელი და მეტად გულითადი ფელეტონი, რომელიც მოუნოდებდა საზოგადოებას ვაჟას იუბილე გავუმართოთ“ (ფაშალიშვილი 1986:355).

ამ მოგონების მიხედვით, ვაჟა 18 თებერვალს ჯერ ისევ გორში იყო, როცა აკაკის ლექსი (18-ში) უკვე დაბეჭდილი იყო. ქუთაისში ვაჟა 19 თებერვალს გაემგზავრა მატარებლით, 21 თებერვალს გაიმართა საღამო, მამ 18 თებერვალს (ან წინაღღეს) საიდან უნდა სცოდნოდა აკაკის, რომ ვაჟას იმ დღეს მიიწვევდნენ ქუთაისში, ან ის, თუ როდის

გამართებოდა სალამო? და, ბოლოს, რატომ მიიჩნიეს, რომ ეს ლექსი პოეტური გამოწვევა იყო? როგორც მემუარისტი იგონებს, ამის შემდეგ ვაჟას ყველგან ასმენდნენ, კაცო რა გიყო ეს აკაკიმო. როგორც ჩანს, მასზეც იმოქმედა ამ შეძახილებმა, მაშინვე უნდოდა პასუხის გაცემა, მაგრამ „სახალხოს“ მესვეურებმა დაარწმუნეს, რომ ამ საკითხზე კამათის აღძვრა აკაკისტვის სანყენი იქნებაო“ და ისიც დანყნარდა, მაგრამ როგორც ხდება ხოლმე, ავყია და მოსეირნე ხალხს რა გამოლევს და ვაჟამაც ვეღარ მოითმინა და 1913 წლის 1 ივნისს აკაკის საპასუხო ლექსი დაუწერა: „ჯავრიან გულზე პირს ვიბოლავ, რომ სიტყვა უნდელი არ გამოვიდეს, როგორ არ გავჯავრდე? სადაც მიველ, ყველგან წინა მხედება ენა დაგინუნაო, მაგ. კაი კაცმა რალა ახლა მიყელა?“

— მე კი ვფიქრობდი ეს ლიტერატურული გამოხმაურება იყო.

— თუგინდ დიდმარხვის ლოცვა დაარქვი, ე, მე კი უპასუხოვას ვერ ვურიგდები და. და. დაიწყო კითხვა“ — იგონებს ფაშალიშვილი (ფაშალიშვილი 1986: 362).

როგორც ვხედავთ, ვაჟას საპასუხო ლექსის დაწერის სურვილი ისევ და ისევ მოსეირნეთა შეძახილით გაგულისებულს გასჩენია (სათაურების იქით რომ არაფერს კითხულობენ, თორემ ცოტა მეტი რომ წაეკითხათ, იქნებ მიმხვდარიყვნენ, როგორ მაღალ შეფასებას აძლევდა საქართველოს ბულბული თავის ღირსეულ მემკვიდრეს).

სამწუხაროდ, საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა მითი ვაჟასადმი აკაკის მტრული დამოკიდებულების შესახებ. არსებობს ერთი საგულისხმო მოგონება იოსებ იმედაშვილისა, რომელსაც ერთხელ უკითხავს აკაკისტვის:

„— ბატონო აკაკი, მაპატიო, მაგრამ მინდა შეგეკითხოთ, ვაჟა ასე რად გაანადგურეთ?

— ვაჟა გავანადგურე?

— დიახ,

— რით, როდის?

— ენა რომ დაუწუნეთ.

— დასაწუნია და დავუწუნე... სხვებრ როგორ შევკადრებ განადგურებას?

ხალხმა კი ასე გაიგო რაკი აკაკიმ ვაჟას ენა დაუწუნა — გაანადგურაო, მოგეხსენებათ საქართველოში არავისი სიტყვა ის არ სჯეროთ, როგორც თქვენი...

— ძლიერ შეცდება, თუ ვინმე მომანერს, ვითომც ვაჟას განადგურება მენებოს, პირიქით, როგორც **მოღვაწე-მწერალსა და ნამდვილ ქართველს ძნელად თუ ვინმეს პატივს ვცემდე, როგორც ვაჟას... ეგ ისეთ გმირად ჩამბეჭდვია გულში, რომლის მსგავსს სხვას ვერ ვხედავ, რადგანაც მაგას სიტყვა და საქმე ერთი აქვს. ენის დამახინჯება კი არავის უნდა ეპატიოს- ენა უნდა იყოს ერთი, ნამდვილ ქართული ხალასი, წმინდა წყარო. მაგან კი ფშავ-ხევსურების კილო-კავები შემო-**

იტანა, რომელიც არავის ესმის. ეს კუთხური გამოთქმანი არ გამოგვადგება (გავიხსენოთ ილიას სიბრძნე „ენა საღვთო რამაა, საზოგადო საკუთრება“. ჯ. გ.).

—ამ მხრივ სხვებიც რომ სცოდავენ?

სხვებიც, სამწუხაროდ. საკუთრივ მეც ქე მაქვს აქა-იქ იმერული, მაგრამ იშვიათად, როცა ამას ტიპიურობა მოითხოვს, ეგ მამაცხოვნებული კი წრეს გადასცდა: ქართული გააფშავ-ხევესურა“ (იმედაშვილი 1986: 126-128).

შემდეგ აკაკის გაუხსენებია ვაჟას გმირობის ამბავი, როგორ გააგდო ხმლიანი რუსი ჟურნალისტი აშინოვი პანლურით რედაქციიდან. ამ მოგონებას აქვეყნებს ი. გრიშაშვილიც (გრიშაშვილი 1964: 341).

ვფიქრობთ, აკაკის ეს სიტყვები ზუსტად გამოხატავს მის გულისნადებსა და შეხედულებასაც, ალბათ მისთვისაც არაერთგზის მიუმართავთ ამგვარი შეკითხვით და შესაძლოა, სწორედ ამ აბეზართა ცრუ შეხედულების საპირისპიროდ, ჭორების გასაფანტად დაწერა ლექსი „ვაჟა-ფშაველას“, რომელმაც სამწუხაროდ განმარტება კი არა ახალი ჭორის საბაბი მისცა სულსწრაფსა და ჭორიკანა ადამიანებს.

დროა, დასრულდეს ამგვარი დამოკიდებულება ჩვენი კლასიკოსების მიმართ და ასე იოლად ნუ შევეხებით ამ წმინდა სახელებს. მით უფრო, რომ აკაკიმ რამდენიმეჯერ განმარტა თავისი მოსაზრება ამ საკითხის შესახებ. ნუ დაგვავიწყდება ერთი რამ, ზემოთჩამოთვლილ წერილთა უმრავლესობა თავდაპირველად სწორედ ილიას „ივერიაში“ დაიბეჭდა, ნუთუ ილია გამოაქვეყნებდა ამგვარ წერილებს? ან არ გამოექომაგებოდა „კრიტიკის ქარცეცხლად“, ან ვაჟას „განადგურებად“ რომ მიეჩნია ისინი?

ახალი სალიტერატურო ქართული ენის ჩამოყალიბება ურთულესი პროცესი იყო და აკი ამიტომაც იცავდნენ მას ასე თავგამეტებით ამ რეფორმის ფუძემდებლები. ამავე აზრს იმეორებდა წლების შემდეგაც მიხეილ ჯავახიშვილი წერილში „ახალი სალიტერატურო ქართული-სათვის“: „პროვინცია ახალ საგრამატიკო ფორმებს ვერ მოგვეცემს, სამაგიროდ იგი ნამდვილი ლექსიკოლოგიური საგანძურია, უშრეტი აუზია, რომელიც ქვესკნელი წყაროებით გამუდმებით ჰკვებავს და ამდიდრებს სალიტერატურო ქართულს. კუთხურით წერა მეტად სახიფათო საქმეა, ერთი თუ გაიმარჯვებს, ათი დამარცხდება, რადგან სტილიზაცია ურთულესი და უძნელესი ფანდია“ (ჯავახიშვილი 1989: 396).

დრომ დაადასტურა კლასიკოსთა ნათქვამი ვაჟას ენა ნამდვილად საუცხოო, მდიდარი და შთამბეჭდავია, მან სრულიად გამორჩეული და განუმეორებელი სტილი დაამკვიდრა.

დროა, ყველაფერი თავ-თავის ადგილას დადგეს, მით უფრო, რომ თავად მათ მშვენივრად გაიგეს ერთმანეთისა, ამისი დასტური იყო ვაჟას შესანიშნავი ლექსი „აკაკის სახსოვრად“. ახლა, როცა მათი სულები ღვთიური ცეცხლის გარშემო „მაღალ მთაზედა.. ვაჟაკობი-

სას ამბობენ, ერთურთის დანდობისასა“, იქნებ ჩვენც სწორად წავი-
კითხოთ და სათანადოდ დავაფასოთ მათი ნააზრევი.

ვაჟა-ფშაველას

ენას გინუნებ, ფშაველო,
მგოსანო მალალ მთისაო,
თუმც კი გვითესავ მარგალიტს!..
მკითხველიც იმას მკისაო!

ჯერ არ ვყოფილვარ ფშავეთში,
მაგრამ კი ვიცნობ ცნობითა;
შენ დამიხატე ის მხარე
ფშაურის ჭკუა-გრძნობითა.

და რაც არ გადმოგიცია
მის შვენებაზე ენითა,
მე თვითონ მივხვდი ყოლიფერს,
შენთანვე აღმაფრენითა.

ვიცი, რომ ფშავლის სოფელი
წმინდაა, მალალ მთისაო,
ენა — მეტყველი სიმართლის,
გულ-მკერდი — ფოლადისაო.

ნინეთ რომ ხმალი უჭრიდათ,
სადღეისოდ სჭრის კალამი...
გადაეც ბარის მგოსნისგან,
მთიულებს ძმური სალამი.

[1913 წ.]

დამონებიანი:

აბაშიძე 1909: აბაშიძე კ. *ვაჟა-ფშაველა*. — „ეტიუდები მე-19 საუკუნის
ქართული ლიტერატურის შესახებ“. II, 1912.

ბოცვაძე 1965: ბოცვაძე ი. *ვაჟა-ფშაველა და მისი კრიტიკოსები*. თბ.:
„საბჭოთა საქართველო“, 1965.

გიგინეიშვილი 1951: გიგინეიშვილი ი. *ახალი ქართული სალიტერატურო ენა
და ვაჟა-ფშაველა*. გაზ. „სახალხო განათლება“, №14, 1951.

ევგენიძე 2009: ევგენიძე ი. „აკაკი წერეთელი“. — ნარკვევები ქართული
ლიტერატურის ისტორიიდან. III, თბ.: 2009.

ვაჟა-ფშაველა 1888: ვაჟა-ფშაველა. „მცირე შენიშვნა“. გაზ. „ივერია“, № 192,
1888.

ვაჟა-ფშაველა 1896: ვაჟა-ფშაველა. „*Pro domo sua*“. გაზ. „ივერია“, №43, 1896.

ვაჟა-ფშაველა 1901: ვაჟა-ფშაველა. „ენა“. ჟ. „ივერია“, № 46, 1901.

ვაჟა-ფშაველა 1910: ვაჟა-ფშაველა. „*ნიჭიერი მწერალი*“. 1910.

ვართაგავა 1940: ვართაგავა ი. „*სიმღერა მთის შვილის* — ვაჟა-ფშაველასი“.
თბ.: 1921.

ზანდუკელი 1953: ზანდუკელი მ. *ვაჟა-ფშაველა*. თბ.: 1953.

იმედაშვილი 1986: იმედაშვილი ი. „*კაი ყმა*“. თბ.: „მერანი“, 1986.

კიკნაძე 1989: კიკნაძე გრ. *ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტი გამომცემლობა, 1989.

მირიანაშვილი 1888: მირიანაშვილი პ. „*საერო ენა და სათემო კილო*“. გაზ. „ივერია“, № 166, 1888.

მირიანაშვილი 1888ა: მირიანაშვილი პ. *ბ-ნი ვაჟა-ფშაველა და ბ-ნი ურბნელი*. გაზ. „ივერია“, № 219, 1888.

ნაკაშიძე 1896: ნაკაშიძე ი. *ვაჟა-ფშაველას პოემა*. თ. „კვალი“, № 44,45,57, 51,52, 1896.

ნიკოლაძე 2007: ნიკოლაძე ნ. „*პოლემიკა ვაჟას ენის გარშემო*“. — საკითხები პროპერეგტიკური კურსიდან ძველი და XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. ქუთაისის ა. წერეთლის სახ. პედაგოგიური ინსტიტუტის შრომები. ქუთაისი: 2007.

ტაბიძე 1928: ტაბიძე ტ. *ვაჟა-ფშაველა. შესავალი წერილი*. ტ. I ალ. აბაშელის რედაქციით. თბ.: 1928).

ფაშალიშვილი 1986: ფაშალიშვილი ს. „*კაი ყმა*“. თბ.: „მერანი“, 1986.

ყიფშიძე 1896: ყიფშიძე გრ. „*ნოვოე ობოზრენიე*“, № 4139, 1896.

ჩიქობავა 1985: ჩიქობავა ა. „*ქართული ენის ზოგადი დახასიათება*“. — ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი I, 1985.

ჩიქოვანი 1956: ჩიქოვანი მ. *ვაჟა-ფშაველა და ხალხური პოეზია*. თბ.: 1956.

ჩხენკელი 1989: ჩხენკელი თ. *ვაჟას ქართული*. — „მშენიერი მძლევარი“, თბ.: „მერანი“, თბ.: 1989.

ძიძიგური 1971: ძიძიგური შ. „*ვაჟას ენის პრობლემა*“. — „ქართველ კლასიკოსთა ენობრივი მემკვიდრეობა“. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1971.

წერეთელი 1890: წერეთელი ა. „*წერილები ჩვენს მწერლობაზე*“. გაზ. „თეატრი“, №№ 8-10, 1890.

წერეთელი 1899: წერეთელი ა. „*ბიბლიოგრაფიული შენიშვნები*“. თ. „კრებული“, № 11, 1899.

ჭავჭავაძე 2011: ჭავჭავაძე ი. *თბზულებათა სრული კრებული ეპისტოლური მემკვიდრეობა*. ტ. XVII. „ილიას ფონდი“, თბ.: 2011 (ტომი გამოსაცემად მოამზადეს, კომენტარები და შენიშვნები დაურთეს ნ. კოტინოვმა, მ. კვატაიამ და ჯ. გაბოძემ).

ჯაფარიძე 2003: ჯაფარიძე რ. „*მცირე რეპლიკა დიდი ტკივილის გამო*“. — ქართველი მწერლები ვაჟა-ფშაველას შესახებ. თბ.: 2003.

წერეთელი 1890: წერეთელი ა. „*წერილები ჩვენს მწერლობაზე*“. გაზ. „თეატრი“, №№ 8-10, 1890.

წერეთელი 1899: წერეთელი ა. „*ბიბლიოგრაფიული შენიშვნები*“. თ. „კრებული“, № 11, 1899.

ჯავახიშვილი 1989: ჯავახიშვილი მ. „*ახალი სალიტერატურო ქართული-სათვის*“. 1989.

NONA KUPREISHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Vazha's Suleti as Topos of Cyclic Time

The article deals with Vazha-Pshavela and his metaphors: Shaveti, meaning black and death and Samzeo, meaning sun and new. Understanding Vazha is a complex phenomena, which diversifies into several aspects, as language, myth, culture, etc. Mikheil Kveselava believed Vazha to be the regeneration of Faustian ideas. Shaveti and Samzeo are the eternal battle between good and evil, light and dark. Therefore, the article serves to understand these two concepts more deeply and eloquently.

Key words: Shaveti, Samzeo, Methapor.

ნონა კუპრეიშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ვაჟას „სულეთი“, როგორც ცირკულარული დროის ტოპოსი

ცნობილია, რომ კლასიკოსი მეტაფორაა, რომელიც სხვადასხვა საუკუნეში სხვადასხვანაირად ვლინდება. ვაჟას პოეტურ მემკვიდრეობასთან მიმართებით ჩვენ ლამის იყო დავარდვიეთ ეს კანონზომიერება. მიზეზებზე მე-20 საუკუნის ოციანი წლების თბილისში სტუმრად მყოფმა და მაშინდელი ჩვენი კულტურული ორიენტაციისადმი არც თუ ისე კეთილგანწყობილმა ოსიპ მანდელშტამმა ასე მიგვანიშნა: „(ვაჟა) სიტყვის ნამდვილი ქარიშხალია, რომელმაც ხეები ფესვებიანად ამოთხარა და ისე გადაუარა მთელ საქართველოს.. სწორედ სტიქიასავით გადაიტანა იგი ახალგაზრდა ქართულმა პოეზიამ და ახლა არც იცის, რა უყოს მის დანატოვარს“ (მანდელშტამი 1922: 59). ამ სიტყვების ავტორს მხედველობიდან თითქოს მცირე დეტალი გამოიჩინა — ვაჟას ფენომენი მის გულისყურამდე სწორედ ახალგაზრდა ქართული პოეზიის წარმომადგენლებმა მიიტანეს, რომელთა შორის უპირველესი, ცხადია, გრ. რობაქიძე იყო. 1908 წელს „ნიშადურის“ რედაქციაში ხანმოკლე შეხვედრისას რობაქიძე ვაჟას „ურმენშურ“ (ურმენშ — გერმ. პირვანდელი) გამოხედვასა და ფილოსოფიის, კერძოდ, ჰეგელის „ლოგიკის“ პრობლემატური საკითხებისადმი, ინტერესს აღმოაჩენს. ხუთი ათეული წლის შემდეგ სიმონ ჩიქოვანი, რომე-

ლიც გრ. რობაქიძისაგან განსხვავებით, როგორც თვითონ აღნიშნავს, „ქართულ მწერლობაში სრულიად სხვა კარიდან შემოვიდა“, ყურადღებას კვლავ ვაჟას აზროვნების მასშტაბურობაზე გაამახვილებს და მას, რუსთაველისა და ბარათაშვილის მსგავსად, „ფილოსოფიური მიდრეკილების მწერალს“ უწოდებს (ჩიქოვანი 1963: 275).

ვაჟას სამყაროსადმი დამოკიდებულება, სამყაროს სტრუქტურის მისეული ხედვა, მართლაც, სერიოზული კვლევის საგანია და იგი კულტურის მრავალ ფენომენტა (ენის, ისტორიული წარსულის, ზნე-ჩვეულებების, მითოლოგიური წარმოდგენებისა თუ თქმულებების) ღრმად ორიგინალურ გადააზრებას ეფუძნება. განსაკუთრებულად ღრმად კი ისაა, რომ „ვაჟას პოეტური კოსმოგონიის რთული და ლოგიკური სისტემა“ ევროპული დეკადანსის კონტექსტში იქმნებოდა და გენიოსისათვის დამახასიათებელი შეღწევადობით ამკვიდრებდა „ჭეშმარიტების, მშვენიერების, სოციალური ჰარმონიის, სიყვარულის, სიკეთის, ბედნიერებისა და თავისუფლების“ რწმენას. სწორედ ამიტომ „ფაუსტური პარადიგმების“ ავტორი, მიხეილ კვესელავა, ვაჟას ჰუმანისტური, ფაუსტური იდეების რეინტეგრატორს უწოდებს (კვესელავა 1961: 96). ვაჟას მიერ სამყაროს შეცნობა ბუნებასთან კონტაქტით იწყება. ბუნების უნიკალური წიგნის კითხვა იქცევა იმ უმნიშვნელოვანეს პროცესად, რომლის დროსაც ბუნებისავე მთლიანობის შეცნობა, მისი ღვთაებასთან შეთანადება და დიდი „თვალდამშეულობით“ მიღწეული განჭვრეტის საფუძველზე სამყაროსთან დამოკიდებულების ვაჟასეული კონცეფცია ყალიბდება: „ბუნება მბრძანებელია, იგივე მონაა თავისა“. ეს გარემოს, იგივე „ყოვლადობის“, არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ მსოფლმხედველობრივი აღქმის შედეგად შექმნილი ცოდნაა, რომელიც სამყაროს მთლიანობის იმ ღვთაებრივი სიბრძნიდან იღებს სათავეს („...დიდება ქვეყნის შემოქმედს, რა კარგად დაუნერია...“), რომლის მიხედვით ყოველივე მარადიული განახლების, მარადიული წრებრუნვის, იმავე კოსმიური მთლიანობის პრინციპითაა ამოქმედებული (გოეთეს მსგავსად, მიგვითითებს „ფაუსტური პარადიგმების“ ავტორი, „ყოველგვარი არსებობა მთლიანობის ფარგლებში მოქმედებს. მთლიანობა კი სხვა არაფერია, თუ არა თვითონ ბუნება, როგორც აბსოლუტურობა, რომლის გარეშე არავითარი არსებობა არ შეიძლება იყოს“ — კვესელავა 1961: 101). ამ პრინციპის ქვაკუთხედი ბოროტისა და კეთილის, როგორც დაპირისპირებულ ძალთა დიალექტიკური ერთიანობის, მათ შორის გამართული მარადიული ბრძოლის აუცილებლობაა: „მტვირთველი არი საქმის თეთრის და შავისა, საცა პირიმზეს ახარებს, იქვე მთხრელია ზვავისა“. გ. ქიქოძეც სწორედ ამ ერთიანობაზე მიგვანიშნებს, როდესაც წერს: ...ეს ბრძოლა სიკეთესა და ბოროტებას შორის კოსმოსური ხასიათისააო. კ. გამსახურდიას მიერ თავის დროზე დეკლარირებული იმ დაკვირვების კვალდაკვალ, რომლის მიხედვითაც „ვაჟა თავისი მსოფლიო გაგებით გოეთეს მსოფლმხედველობას უახლოვდება“ (გამსახურდია, 1959: 173), გერმანისტ

ლ. თეთრუაშვილის მონოგრაფიაშიც (თეთრუაშვილი 1982: 6) ვპო-
 ულობთ, იმავე გოეთესა და ვაჟას იდეურ-მსოფლმხედველობრივ დამ-
 თხვევათა საფუძველზე, ბუნების ორსახოვნების მოჩვენებითი ხასი-
 ათის დამადასტურებელ არგუმენტებს: ერთი მხრივ, გოეთეს „თა-
 ურფენომენისა“ და „ერთია ყოველის“ (გერმ. hen kai pan) რწმენა; მე-
 ორე მხრივ, ვაჟას მიერ უწყვეტ, მუდმივმოქმედ კანონზომიერებებს,
 მარადიულ წრებრუნვას დამორჩილებული ბუნების ციკლური მონაც-
 ვლეობა, რომელიც, როგორც ს. დანელია იტყოდა, „ვაიმარელი ბრძე-
 ნის მსგავსად ჩარგულ გენიოსშიც“ (დანელია 2008: 25).* „ბუნების
 კეთილ და ბოროტ საქმეებთან თანაბარი დამოკიდებულების უნარს“
 ავლენს. ეს უნარი კი „იმავე ბუნების მაორგანიზებელი და განმსაზ-
 ღვრელი ძალითაა განპირობებული. გოეთესთანაც ბუნებისა და ღვთა-
 ების დამთხვევა მათი იდენტობის შემოქმედებითი ტრანსფორმაციით
 მიიღწევა..., ანუ იკვეთება, რომ ღმერთი სამყაროს გარსია, ჩარჩოა,
 რომლის „შინაარსობრივი ფაქტორი ბუნებაა“. ამ უკანასკნელის პრო-
 პორციულობის, ბალანსირების დიად ნიჭს, ვაჟას აზრით, ადამიანმა,
 შესაბამისად კი საზოგადოებამაც, უნდა მიბაძოს (თეთრუაშვილი
 1982: 46). საგულისხმოა, რომ გ. ასათიანი ბარათაშვილის „სულის ამ-
 ბოხის“ იდეის ანალიზისას, მიუთითებდა, რომ თუ „მერანის“ ავტორი
 ხსნას ბედის სამძღვრის გადაღახვაში, ე. ი. ტრასცენდენტურ სამყა-
 როში ხედავს, ვაჟა მისგან განსხვავებით, ჰარმონიის მიღწევის შესაძ-
 ლებლობად ბუნების ობიექტურ კანონზომიერებათა აქტიურ შეცნო-
 ბასა და მისი წესრიგისადმი ერთგულებას მიიჩნევს. იგივე დამოკიდე-
 ბულება მჟღავნდება ხელოვნებისადმი, რომლის უმაღლეს ამოცანად
 აღიარებულია ზომიერების განცდა, ის, რომ მხატვარმა „ბუნების კა-
 ნონს არ უმტყუნოს“, „წრეს არ გადავიდეს“ (ასათიანი 1982: 118). თა-
 ვის მხრივ, აქედან (ურთიერთმბრძანებლობის, ურთიერთმონობის
 პრინციპიდან) იღებს სათავეს ბუნების მიბაძვით „ადამიანის მიერ
 საკუთარი თავის დამდაბლებით მიღწეული სიმალლე“, ვაჟასეული
 ადამიანურობის კონცეპტი, რომელიც მის მსოფლმხედველობრივ არ-
 ჩევანს გამოხატავს და რომელიც საგანგებოდ გაანალიზა მ. კვაჭან-
 ტირაძემ წერილში „ადამიანის კონცეპტი ვაჟა-ფშაველასა და რედი-
 არდ კიპლინგის პოეტურ შემოქმედებაში“ (კვაჭანტირაძე 2011:)

ერთ-ერთმა საუკეთესო ვაჟალოგმა თამაზ ჩხენკელმა ვაჟას ფი-
 ლოსოფიური თვალთახედვის თანმიმდევრობა, სიღრმე და ორიგინა-
 ლობა, უპირველეს ყოვლისა, მის მიერ მითოლოგიური და ფშავ-ხევსუ-
 რული ფოლკლორული მასალის ათვისების ხარისხს დაუკავშირა.
 ბუნებრივია, კეთილისა და ბოროტის ამბივალენტურობა, მათ შორის

* ს. დანელია იქვე შენიშნავს: „გოეთე ვაიმარში ცხოვრობდა და აღმოსავლეთის
 ქვეყნებში ის მხოლოდ ოცნებით მოგზაურობდა, ვაჟამ კი თავისი სიცოცხლე აღმო-
 სავლეთის კარებთან გაატარა. გოეთე გერმანიის გენიოსია, ვაჟა საქართველოს გე-
 ნიოსია. ოლონდ ჩვენ უმნიშვნელო ხალხი ვართ ჯერ და ჩვენს გენიოსს მსოფლიო არ
 იცნობს“.

ბრძოლის თავისთავად უნივერსალური კანონი სათანადოდ მთის ხალხის წარმოდგენებშიც აისახა. ვაჟამ ამ წარმოდგენების ფილოსოფიური და მხატვრულ-ესთეტიკური გააზრება მოახდინა, ანუ, თუ ისევ თ. ჩხენკელს დავესესხებით, აღნიშნული მასალა „გამოიყენა“ იმიტომ, რომ მისი „დაძლევა“ შეძლო (ჩხენკელი 1989: 221) ანუ, როგორც ა. განერელია აღნიშნავდა, „ფოლკლორული მასალა ინერტული მდგომარეობიდან გამოიყვანაო“ (განერელია 1965: 172). ნაკლებად ცნობილ პოემაში „კოპალა“ (და, ცხადია, სხვაგანაც) თ. ჩხენკელმა მითოლოგიური წარმოდგენებით ნასაზრდოები სამგანზომილებიანი სამყაროს სურათი დაინახა, ზესკნელის, ქვეყნისა და ქვესკნელის სახით, თანაც ისე, რომ მათი სიმბოლურ-მეტაფორული შესატყვისებიც წარმოგვიდგინა; „პოემაში განხმული სამი სკნელი — ზეცა, ქვეყანა და ქვესკნელი — კაცობრიული ცხოვრების სამ ელემენტს — ღმერთს, ადამიანსა და დიაბოლურ ძალებს გულისხმობს“. ამგვარი სივრცობრივი დასაზღვრის თვით პრინციპში პროეცირდება ვაჟასეული სამყაროს ჰარმონიულობის, ამასთან კი სოციალური ჰარმონიის სისტემა, რომლის მიხედვით, ადამიანი-კაცობრიობა, ერთი მხრივ, ღმერთი-ღვთისშვილების, იგივე ღვთაებრივი ძალების, ხოლო, მეორე მხრივ, ეშმაური ელემენტების ანუ დევური ძალების მარადიული დაპირისპირებით ხასიათდება. ადამიანმა, რომელიც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი რგოლია ამ უწყვეტ ჯაჭვში, დედამიწაზე „ღვთაებრივი ბაძვის“ განმახორციელებლის, მისი ერთგვარი მოდერატორის როლი უნდა შეასრულოს, რისთვისაც გაგება-განჭვრეტასთან ერთად დიადი მოთმინებითაც (სწორედ ამგვარ მოთმინებას და არა მორჩილებას, მით უფრო გულგრილობას ან განურჩევლობას სწავლობს ვაჟა მთებისგან) უნდა აღიჭურვოს. საბოლოო და სანუკვარი მიზანი კი ხომ სწორედ კაცობრიობის მტრების, დევების, სწრაფვის სანინაალმდეგოდ, ღვთისშვილთა მოძმეობა, ფშაური „დიდების“ თანახმად კი, მათი „მოდე-მოძმეობა და სტუმარ-მასპინძლობაა“ (ჩხენკელი 1969: 77). გავიხსენოთ, ჯოყოლა და ზვიადაური ამ პრინციპით უკავშირდებიან ერთმანეთს და მათი ერთიანობის ხელყოფა ავტორის მიერ დესტრუქციულობის საშემამოვლინებად, უზენაესი წესრიგის ხელყოფად აღიქმება.

სრულიად ამკარაა, რომ ვაჟას განსაკუთრებული „ვიზიონები და ინფერნალური ხილვები“, რომელთა გამოც გ. ქიქოძე მის რეალისტობას სერიოზული ეჭვის ქვეშ აყენებდა („მას არ შეეძლო დაწვრილებით რაიმე მოვლენის აღწერა, ან ყოველმხრივ რაიმე საგნის დახატვა, იმიტომ რომ ცხოველი და თავშეუკავებელი ფანტაზია სტანჯავდა“ — ქიქოძე 1928: 10), მკვლევართაგან ახალი მიგნებების, ახალი აზრობრივი შრეების გახსნას ითხოვდა და ითხოვს. ამ მხრივ ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში არაერთი მნიშვნელოვანი მოსაზრებაა გამოთქმული (გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, გ. ქიქოძე, მ. კვესელავა, ს. ჩიქოვანი, ა. განერელია, რ. თვარაძე, გ. ასათიანი, გრ. კიკნაძე და სხვ), რომელთა დიდი ნაწილი „შავეთ-სულეთის“ პოეტიკურ ახსნასაც ეძღვნება. სრუ-

ლიად ლოგიკურად ამ უჩვეულო და აბსოლუტურად ზედროული სივრცის არსებობა ვაჟასეული ემპირიული და მეტაფიზიკური გამოცდილების სინთეზირების შედეგადაა მიჩნეული. სწორედ „შავეთის“ აქცენტირებით (ს. მაკალათია, როგორც ვიცით, ასე განმარტავს ამ ცნებას: „ფშაველების წარმოდგენით საიქიო ქვეყნის შუაგულშია და მას „შავეთს“ ეძახიან. შუაზე ხევი ჩამოუდის თურმე და შიგ ცეცხლმოდებული კუპრის მდინარე მოდის. მდინარეზე ბენვის ხიდია გადებული და ხიდზე მართალი უვნებლად გადის, ცოდვილი კი ვარდება და კუპრში იწვის. საიქიოში კაცის მადლი არ იკარგება და იქ ყველაფერი ზომითა და წონით არის“ — მაკალათია 1934: 157) წარმოდგენები ბუნების, მინისა და ცა-მყარის შესახებ ვაჟას მიერ იმდენადაა გაფართოებული და რეორგანიზებული (ამასთან კი მატერიალიზებულიც, რასაც მანდელშტამი „განსაცვიფრებელ საგნობრიობას“ უწოდებდა), რომ მთელ რიგ ლექს-სიმღერებსა და პოემებში გამოკვეთილი მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტის უნივერსალურ საშუალებად აღიქმება. თუმცა ამ შემთხვევაში მხოლოდ საკითხის ამ მხარის აქცენტირება ბოლომდე ზუსტი არ იქნებოდა, რადგან „სულეთი“ არა საგანგებო ვითარებისთვის შესაფერის მარადიულ, ამქვეყნიური ვნებებისგან დაცლილ, „ჩვენგან“ სამუდამოდ გამიჯნულ სულთა სადგურად, არამედ ფშაველი კაცის ეგზისტენციალური არსის ერთ-ერთ უმთავრეს, მეტიც, ორგანულ კომპონენტად, მისი „მყოფობის“ უცილობელ ელემენტადაა აღქმული. ამიტომაც ასე გამოეთქმის ვაჟას თავისი გულწრფელი დაფიცება დედის წინაშე: „...თუ გიღალატო, დედაო, / ნუ დავიმარხო მთაშია, / ნუ დასდვან ვაჟის ფშავლისა / ხმალი სატირლის თავშია. / ნუ დამიტიროს ქალ-რძალმა / საკაცეზედა კარშია; შ ა ვ ე თ შ ი გ ა მ ზ ა ვ რ ე ბ უ ლ ს ა ც ხ ე ნ ი წ ა მ ე ქ ც ე ს გ ზ ა შ ი ა ...“ რა თქმა უნდა, აქ სახეზეა არა მარტო ხალხური წარმოდგენებით, არამედ ქრისტიანობის გავლენით კავკასიელთა ცნობიერებაში დამკვიდრებულ შეხედულებათა გამოძახილი სამოთხისა და ჯოჯოხეთის შესახებ, რომელსაც აძლიერებს სასანაულმოქმედი ცხოველების (ვთქვათ, ცხენის), სხვაგან კი არწივის, უცხო ფრინველის (იგი ვაჟას განმარტებით არც არწივს ჰგავს და არც ქორს, იხ. „მოფრინდა უცხო ფრინველი“) ან სამყაროს ხის შთამბეჭდავი სახეები. ეს თავისთავად. თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია თვით „სამზეოდან უჩინში და უჩინიდან სამზეოში“ ვაჟას მაგიური ცნობიერებით განპირობებული გადაადგილების ფანტასტიკური უნარი. ამ გადაადგილების საუკეთესო საშუალებად კი სიზმართან ერთად („სიზმარი სასონარკვეთილისა“, ალუდას სიზმარი) ხილვაზმანება მოჩანს („დაუსრულებელი კვნესა“, „ძვალეები“, „ზმანება“). ის, რომ ამ განზომილებაში დრო შეგნებულად აღრეულია (ა. განერელია, თ. ჩხენკელი), გამონვეულია არა მარტო დროთა კავშირის, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთიანობის, მათი ურთიერთგანპირობებულობის შეგრძნებით, არამედ იმ რეალობისადმი კრიტიკული დამოკიდებულებითაც, რომელშიც ვაჟას უხდებოდა ცხოვრება: „...გულზე მჭირს

სამი იარა: / წარსულზე ფიქრი მანუხებს, / ანმყოში არა ყრია – რა / და მომავალის ფიქრებიც / არავინ გამიმზიანა!“ ან კიდევ: „არა თქვენ სა- დიაცენო, რო ძროხებივით სძლებითა“ და სხვ.

აქედან გამომდინარე ვაჟას საიქიო — შავეთი — სულეთი არა მატე- რიაში დანთქმის, მასში განზავების, გაქრობის (ეს მარადიული წრებ- რუნვის, მარადიული განახლების პრინციპის დარღვევაც იქნებოდა), არამედ მხოლოდ ფერისცვალებისა (შდრ. ქართ. „გარდაცვალება“) და, რაც მთავარია, ჩადენილი ცოდვა-მადლის მიუკერძოებელი „ანონვის“ ადგილიცაა: „...ვაი, რომ საიქიოსაც / გინება დამიხვდებაო! / აქ ჩემი უქმად ცხოვრება / იქ თვალწინ დამიდგებაო...“ სულის უკვდავების იდეაზე დაყრდნობით ვაჟას მტკიცედ სჯერა, რომ ღვანლმოსილი, „პიროფლიანი“ გმირები (რომელთაც იგი ხშირად „ლამაზებსაც“ უწოდებს) ბუნება-ღვთაების იდენტობის ნებელობით კი არ იკარგები- ან, არამედ სწორედ „შავეთში“ ტრანსფორმირებულნი „ინახებიან“: „...მწამს, ფერფლი კარგის გულისა, / ქარმ რო გაფანტოს ხმელადა, / თვითოში მაინც ენთება, / ტიალ-სურვილი ცხელადა.. / კარგ გულს არა ჰკლავს ბუნება, / თან დააქვს ძველის-ძველადა!..“ იქ არა მარტო მიდი- ან, არამედ იქედან გარდაუვალი გამთლიანების მოლოდინში მუდმი- ვად გვაკვირდებიან, „საფლავებზე მავალთა ხმებს“ უსმენენ, ჩვენზე „გარჯის“ ადეკვატური ნყლულებით გვაფასებენ, გვეგებებიან, მფარ- ველობას გვიცხადებენ და ა. შ. . იქნებ ამიტომაც ვაჟასთვის სამარ- თლიანობის (ისევ იმავე სოციალური ჰარმონიობასთან ერთად) აღ- დგენის შესაძლებლობა არა მხოლოდ ყოველდღიურ ცხოვრებაში გამ- ჟღავნებულ შემართებას, „კაი ყმათა“ „ზნეობრივ თვალახელილობას“, არამედ მიღმური სამყაროდან მკვდრების (იმავე „კაი ყმების“, ბრძო- ლით ნაწრთობი გვირგვინოსანი მეფეების თუ ტანჯული თანამოკალ- მეების) აღდგომას, „სულეთის“ შეშველებასაც უკავშირდება („კიდე- ვაც ვნახავ გაზაფხულს“). სხვა გამოსავალი თითქოს არც ჩანს. ისტო- რიული კონტექსტიდან ამოვარდნილ ვაჟას თანამედროვე საქართვე- ლოში კულტურულ პარადიგმათა ცვლილება, გ. ქიქოძის ზუსტი შენიშ- ვნით კი, „სოფდარის მიერ რაინდის დამარცხება“, თითქმის ფორმა- ლურად განხორციელდა, ოღონდ კი ისე, რომ „მოხერხდა“ ქართველთა პიროვნული მთლიანობის საგრძნობლად შელახვა (ამ თვალსაზრისით საინტერესო ჩანს ვაჟას ლირიკაში გამოკვეთილი ხმლისა და შამფუ- რის ანტინომია). მიუხედავად ამისა, მარადიული წრებრუნვის მოთაყ- ვანე ვაჟას, „კარგი გულის“ უკვდავების მოიმედეს, არ სურს ერის ვი- თომ სიჭაბუკის, სიმნიფისა და ხანდაზმულობის შემდეგ მისი გაქრო- ბის, კვდომის (ივ. ჯაბადარი, ლ. ფრობენიუსი) მაშინაც და მოგვიანები- თაც გავრცელებული იდეების გაზიარება. ამის მიზეზი ვაჟას მიერ მხატვრულად რეალიზებული და ნიცშეს „მარადიული დაბრუნების“ იდეით პროვოცირებული „ისტორიზმის“, გააზრების პრინციპია, რომ- ლის თეორიულ დასაბუთებას ვხედავთ უკვე გრ. რობაქიძის ესეში „ოსვალდ შპენგლერ“. ისტორიის „სწორხაზოვანი“ განვითარების კონ-

ცეფციის უარყოფა (სხვათა შორის, ისევე როგორც ნიცშეს სამყაროს დესაკრალიზაციისათვის გამიზნული ინტერპრეტაციებისა, რომლის კრიტიკა რობაქიძის გერმანულენოვან ფილოსოფიურ ესეში „პირველშიში და მითოსია“ გადმოცემული),* რომელიც შპენგლერმა მე-19 საუკუნის ისტორიულ მეცნიერებათა სხვა ძირითადი პოსტულატების, ევროპოცენტრიზმისა და პანლოგიზმის, პარალელურად განავითარა, გრ. რობაქიძემ მყარი არგუმენტაცია დაუპირისპირა: „შპენგლერის ათვისებით ისტორიაში არ არის ლოგოსი. ვლენა მოვლენის და მეტი არაფერი.. ეს შეხედულება თავისთავად მცდარია. თუ ლოგოსი არ არის, მაშინ არ არის თვით ისტორიაც. ისტორია არ არის უბრალო ცვლა. იგი ვითარებაა. ვითარებაში კი აუცილებელია საზრისი“ (რობაქიძე 1923: 2). სხვა სიტყვებით, დასავლეთის კულტურ-ფილოსოფიური აზროვნების მიერ „ლოგოსს მოკლებულ“, „ნმინდა წყლის სტრუქტურად“, „ცარიელ კარკასად“ განხილული „ისტორიზმი“ რობაქიძისთვის „ონტოლოგიურ რეალობად“ იქნა გამოცხადებული. ამ მოსაზრების საფუძვლად, ცხადია, რობაქიძის მიერვე მიგნებული ვაჟასელი „საქართველოს სულის სხეულებრივი განცდა“ იქცა (საგულისხმოა, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას ნიცშეს მიმართ რობაქიძე სწორედ ვაჟას მსოფლმხედველობით კონცეფციაზე დაყრდნობით ავითარებს). თ. ჩხენკელიც გვიდასტურებს: „ვაჟასთვის ერი უკვდავი ფენომენია. იგი შეიძლება შეთხელდეს, შემცირდეს ან დაკნინდეს, მაგრამ მის უღრმეს არსებაში ხელშეუხლებლად არის შენახული თავდაპირველი დვრიტა ანუ მოდელი, განახლებისა და აღდგომის დაუთრგუნველი პოტენცია“ (ჩხენკელი, 1989: 227). მართალია, უკიდურესი სულიერი და მატერიალური შეჭირვების დროს ვაჟას რეალისტური აღქმა განსაკუთრებით უძლიერდება და შავეთ-სულეთის ხატიც თითქოს ხუნდება: „გადავისროლე ჩონგური, / ცრემლით მევესება თვალეზი, / ნეტავ რისათვის მახათრებს/ იმ მამა-პაპათ ძვალეზი?! / ან იმათ მოგონებაზე / რად ვხდები შასანყალეზი?!“, მაგრამ ეს წუთიერი ადამიანური სისუსტეა. შთაგონება მას მალევე უბრუნდება, ე. ი. კვლავ გრძელდება დროითა და სივრცით დაუსაზღვრავი მოგზაურობა ანმყოს გავლით წარსულიდან მომავლისაკენ და პირუკუ. სწორედ ესაა ვაჟას მიერ „შავეთის“ ის „ცოცხლად მზერა“, რომელიც არა მარტო ქართული, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის უნიკალური მოვლენაა.

* იხ. ამის შესახებ კ. ბრეგაძე — „ნიცშეს მარადიული დაბრუნების იდეის კრიტიკა გრიგოლ რობაქიძესთან“. — ლიტ. ძიებანი, 2011.

დამონებიანი:

- მანდელშტამი 1922:** Mandelstam O. *Кое что о грузинской культуре*. — избрание в двух томах, т. 2, 1922.
- კვესელავა 1961:** კვესელავა მ. *ფაუსტური პარადიგმები*. ტ. 2. თბ.: 1961.
- გამსახურდია 1959:** გამსახურდია კ. *ვაჟა-ფშაველა*. — რჩეული თხზულებანი. ტ. 2. თბ.: 1959.
- ჩიქოვანი 1963:** ჩიქოვანი ს. *რჩეული ნერილები*. ვაჟა ფშაველას ცხოვრების ელფერი და მისი პოეტური შემოქმედება. თბ.: 1963.
- დანელია 2008:** დანელია ს. *ვაჟა ფშაველა და ქართველი ერი*. თბ.: 2008.
- რობაქიძე 1923:** რობაქიძე გრ. *ოსვალდ შპენგლერი*. გაზ. „ქართული სიტყვა“, № 1, 1923.
- ჩხენკელი 1989:** ჩხენკელი თ. *მშვენიერი მძლევალი*. თბ. 1989.
- ქიქოძე 1927:** ქიქოძე გ. *ვაჟა ფშაველა*. — ვაჟას რჩეულ თხზულებათა ორტომეული. ტ. I. თბ.: 1927.
- კვაჭანტირაძე 2011:** კვაჭანტირაძე მ. *ადამიანის კონცეპტი ვაჟა-ფშაველასა და რედია კიპლინგის პოეტურ შემოქმედებაში*. — „კლასიკური რეალიზმის ეპოქა: მე-19 საუკუნის კულტურული და ლიტერატურული ტენდენციები“ (აკაკი წერეთლის დაბადებიდან 170-ე წლისთავისადმი მიძღვნილი IV სამეცნიერო სიმპოზიუმის მასალები). თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.
- მაკალათია 1934:** მაკალათია ს. *„ფშავი“*. 1934.
- ასათიანი 1982:** ასათიანი გ. *სათავეებთან*. თბ.: 1982.
- განერელია 1965:** განერელია ა. *ვაჟა ფშაველა*. — რჩეული ნაწერები. თბ.: 1965.
- თეთრუაშვილი 1982:** თეთრუაშვილი ლ. *ვაჟა ფშაველას და გოეთეს იდეურ-მსოფლმხედველობითი ურთიერთობისათვის*. თბ.: 1982.

Literary Folk Tale of Vazha-Pshavela

The paper tries to analyse artistic characteristics of Vazha-Pshavela's literary fairy tale. It focuses on the works 'A Weak Donkey', 'Erem-Serem-Su-remiani', 'Ghost', 'Mutsela', 'Baturi's Sword'. Vazha's fairy tale is interesting not only in terms of problematics but in diversity of artistic interpretation. Besides, it carries well-defined ideological implication and clearly reveals writer's position towards the social-political situation and ethical issues of Georgia in the XIX century.

Key words: talisman, artistic structure, allegorical plane.

ნესტან კუტივაძე

საქართველო, ქუთაისი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული ზღაპარი

ვაჟა-ფშაველას ფენომენი ქართულ ლიტერატურაში მრავალი რაკურსით გამოვლინდა. სხვადასხვა თაობის ქართველი ლიტერატურათმცოდნეები ხაზგასმით აღნიშნავენ ვაჟას მხატვრული სამყაროს მოდელის ფოლკლორულ-მითოლოგიურ საფუძველს (იპ. ვართაგავა, კ. აბაშიძე, ი. ფერაძე, გ. ქიქოძე, სიმ. ხუნდაძე, ტ. ტაბიძე, მ. ზანდუკელი, ქს. სიხარულიძე, მ. ჩიქოვანი, ს. ჩიქოვანი, გრ. კიკნაძე, აკ. განდერელია, მიხ. კვესელავა, თ. ჩხენკელი, აკ. ბაქრაძე, დ. ნონკოლაური, თ. ქურდოვანიძე, ი. ევგენიძე, ზ. შათირიშვილი და სხვ.). მწერლის შემოქმედების ეს პლასტი განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს, მუდმივად ახალი აზრით ივსება და აქტუალურობას არ კარგავს.

სპეციალისტები ინტენსიურად იკვლევენ იმ მოტივებსაც, რომლებიც ვაჟას ილიასა და აკაკის გზის გამგრძელებლად აქცევს. „პატრიოტული და სოციალური ნიშნის მიხედვით დახასიათებამ, რასაკვირველია, შესაძლებელი გახადა ვაჟა-ფშაველას თხზულებებში ადვილად შესამჩნევ მოტივთა აღწერა და პოეტის მყარ შემოქმედებით ინტერესთა აღნუსხვა-შემოწმება. მაგრამ, ამასთანავე, რამდენადმე მაინც ყურადღების გარეშე აღმოჩნდა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ის მხარე, რომელიც თემატიკურ ორიგინალობას, გამორჩეულ პოეტურ მიდგომასა და ხედვას ადასტურებს“ (ევგენიძე 1977: 49). მიუხედავად იმისა,

რომ მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობის მეცნიერული ანალიზი უწყვეტად მიმდინარეობს და დაგროვილია უაღრესად მნიშვნელოვანი მასალა ვაჟას შემოქმედების მრავალი საკითხი ჯერ კიდევ სპეციალურ კვლევა-ძიებას საჭიროებს.

თითქმის შეუსწავლელია მწერლის შემოქმედების ერთ ასპექტი — ლიტერატურულ ზღაპარი და მისი მხატვრული თავისებურებანი. აქვე გვინდა დავძინოთ, რომ თავად ქართული ლიტერატურული ზღაპარიც მოითხოვს მონოგრაფიულ ანალიზს. რამდენადაც ლიტერატურული ზღაპრის სპეციფიკურ ნიშან-თვისებად ასახელებენ ავტორის მიერ ნაწარმოებში კლასიკური ზღაპრის მხატვრული სახეების, თემებისა და სიუჟეტების გამოყენებას, განსაკუთრებით ფასეულია ვაჟას იმ ნაწარმოებთა შესწავლა, რომლებიც გარკვეულ წილად მისდევენ ფოლკლორული ზღაპრის მხატვრულ სტრუქტურას ან ჯადო, სასწაული, ქმნის მათი სიუჟეტის ძირითად ხაზს („გოჩი“, „ტრედები“, „ნისქვილი“, „მელია-კუდიგელია“, „უძლური ვირი“, „ერემ-სერემ-სურემიანი“, „მოჩვენება“, „მუცელა“, „ცრუპენტელა აღმზრდელი“, „ბათურის ხმალი“, „შეყვარებული“ და სხვ.). უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ლიტერატურული ზღაპრის თავისებურებას სწორედ ის ფაქტი განსაზღვრავს, რომ იგი თანაბრად შეიძლება ეფუძნებოდეს როგორც ფოლკლორულ წყაროს და ასახავდეს ტრადიციული ზღაპრების გმირების, ასევე, გამონაგონსა და გამოგონილი გმირების თავგადასავლებს, მაგრამ აუცილებლად ემორჩილება ავტორის ნება-სურვილს, არის ფანტასტიკური ხასიათის ნაწარმოები და ჯადოქრობა, სასწაული, ქმნის სიუჟეტს და ახასიათებს პერსონაჟებს (ბრაუდე 1979: 7).

ამ თვალსაზრისით, ვაჟას მრავალი ზღაპარი ძალზე საინტერესოა როგორც პრობლემატიკის, ასევე მხატვრული ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნებით. გარდა ამისა, ხშირად გამოკვეთილ იდეოლოგიურ დატვირთვას ატარებს და ნათლად წარმოაჩენს მწერლის პოზიციას XIX საუკუნის საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ვითარებასა, სოციალურ თუ ეთიკურ საკითხებთან დაკავშირებით. ამჯერად ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთ მათგანზე გავამახვილებთ ყურადღებას,

ქართულ ფოლკლორული ზღაპრების მსგავსად, ვაჟას მრავალი პროზაული ტექსტის სიუჟეტის რელევანტური ელემენტია ჯადოსნური გმირები — ალი, ქაჯი და დევი. საკმაოდ პოპულარულია, ასევე, ადგილის დედა და ნადირთა პატრონი, რომელთაც მწერლის თხზულებებში, გარდა იმისა, რომ შენარჩუნებული აქვს ხალხური ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ფუნქცია, განსხვავებული პლასტებიც აქვს შექმნილი.

ამ მხრივ, საკმაოდ საინტერესო მასალას გვანვდის ისეთი ნაწარმოებები, როგორებიცაა: „უძლური ვირი“, „ერემ-სერემ-სურემიანი“, „ჩემი მოგზაურობა ერემ-სერემ-სურემიანეთში“, „მუცელა“ და სხვა.

ვიდრე უშუალოდ კონკრეტული ნაწარმოებების ანალიზზე გადავიდოდეთ, ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ ფაქტს, რომ ვაჟა ქვესათა-

ურით განსაზღვრავს ხოლმე თხზულების ჟანრულ თავისებურებას. ასეთ დროს იგი იყენებს როგორც ზღაპარს, ასევე ძველ ამბავსაც, რაც მოულოდნელი არ უნდა იყოს, რადგან XIX საუკუნის ბოლოს, როცა გააქტიურდა ფოკლორული მასალის ჩანერა და ამ დროის ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებიდან მიმართავდნენ საზოგადოებას, რედაქციებისათვის გაეგზავნათ ამ სახის ტექსტები, ანდაზების, თქმულებების, ლექსებისა და ზღაპრების გვერდით მოიხსენიებოდა ძველი ამბებიც.

ძველ ამბავს უნოდებს ვაჟა „უძლიური ვირს“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 219), რომლის სიუჟეტურ ხაზს ქმნის ადგილის დედის მიერ დაბერებული ცხოველის გარდაქმნის სასწაული და მის ირგვლის განვითარებული ამბავი. ფიზიკური მონაცემებით ისევე, როგორც ალი, ადგილის პატრონიც პატარა ლამაზი ქალია. „მაყვლოვანის გვერდზე გამოჩნდა ნელის ნაბიჯით, როგორც აჩრდილი, ლამაზი, პატარა ქალი. გაშლილი შავი თმა ღრუბელივით ედო ტანზე. მარცხენა ხელში პატარა ბალახის კონა ეპყრა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 227). ამ ჯადოსნური მცენარის საშუალებით მას მოხუცის გაახალგაზრდავება შეუძლია.

კიდევ ერთი სასწაული, რომელიც ხალხური ზღაპრების მსგავსად გვხვდება, ნიშნის დადებაა. ჯადოსნური ბალახის საშუალებით გაახალგაზრდავებულმა ვირმა შეინყალა საკუთარი პატრონიც, მაგრამ მოურჩენელი წყლული დაუტოვა.

ნაწარმოების დასასრულს ავტორმა ჩამოაყალიბა კითხვები, რომლებზეც პასუხი უნდა გავცათ მოგვებსა და ბრძენს. ეს კითხვები იყო, თუ როგორ გადარჩა ვირი ზამთარში მგლებისაგან შეუჭმელი და როგორ მოხვდა ირმებთან, რამ მისცა მას ძალ-ღონე და რამ დაამსგავსა ირემს, რატომ მოეჩვენათ ცხენად და რატომ ვერ მიხვდა მეფეც კი რომ შინაური ვირი იყო გაგარეულებული, რატომ შეინყნარა თავისი უგულო პატრონი, რატომ გადაიქცა მისი ფურთხი მოურჩენელ წყლულად (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 233). ამგვარი კითხვები არ შეიძლება გაჩნდეს ხალხურ თხზულებაში. მასში სასწაულზე, როგორც მოვლენაზე, არავინ მსჯელობს, რადგან იმ სამყაროსთვის, რომელშიც ზღაპარი არსებობს, ასეთი გარდაქმნები ორგანულია და, ამდენად, არავინ ცდილობს მის ახსნას.

ლიტერატურულ ზღაპარს შეიძლება გააჩნდეს მორალისტური ფუნქციაც, აღარაფერი რომ ვთქვათ, მის იდეოლოგიურ დატვირთვაზე. ნაწარმოების მიხედვით, უცნაური ფერისცვალების მიზეზი ნარღვნის მოახლოებაა. რეალურად კი ავტორის შემფოთებას იწვევს ადამიანური სახის დაკარგვა, შეუბრალებლობა, ზოგადად ჰუმანიზმის ნაკლებობა, რომელიც საზოგადოებას დალუპვისაკენ მიაქანებს, შემადრწუნებელ ტრანსფორმაციას უქადის და ცდილობს მკითხველი ამ ყოველივეზე დააფიქროს.

ვფიქრობთ, ვაჟა ამით ეხმიანება სამყაროს დასასრულის განწყობილების მხატვრული ასახვის ტენდენციასაც, რომელიც საკმაოდ

მკვეთრად არის გამოვლენილი XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ქართულ ლიტერატურაში.

ფოლკლორულისაგან განსხვავებით, ლიტერატურულ ზღაპარში ალი ყოველთვის აღარ არის გარეგნობით მომხიბლველი. ამ მხრივ, საყურადღებოა ვაჟას „მოჩვენება“. აქ იგი ლამაზი ქალის ნაცვლად შეუხედავი არსებაა. „ქაჯი, ალი წამომდგომოდა თავზე: თავის ცბიერის თვალებით, განენილის, მქისე, საძაგელის შეხედულებით, გული სრულიად დამიკანრა, პირველი შთაბეჭდილება თითქმის გააქარწყლა (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 298). აღმა მშვენიერი ჩვენებისაგან გამოაფხიზლა ავტორი, რომელიც ღრუბლებში საკვირველ რაინდებს ხედავდა. ის თავისი ქსელის გაბმას ცდილობს, მაგრამ ვერ ახერხებს, რადგან მას მმუსრავს „თეთრწვერა, მშვენიერის, დინჯის, ტკბილის სახის მოხუცი“. ცნობილია, რომ ამგვარი სახით წარმოუდგება ადამიანს ღმერთი. ვაჟას აზრით, რწმენა აძლევს სიმტკიცეს ადამიანს, რომ არ დაეცეს, დაცემულს კი, რომ წამოდგეს. ზღაპარიც ასე მთავრდება: „მე თვალა მივაპყარი დასავლეთს და მკვდარი გავცოცხლდი. ... იმ მზეს არ ერქარებოდა ჩასვლა, თვით იმას სწყუროდა ენათა ქვეყნისათვის, თვალ-დამშეული უცქეროდა ჩვენს მხარეს. მე, გიჟივით, გონებადაბინდული შევხაროდი, შევსტროფი მნათობს და მუხლს ვუყრიდი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 300).

ასე აჩენს ვაჟა მოლოდინს იმისას, რომ გმირები ერთ დღეს მაინც დაამარცხებენ „სრული ბუნების“ მქონე ბოროტებას და მასში წილის დადებას შეძლებს ყველა, ვინც ამის რწმენას არ დაკარგავს.

ამ ნაწარმოების შექმნიდან თითქმის ოცი წლის შემდეგ ვაჟა წერს ზღაპარ „ბათურის ხმალს“, რომელიც გმირობის თემას ეხება. ნაწარმოების მიხედვით, სასწაულმოქმედი უნარი შეიძინა გარდაცვლილი გმირის, ბათურის, ხმალმა. ის ქარქაშიდან ამოდის და ჰაერში იწყებს ტრიალს, როგორც ომის დროს. ხმალი პატრონსაც არ ჩაატანეს საფლავეში. „ბათურს იქნება ან შვილი გამოადგეს, ან შვილიშვილი გამოუჩნდეს იმის ხმალს ღირსეული მხედარი, კარგი პატრონი. აიღოს ხელში და დადგეს საქართველოს დარაჯად, უპატრონოს რჯულ-საქრისტიანოს... საფლავეში კი მიწამ უნდა შეჭამოს“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 116). ხმალმა მხოლოდ იმის შემდეგ მოისვენა, რაც ის ლაშარის ჯვარს შენირეს. ხალხს კი ურყევად სწამს, რომ ბათური კრებს შუალამეს თავის ლაშქარს და ხმალზე ფიცს დებენ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 119).

ძნელი გასაგები არ არის, რა აწუხებს ვაჟას და 1913 წელს რატომ წერს ამ ზღაპარს. მას მაშინაც აქტუალურად მიაჩნია ბრძოლა ძველი იდეისთვის, თვლის, რომ ჯერ არ მოსულა დრო ხმლის ქარქაში ჩაგებისა.

მხატვრული სტრუქტურის, ასევე, პრობლემატიკის თვალსაზრისით, ძალზე საინტერესო ნაწარმოებია „ერემ-სერემ-სურემიანი“, რომელსაც „უძლური ვირის“ მსგავსად ვაჟა ძველი ამბავს უწოდებს. მასში, ფაქტობრივად, რამდენიმე პარალელური სიუჟეტი. ერთია ზღაპ-

რის პირობითი რეალობა და დანარჩენი პერსონაჟთა სიზმრებში გა-
თამაშებული ამბები.

ნაწარმოების ძირითადი სტრუქტურული ხაზი ასეთია: საკუთარი
უმოქმედობის წყალობით სამ ძმას დაენვა სახლი. სარჩოს საშოვნე-
ლად სხვადასხვა მხარე არჩიეს და გაუდგნენ გზას, როგორც ეს ჯა-
დოსნურ ზღაპარში ხდება, მაგრამ უკანვე დაბრუნდნენ, მალე ერთმა-
ნეთში ჩხუბი დაიწყეს და მათ გასაშვებლად თათარი მოვიდა, რად-
განაც „ჩვენი ქვეყანა მაშინ თათარს ეჭირა, მერე საიდანლაც გაჩნდა
კოჭლი დევი. იმას ლაზათიანად მიებლერტყა, მიებეგვა თქვენი თათა-
რი, კინალამ მიერჩო, ძლივს ცოცხალი გამოჰხვეწებოდა და ჩვენც იმას
ჩავუცვივდით ხელში“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 234). კოჭლი დევი ერთ
ძმას ვაჭართან ამუშავებდა და ჯამაგირს თავად იღებდა, ორს კი კა-
ლატოზობას ასწავლიდა. უზარმაზარ კომპს აშენებდა და რიყის ქვებს
ძმებს აზიდვინებდა. ძმები ახლა წერილებს წერდნენ და ნანობდნენ
საკუთარ საქციელს.

ფოლკლორული ზღაპრისაგან განსხვავებით, ავტორი გმირების გა-
დანყვეტილების დამატებით მოტივაციას ახდენს. ასე მაგალითად:
ძმები თვლიან, რომ მოგზაურობა სასარგებლოა „გონება-ქონებისათ-
ვის“, თუმცა მათ მონინაალმდეგეებიც ჰყავთ. მშობლები ცდილობენ,
შვილებმა შეცვალონ განზრახული, არ აჰყვენ ილუზიებს და რეალო-
ბას დაუბრუნდნენ.

საკმაოდ გამჭირვალეა ზღაპრის დედააზრი. მტერი იოლად ეპატ-
რონება ქვეყანას, როდესაც არ არსებობს ერთიანობა და ადამიანი აბ-
სოლუტურად სწყდება სინამდვილეს. სწორედ ეს აზრია გატარებული
იმ სიზმრებშიც, რომლებსაც ძმები ხედავენ.

სიზმრის საშუალებით, ფაქტობრივად, ზღაპრის გმირთა ხასიათის
ღრმა ნიუანსები, მათი ფსიქოლოგიური განწყობა ფიქსირდება, რაც
თავისთავად ხალხური ზღაპრებისაგან განასხვავებს ლიტერატურ-
ულს. სიზმრები თითოეული მათგანის ხასიათს შეესაბამება. მხო-
ლოდ უფროსი ძმა, სურემი, გრძნობს, რომ რალაც არაჯანსაღია მათს
ცხოვრებაში. ის უფრო რეალურად განიცდის ირგვლივ არსებულ სი-
ნამდვილესაც და საკუთარ შესაძლებლობებსაც. მის სიზმარს აქვს
დაკისრებული წინასწარმეტყველური ფუნქციაც. არც იქ დასრულდა
ამბავი კარგად და არც რეალურ ცხოვრებაში. ამ სიზმარში გაჩნდა კი-
დევე ერთი საინტერესო შრე. ავტორმა ერემი, სერემი და სურემი
ბადრისა და უსუპის დეჰეროიზებულ ვარიანტებად მოიაზრა: „—აფ-
სუს, ბადრისა და უსუპის ჯიშო, როგორ წამხდარხართ და გაფუჭე-
ბულხართ! შეგარცხვინათ ღმერთმაო!..“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 241),
— ამბობს დევი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ამბავზეც ხაზგასმით გვი-
თხრა ძველი დავთრიდან არისო, უშუალოდ ავტორის თანამედროვე-
ობას მიემართება (და რა მხოლოდ მწერლის თანამედროვეობას) ზღაპ-
რის აზრობრივი კონცეფცია: ის, ვინც შრომასა და ბრძოლაზე ამბობს
უარს, ივინყებს წინაპართა გზას, ტანჯვისა და მარცხისათვის არის

განწირული. ვაჟასთვის უსაგნო ოცნება ზოგადადაც მიუღებელია და მას შრომას ამჯობინებს (ეს კარგად გამოჩნდა „ოცნების“ ფინალში, რომლის მიხედვითაც, ოცნებიდან გამორკვეულ გმირს ხელში უჭირავს ფურცელი წარწერით, მთავარია შრომა). ნაწარმოებში მოცემული ვითარების მსუბუქად ირონიზირებაც ხდება. მეოცნებე ძმებს ჰგონიათ, რომ მათი სიზმრები ბედნიერების მომასწავებელია.

ეს ზღაპარი იმითაც განსხვავდება ფოლკლორულისაგან, რომ მასში ჩნდება მინიშნება კონკრეტული გეოგრაფიული ადგილებისა და დროითი სივრცისა, კერძოდ: აფრიკა, საჰარის უდაბნო, ოსმალის დრო, თათარი.

საყურადღებოა, ვაჟა-ფშაველას ამ ზღაპრისა და უთარღო ნაწარმოების „ჩემი მოგზაურობა ერემ-სერემ-სურემიანეთში“ ურთიერთმართება. ამ ორი ნაწარმოების აზრობრივი კავშირი საკმაოდ გამჭვირვალეა სათაურის დონეზეც. ნიშანდობლივია, რომ „ჩემი მოგზაურობის...“ დასაწყისშივე ლაპარაკია ქვეყნაზე, რომელსაც ვერც ერთ რუკაზე ვერ იპოვით და რომელსაც თავისი ნამდვილი სახელი ჯადოქრებმა დაუკარგეს. „მეტილა ხერხი შაიძლება კაცის, ადამიანისშვილის გასაბეჩავებლად მოგონილი: გადაეკიდო ცოცხალს ადამიანს და ეუბნებოდე, აღარა ხარ, მკვდარი ხარო? ერემ-სერემ-სურემიანეთის საქმეც სწორედ ასეა... ეს ქვეყანა ჯერ ისევ გულუბრყვილო, მომთმენი ქვეყანაა, ამასთანავე დაუდევარი: დაე ვინც რა უნდა სთქვას, ნისქვილმა კი ფქვასო; მე ხომ ვარ და ვარო, არაფერი უშავს, იმათ მითხრან ხარო-ვო...“ — წერს ვაჟა (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 201).

მწერალს თავისი ანგელოზი აიძულებს ამ ქვეყნის გადასარჩენად გაუდგეს გზას. თუმცა ძალიან ეზარება ამ გზაზე დადგომა და სახლში დარჩენას ამჯობინებს. „რით არა სჯობია შინ არხეინად ყოფნა — გაძეხი კარგად, გადაჰკარ წითელი ღვინო და გადაგორდი მუთაქაზე, და ისვენე სულითა და ხორცითა, სინჯე სამოთხის მსგავსი სიზმრები!“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 201), — კითხულობს ავტორი. ეს სურათი, „გულუბრყვილო, მომთმენი ქვეყანაც“ („ბედნიერი ერი“) აშკარად ილიას ინტერტექსტია. საერთოდაც, ამ ორი ზღაპრის პრობლემატიკა ალეგორიულად XIX საუკუნის საქართველოს რეალურ ვითარებას ასახავს, რაშიც ქვემოთ კიდევ უფრო დავრწმუნდებით.

აღმოჩნდა რომ სახელწარმეული ქვეყანა ბუნებრივი სიმდიდრით ავსებული მშვენიერი მხარე იყო, სადაც არხეინად, მაგრამ გაჭირვებულად ცხოვრობდნენ, რის მიზეზადაც ჯადოქრობას მიიჩნევდნენ. ავტორის კითხვაზე, რატომ თავადაც არ სწავლობენ ჯადოქრობას ან რატომ არ ცდილობენ კუდიანების მოშორებას, პასუხობენ, რომ „ადამიანის სისხლში გარევა ძნელია. ცუდი დროებაც არის და უციმბიროდ ვერ გადარჩებიან“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 204). აღსანიშნავია, რომ ეს კონკრეტული ტოპონიმი იოლად გამოსაცნობს ხდის ალეგორიას. გარდა ამისა, ნაწარმოებში სხვა მინიშნებაც არის. ერემ-სერემ-სურემიანეთში უამრავი დანგრეული ტაძარია და ყველა ერთი — ქალი-მეფის

დროს არის აშენებული, თუმცა კარგად არც კი იციან, რამდენი მეფე ჰყავდათ. ქვეყანაში არსებულ მძიმე რეალობას მიანიშნებს მწერლის რემარკაც, რომ ტაძრებს ეშმაკები არიან დაპატრონებული.

განსხვავებული ვითარების ამსახველი არც ნაწარმოებში ავტორის მიერ ჩართული ლექსი და ზღაპარია. ლექსში ერემის, სერემისა და სურემის ზღაპრის ვარიაციაა და მასაც ისევე აქვს დაკისრებული მხილების ფუნქცია, როგორც ფოლკლორულ ზღაპრებში ჩართულ ლექსებს.

ნაწარმოებში ბერიკაცის მიერ მოყოლილი „თორმეტთავიანი მღვდის“ ზღაპარი იწყება მზა ფორმულით — იყო და არა იყო რა და მთავრდება ასევე ტიპური ფორმულით: ჭირი იქა, ლხინი აქა. ტექსტი სრულყოფილია, მასში ბიბლიური იაკობისა და ღმერთის შერკინების იგავიც საინტერესოა და არეკლილი. ქვეყანას თორმეტთავიანი დევი დაპატრონებია. გათამამებულს ქრისტე-ღმერთი შეხვედრია, ვერ უცვნია, შეუყვია, ლახტი მოუღერებია, მაშინ იგი მაცხოვარს დაუწყევლია და ლახტიც ხელში შეხმობია. ამის შემდეგ მას თავები აუჯანყდნენ (სხეული ნაწილების აჯანყება, როგორც ადამიანის შინაგანი რღვევის სიმბოლური ასახვა, ნიშანდობლივია ვაჟას ზღაპრისთვის. მან ამ ხერხს მიმართა „მუცელაშიც“). ბოლოს დაქანცულს მელიორე წამოეპარა და კომბლით სული გააფრთხობინა. ვფიქრობთ, საერთო განწყობილებით ამ საკმაოდ პესიმისტურ ნაწარმოებში მწერალი, ერთი მხრივ, რეალურ ვითარებას უსვამს ხაზს და მისი ცვლილების ახლო პერსპექტივას ვერ ხედავს, მაგრამ საერთოდ შეუძლებლადაც არ მიიჩნევს, რაც ზღაპრის კეთილი ფინალით გააცხადა.

„ჩემ მოგზაურობაში...“ ავტორი კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წამოჭრის. მისი აზრით, უმთავრესი, რითაც ერის ბედნიერება იზომება, განათლებაა. იმ ქვეყანაში კი, რომელსაც ვაჟა აღწერს მასწავლებელს „განადირებული სახე“ აქვს და არც ის არის, ალბათ, შემთხვევითი, რომ უცხო ენაზე ლაპარაკობს, ხოლო ბავშვებს სწავლა გონებას არ უხსნის. მართალია, მასწავლებლისთვის გაგუგებარი იყო, როცა სკოლა „ღვანლსა დებდა“, თავად სოფელს რატომ უნდოდა მისი დახურვა, რატომ თვლიდა რომ ის უფრო ვნებდათ, ვიდრე სარგებლობა მოჰქონდა. მკითხველისათვის ამ ეპიზოდის იმპლიციტური პლასტი საკმაოდ ნათელია. მწერალი თვლის, რომ ერის გადაგვარება შეგნებულად ხდება. ამ უბედურების მიზეზზეც ღიად მიანიშნა: „მივმართეთ ჩრდილოეთს და იქ ვიხილეთ მხოლოდ განსხვავებული ზნე-ჩვეულების მცხოვრებნი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 212), — წერს ის. მიუხედავად ამისა, ვაჟა არ თვლის, რომ სკოლასა და სწავლაზე სოფელმა საერთოდ უნდა თქვას უარი.

მრავლისმთქმელია, ასევე, განსწავლულ კაცთან შეხვედრა. ის ცაში ეძებდა ქვეყნისათვის გამოსავალს. „—ეს ის დურბინდი არ გახლავსთო, — სთქვა მან, ვარსკვლავთა ყოფა-მდგომარეობას რომ იკვლევენ მეცნიერნი; ეს ის დურბინდია, რომლის წყალობითაც მე ჩემის ქვეყნის

ვითარებას, სვე-ბედს ვიგებო“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 213). ფაქტობრივად, ამბავი ღიად დარჩა. ავტორი წერს, რომ ერემ-სერემ-სურემიანეთის შესახებ ის შემდეგში მოგვიყვება.

ამ ნაწარმოებსა და „ერემ-სერემ-სურემიანს“ შორის იბმება ლოგიკური ჯაჭვი. ერემის, სერემისა და სურემის მსგავსი ფუჭად მეოცნებები ქმნიან ერემ-სერემ-სურემიანეთის ქვეყანას, ხოლო ამგვარ მეოცნებობას როგორ აფასებს ვაჟა, ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ და მასზე აქ აღარ შევჩერდებით.

ავტორისდროინდელი საქართველოც ხსნას ჩრდილოეთიდან ელოდა, მაგრამ მასთან საერთო ვერაფერი იპოვა. ქვეყნის მიერ ფუნქციის დაკარგვამ კი მისი მოქალაქეებიც გადააგვრა, რასაც, ბუნებრივია, გმირის დაკნინება მოჰყვა და ბადრისა და უსუპის ნაცვლად უგერგილო, საგმირო საქმეებზე მხოლოდ მეოცნებენილა დარჩნენ.

დეჰეროიზებულია მუცელაც ვაჟას ამავე სახელწოდების მქონე ზღაპრის გმირი. მრავლისმთქმელია ავტორის მიერ ფოლკლორული ზღაპრის ერთ-ერთ გავრცელებულ კლიშეში შეტანილი ცვლილება. ნაცვლად ფორმულისა „იყო და არა იყო რა“, გვაქვს „იყო და აღარ არის. ღმერთმა ნულარც აჩვენოს ქვეყანას იმისთანა ადამიანი, როგორიც ის იყო. ვინა? — მუცელა, მუცელა...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 309). ამგვარი ცვლილება ცლიტერატურული ზღაპრის ავტორის პრეროგატივაა.

მანანა კვაჭანტირაძე აღნიშნავს, რომ „...მწერლობა, ლიტერატურა — ყველა ტიპის რიტუალი და დღესასწაული დავინყების გარდაუვალ პროცესს უპირისპირდება“ და „დავინყებისადმი წინააღმდეგობის მობილიზაციით ხელს უშლიან სუბიექტის დაშლას...“ (კვაჭანტირაძე 2009: 296). შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სწორედ ამგვარი მობილიზაცია დევს ვაჟას მიერ შეტანილ ცვლილებაშიც. რაც უნდა პარადოქსულად უღერდეს, ფოლკლორული და ლიტერატურული ზღაპრების აზრობრივი და სემანტიკური ველების გადაკვეთისას, ხალხური ზღაპრის მყარი სტრუქტურის დაშლისას ხდება სწორედ მისი კვლავ გახსენება, აღდგენა. მაგალითად: „იყო და აღარ იქნება“, კარგავს თავის რეალურ არსს „იყო და არა იყოს“ ხსოვნის გარეშე ისევე, როგორც ლიტერატურულ ზღაპარში შესული კლასიკური ზღაპრისათვის დამახასიათებელი ყველა სხვა რელევანტური ელემენტის ცვლილება მათი ცოდნის გარეშე მოკლებული ხდება სრულყოფილ გააზრებას, ერთი მხრივ, მეორე მხრივ კი ამძაფრებს ავტორის პოზიციას, გვაძლევს შეფასებას, უარყოფას იმისას, რაც მისთვის მიუღებელია და მკითხველშიც სურს მის მიმართ ნეგატიური დამოკიდებულება გამოიწვიოს.

ამბავი სმა-ჭამეთის ქვეყანაში ხდება. ოჯახს კი მუცელაანს უწოდებს ავტორი. საკმაოდ მოულოდნელი ჩანს ამ სახელის წარმომავლობა. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფოლკლორული ნაწარმოებისათვის ასე დამახასიათებელი ინდივიდუალური განსაზღვრება-ეპითეტია, მას ომონიმური მნიშვნელობა აქვს და ეს სემანტიკური თამაში ნაწარმოების არსის გასახსნელად გადამწყვეტია. სახელის შინაარსის ცვლილე-

ბაც გმირის დეგრადაციის მატარებელია. თავის დროზე გმირობის გამომხატველი ეპითეტი მოგვიანებით ლორმუცელობის ამსახველი ხდება. მუცელა ძველ დროში გივს ზედმეტსახელად ბრძოლაში გამოჩენილი სიმამაცისა და მის მიერ ხანჯლით მტრისთვის დაპობილი მუცლების გამო შეერქვა. ზღაპრის დასაწყისშივე აქცენტირებული, რომ გმირის ასეთი დეგრადაცია ობიექტური გარემოებითაა გამოწვეული. „სმა-ჭამეთლებს სხვა ყველა საგმირო საქმე გამოელიათ, ერთი სმა-ჭამა დარჩათ ცხორებაში, ვინც იმით ისახელებდა თავს, სახელი და დიდებაც იმას რჩებოდა, მაშასადამე, მუცელა გასამტყუნარი არ იყო. დროთა ვითარებამ და მის მოთხოვნილებამ შეჰქმნა და დაბადა იგი...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 312), — ნერს ავტორი.

სამი ძმა: მუცელა, ყარამანა და ამირანა გივის — გამორჩეული მებრძოლის — ჩამომავლები არიან. ზღაპარიც სწორედ ამ სამ ძმას არაფერი იცის თავისი წინაპრების შესახებ. რაკი ბრძოლა შეწყვეტეს და წარსული დაივიწყეს, მისაბად მაგალითად ჭამა-სმა იქცა. ფოლკლორული ზღაპრის შესაბამისად, ამ შემთხვევაშიც ჩნდება მამხილებელი, მაგრამ მეფის ბრძანებით მას ჩამოახრჩობენ.

საყურადღებოა, ერთი ასეთი დეტალი: კუდიანობა ღამეს მუცელას დევები იტაცებენ. დევები, ბოროტი სულები არიან და მათგან დაცვას ის უფალს შესთხოვს, ჰპირდება, რომ სანთლებს აუნთებს და საყდრებს აუგებს. დევებს ჭინკები და ალები ემსახურებიან, როდესაც ისინი ირმის, ჯეირნისა და ჯიხვის მწვადებს მიირთმევენ. ფოლკლორული ზღაპრისთვის ამ კარგად ნაცნობ პერსონაჟებს მოულოდნელი და, ერთი შეხედვით, კეთილშობილური მისია აკისრიათ — ღირსეულ ადამიანად აქციონ მუცელა, გადააჩვიონ მუცელმერთობას. ფუნქციის ამგვარი ცვლილებაც ლიტერატურული ზღაპრისათვის ნიშანდობლივად უნდა მივიჩნიოთ.

ისევე, როგორც „თორმეტთავიანი მდევის“ („ჩემი მოგზაურობა ერემ-სერემ-სურემიანეთში“) შემთხვევაში აქაც მუცელას თავისივე სხეულის ნაწილები უმხედრებიან: მუცელი, სული, ჭკუა. ირკვევა, რომ თითოეული მათგანი მას სწორ რჩევას აძლევდა, მაგრამ მან, მუდამ ღვინით გაბრუებულმა და გაჟღენთილმა, არ უსმინა საკუთარ გონებას და სატანჯველად გაიმეტა თავი. გარდა იმისა, რომ ეს ასპექტი გმირის სულიერ დამლაზე მიანიშნებს, ამგვარი შინაგანი ამბოხი სინდისის მხილებადაც შეიძლება აღვიქვათ. სინდისი ვაჟას მრავალი გმირის არსებობის წესს განაპირობებს.

მუცელას დაეძებენ ძმები, რომლებიც მას ვერ ხედავენ, რადგან მუცელას საპყრობილეს უჩინმაჩინის ქუდი იფარავს. მუცელამ თავის გადასარჩენად დევს მიყიდა არა მხოლოდ საკუთარი, არამედ ძმებისა და მეუღლის სულებიც. ბუნებრივია, დევთა ტყვეობიდან დაბრუნებული მუცელა კიდევ უფრო დიდ კერპად იქცა სოფლისათვის, ვიდრეკვლავ არ გამოჩნდა მამხილებელი, რომელსაც ველარ დაამარცხებდნენ.

ეს უღვაშენის მეფეა (ამ სახელწოდებით მინიშნება სინდისზე კეთდება). მას მოკლული მამხილებლის სისხლის აღება სწავლია და სმა-ჭამეთის ქვეყანას ომს გამოუცხადებს. მართალია, მეფემ თავდადებისკენ მოუწოდა ყველას და წარსულის შეახსენა, მაგრამ მხოლოდ მოგონებამ და სურვილმა ისინი ვერ გადაარჩინა. მუცელამ „მოძებნა ძველი, ჟანგისაგან გამოხრული, მამა-პაპის ხმალი, იპოვა დამტვრეული ფარი და შეუდგა ბეჯითად საქმეს. განმინდა პირველი, დააკონინა მეორე, გაიჩარხა საქმე. დაგლეჯილი ჩაჩქანიც იპოვა, სამკლაურებიც მიანებ-მოანება ერთმანეთზე და რაინდულად გამოეწყო, მშვილდ-ისრის გაკეთება თავის ძმას, ამირანს, დაავალა. შუბიც სადღაც ეგულეობდა ჭერში თუ კედელში შეტანებული, გაფაციცებით დაეძებდა იმასაც. მუცელა აღარ ხუმრობდა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 344), აღნიშნავს ავტორი. ამ საბრძოლო იარაღის მდგომარეობა არა მხოლოდ პატრონს ახასიათებს, არამედ საერთო ვითარების პაროდერებასაც ახდენს. ლოგიკურია, რომ უღვაშენის ხელმწიფემ სმა-ჭამეთი იოლად დაამარცხა, „განთქმული გმირები“ ხალხს დაასახელებინა და დასაჯა. გამოაშკარავდა ყველა ცრუ-გმირი.

საინტერესოა ერთი დეტალი. მხოლოდ მეფე დაინდო უღვაშენის ხელმწიფემ, რადგან იგი გვირგვინოსანი (ერთ-ერთი ხელნაწერის მიხედვით, მირონცხებული) იყო. ვაჟა ძალიან ფაქიზად მოეკიდა ამ თემას. ზღაპრის ალეგორიულობა ამით კიდევ უფრო ცხადი გახდა. ვფიქრობ, მან გამოსავალი მეფის მოკვლაში ვერ დაინახა. ასეთი რეალური გამოცდილება რუსეთის იმპერიას ჰქონდა, ხელმწიფის მკვლელობის ფაქტს ვაჟას სამშობლოსათვის უკეთესებისაკენ არაფერი შეუცვლია.

კლასიკური ზღაპრის დასარულს მხოლოდ რამდენადმე შეიძლება მიემართებოდეს ნაწარმოების ფინალიც. მუცელას საფლავიდან სვავი ამოფრინდება და მთისკენ გასწევს. მისგან ნახევრად აშენებული ეკლესიის დასრულებას კი გაყიდული სული ცდილობს. საყდრის დასრულება სიმბოლურად დაკარგული ღირებულებების დაბრუნებას მიგვანიშნებს.

ამ ნაწარმოებშიც ნიშანდობლივია სიზმრის საშუალებით ფსიქოლოგიური პლასტების გაღრმავება.

ამ პერიოდის ქართული მწერლობისთვის თავად მუცელას თემა ახალი არ არის. ინტერტექსტით ავტორი ილია ჭავჭავაძის ლუარსაბ თათქარიძის ვარიანტსაც ხატავს. მუცელა ცოცხალ რუმბად ჰყავს ვაჟას მოხსენიებული. მასაც ძალიან უყვარს არტალა, ცოლი 21 წლის ასაკში შეირთო წესის გამო და არა იმიტომ რომ შეუყვარდა, თუმცა ძალიან კარგად შეეწყვნენ ერთმანეთს. მის ცოლსაც დარეჯანთან აახლოებს მკითხავებში სიარული და ა. შ. ამდენად, თავად საკითხიც შეიძლება ილიას მოტივად ჩაგვეთვა, მაგრამ მისი მხატვრული გადაწყვეტა აშკარად ასხვავებს ამ ორ დიდ შემოქმედს ერთმანეთისაგან.

ერთი შეხედვით, სტრუქტურულად გვაქვს კლასიკური ზღაპრის მსგავსი სიუჟეტური ხაზი: მეფე, ცრუგმირი, მავნე, მამხილებელი.

სიცრუე გამოაშკარავებულია, დამარცხებულია გაფეტიშებული მატერიალური და გადარჩენილია სული, რომელთან ერთადაც ტაძრის მშენებლობაში ყველამ უნდა მიიღოს მონაწილეობა. პირობითად ეს შეიძლება მიჩნეულ იქნას ზღაპრის კეთილ ფინალად. ვაჟას შემოქმედებაში არაერთხელ აქცენტირებული სულიერისა და ნივთიერის დაპირისპირებისას ავტორი მკაფიოდ მიგვანიშნებს, რომ სულის შენარჩუნებით შეიძლება მატერიალურის შექმნა.

ნიშანდობლივია ერთი რამ. ამ თხზულების არსებულ ვარიანტს ანერია, რომ ეს არის ზღაპარი ძველი დავთრიდან. დაბეჭდილ ვარიანტში კი ვაჟამ დატოვა მხოლოდ ზღაპარი. დროის მიერ გამოწვეული დეგრადაციის საჩვენებლად მან მუცელას ძმების სახელებიც შეგნებულად დააკავშირა ძველ საგმირო ეპოსთან.

თაობათა ისტორიის გადმოცემა ხალხური ზღაპარშიც შეიძლება შეგვხვდეს (მაგ. „თვალჩიტა“). „ზემოსსენებულ ზღაპრებში დამოუკიდებელი სიუჟეტების კონტამინაცია შედეგია მეზღაპრის ცდისა, თავისებურად ახსნას ტრადიციული მასალის შინაარსი, სხვადასხვა თაობის გმირთა თავგადასავალი ერთ მთელად შეკრას და გაზარდოს აუდიტორიის ინტერესი მოთხრობისადმი“ (ქურდოვანიძე 2002: 111). რა თქმა უნდა, ძველი მეზღაპრეებისაგან განსხვავებით, ავტორს შეიძლება უფრო მნიშვნელოვანი მოტივაცია ჰქონდეს ვიდრე თავმონონებაა მსმენელის წინაშე.

აღსანიშნავია, რომ იმ ნაწარმოებებში („ერემ-სერემ-სურემიანი“, „მუცელა“), რომლებშიც ალეგორიული პლანით საქართველოს ყოფაა ასახული, გამოიყენა კლასიკური ზღაპრებიდან კარგად ცნობილი სამი ძმის მოტივი.

ბუნებრივია, ვაჟას აქვს სხვა აზრობრივი დატვირთვის მქონე თხზულებები, რომლებიც მრავალ პრობლემას წამოჭრიან. ეს არის მწერლის დამოკიდებულება სოციალური საკითხებისადმი („როგორ გაჩნდნენ ბუები ქვეყნად“, „სიზმარი ობლისა“...) თუ მრავალ ზღაპარში წინ წამოწეული ეთიკური ღირებულებები („გოჩი“, „წისქვილი“, „სიზმარი ობლისა“, „ლმობიერი მონადირე და ირმის გონიერება“...). ასევე, არანაკლებ საყურადღებოა ცხოველთა ეპოსის ტიპის ზღაპრები („ტრედები“, „მელია-კუდიგძელია“, „არწივი“, „ირემი“, „მელია-სერიფენია“, „დათვი“, „დიდებული საჩუქარი“, „კურდღელი“...). ცნობილია, რომ ვაჟას შემოქმედებაში გვხვდება სამონადირეო მითოსის ელემენტები. ამდენად გასაკვირი არ არის, რომ მონადირეობის თემა ვაჟას ბევრ ზღაპარშიც იჩინს თავს („ირემი“, „კურდღელი“, „ლმობიერი მონადირე და ირმის გონიერება“...)

ლიტერატურული ზღაპრის ჟანრი პრობლემათა მხატვრული ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით დიდ თავისუფლებას აძლევს ავტორს. ბუნებრივია, რომ იგი ვაჟას ერთიანი მხატვრული კონცეფციის ერთიერთი შემადგენელი, საყურადღებო და გამომსახველობითი ხერხებით უაღრესად დატვირთული პლასტია.

ვაჟას პროზის ამ კუთხით საგანგებო ანალიზი აუცილებელი და მნიშვნელოვანია, რომ უფრო სრულყოფილად წარმოჩნდეს მწერლის უცვლელი დამოკიდებულება როგორც ეროვნული ისე საკაცობრიო ღირებულებებისადმი და ქართული ლიტერატურული ზღაპრის განვითარებაში შეტანილი საყურადღებო წვლილი.

დამოწმებანი:

ევგენიძე 1977: ევგენიძე ი. *ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებითი ისტორიისათვის*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1977.

ბრაუდე 1979: Брауде Л. *Скандинавская Литературная Сказка*. М.: «Наука», 1979.

ვაჟა-ფშაველა 1964ა: ვაჟა-ფშაველა. *თბზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტომი V. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: ვაჟა-ფშაველა. *თბზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტომი VII. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

კვაჭანტირაძე 2009: კვაჭანტირაძე მ. *გამეორება, როგორც ცოდნა და ხსოვნა. ზღაპრის განმეორებადი სტრუქტურების კულტუროლოგიური და აქსიოლოგიური ასპექტები*. II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბ.: 2009.

ქურდოვანიძე, 2002: ქურდოვანიძე თ. *ქართული ზღაპარი*. თბ.: „მერანი“, 2002.

ANA LETHODIANI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**For Interpretation (Understanding) of “Aluda Ketelauri”
(Theory of Liminality and “Aluda Ketelauri”)**

The aim of the paper is to examine Aluda Ketelauri in the frameworks of the Theory of Liminality. The liminal stage for Aluda begins when he returns to Shatili. For Aluda the end of liminal stage comes when he asks Khevisberi to sacrifice the calf in the Mutsal's name. This is followed by his exile from the community. The final part of the poem, shows Aluda in the post-liminal stage. According to the replacement theory, Aluda has passed all three stages: exiled by the community he leaves Shatili, but he is not defeated. He has fulfilled the function of the transit carriage.

Key words: Liminality, Aluda Ketelauri, Theory of Liminality.

ანა ლეთოდინი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**„ალუდა ქეთელაურის“ გააზრებისათვის
(ლიმინალობის თეორია და „ალუდა ქეთელაური“)**

ლიმინალობის ანთროპოლოგიური თეორიის* მიხედვით, ნებისმიერი ტიპის ცვალებადობა (ასაკობრივი, ოჯახური, ადგილის, სოციალური სტატუსის და ა.შ.) სამ სტადიას მოიცავს: 1. გამოცალკეება ანუ სეპარაცია, რაც გამოიხატება ინდივიდის არჩევანსა და გარკვეული სოციალური ერთობისაგან იზოლაციაში. ამ დროს ინდივიდი კარგავს ამ ერთობისადმი კუთვნილების მახასიათებლებს; 2. ლიმინალობა ანუ მარგინალობა. ეს ფაზა გულისხმობს: სოციალური სტატუსის,

* ტერმინი და ცნება ლიმინალობა (limin-ლათ.-ზღურბლი, მიჯნა, ორ განსხვავებულ, იზოლირებულ ადგილს შორის მოთავსებული გასასვლელი) მე-20 საუკუნის დასაწყისში (1908 წელს, ნაშრომში „Rites de passage“) პირველად გამოიყენა ფრანგული პოზიტივისტური ანთროპოლოგიის წარმომადგენელმა არნოლდ ვან გენებმა. მოგვიანებით კი, გასული საუკუნის შუა ხანებში, ინგლისელმა ანთროპოლოგმა ვიქტორ ტერნერმა. ისინი იკვლევდნენ გადასაცვლების რიტუალების ლიმინალურ ფაზას ანუ ოჯახური, ასაკობრივი, სოციალური თუ სხვა სტატუსის, ზოგადად, ნებისმიერი ტიპის ცვალებადობის რიტუალს (რატინი 2005: 47, 48, 49; ტულჩინსკი: <http://hpsy.ru/public/x3023.htm>).

ღირებულებების, ნორმების, გააზრების, აღქმის, გაგების, ცნობიერების შეცვლას. ეს არის იდენტობის ძიების, თვითშეგნების პროცესი, რომელიც ხასიათდება ამბივალენტურობით. ამ გარდამავალ კონდიციაში ინდივიდი ემიჯნება ნორმატიულ კონტექსტს და ტრანსფორმაციის გზით აწარმოებს ოპოზიციურად საპირისპირო სამყაროს; 3. გაერთიანება, ინკორპორაცია ანუ რეაგრეგაცია — კვლავ დაბრუნება საზოგადოებაში, განახლებული სოციალური სტატუსით (რატიანი 2005: 47; ტულჩინსკი : <http://hpsy.ru/public/x3023.htm>).

შეიძლება ითქვას, რომ ლიბინალობის თეორია ინტერდისციპლინურია. იგი მოიცავს პრობლემებისა და მიდგომების ფართო სპექტრს: სოციოლოგიურს, კულტუროლოგიურს, სემიოტიკურს, ფსიქოლოგიურს და ა.შ (ტულჩინსკი: <http://hpsy.ru/public/x3023.htm>).

აღნიშნული თეორია შეიძლება წარმატებით გამოვიყენოთ ლიტერატურასთან მიმართებითაც, რადგან იგი თავისი არსითა და დანიშნულებით ლიბინალურ ფენომენს წარმოადგენს. ამის შესახებ ჯერ კიდევ არისტოტელე წერდა.* მისი თქმით, ლიტერატურა ქმნის ახალ სამყაროს, რომელიც არც მთლად რეალობაა და არც მთლად ფანტაზია, არც სრული სიმართლეა და არც პირწმინდა გამონაგონი. ლიტერატურა და პოეზია იძენს ერთგვარი შუალედური ანუ ლიბინალური კონდიციის სტატუსს არსებულ რეალობასა და მწერლის ფილოსოფიურ განსჯა-ვარაუდებს შორის (რატიანი 2007: 8, 9). მ. ი. სპარიოსუც ხაზს უსვამს, რომ „ლიტერატურულ დისკურსს შესწევს ძალა შექმნას ჭეშმარიტად ახალი ალტერნატივები, ვინაიდან ის თამაშის ფორმაა, „მოდელით“ თითქოს განპირობებული ქმედებაა, რომლის წიაღშიც ერთმანეთს ერწყმის რეალური და წარმოსახული სამყაროები და იქმნება ორივე მათგანისაგან განცალკევებული შუალედური სამყარო. ასახავს რა ურთიერთობების რეალურ ან წარმოსახულ ფორმებს და აყალიბებს რა მათ წინააღმდეგობრივ მთლიანობას, ლიტერატურა ქმნის არსებობის ალტერნატიულ მოდელებს“ (რატიანი 2005: 166).

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, საინტერესო იქნება ლიბინალობის ანთროპოლოგიური თეორიის საფუძველზე „აღუდა ქეთელაურის“ განხილვა.

აქვე შევნიშნავთ, რომ ამ პოემის ლიბინალობის თეორიის კონტექსტში გააზრებისას დავეყრდნობით ვ. ტერნერის მიერ განსაზღვრულ „სოციალური ყოფის“ ოთხ ფაზას: პირველი ეტაპი არის „ცხოვრება“ და იგი ასახავს იმ ნორმატიულ სისტემას, რომელშიც ცხოვრობს ინდივიდთა ჯგუფი; მეორე ფაზა ანუ „კრიზისი“ შეესატყვისება კრიტიკულ კონდიციას, რომელიც აყენებს ინდივიდთა ჯგუფს „არჩევანის“ წინაშე. არჩევანი შეიძლება იყოს „პოზიტიური“ და „ნეგატიური“; მესამე

* „პოეტმა იმაზე კი არ უნდა ილაპარაკოს, რაც სინამდვილეში მოხდა, არამედ იმაზე, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო და, მაშასადამე, რაც ალბათობისა თუ აუცილებლობის მიხედვითაა შესაძლებელი“ (არისტოტელე 2009: 49).

ფაზა, ანუ კონფლიქტი ესადაგება „ხელმძღვანელი ჯგუფის“ უფლებებისა და ავტორიტეტის გამოყენებას „ინდივიდთა ნეგატიურად განწყობილი ჯგუფის მიმართ“; მეოთხე ფაზა, ანუ „გამოსვლა“ ასახავს იმ შედეგებს, რომლითაც დასრულდა მესამე ფაზაში „გათამაშებული“ დრამა. თავად ტერნერი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მესამე ფაზას ანუ „კონფლიქტს“, რომელიც „ჰარმონიას“ გარდაქმნის „დისჰარმონიად“ და მთელი სიმწვავით აყენებს ტრანსფორმაციის საკითხს (რატიანი 2005: 60).

პოემის დასაწყისში ალუდა წარმოგვიდგება იმ სოციალური ერთობის, რომელშიც იგი ცხოვრობს, მართალია, გამორჩეულ („დავლათიან“, „საფიხვნოს თავში“ მჯდომ „სიტყვა გზიან“ (ვაჟა-ფშაველა 1986: 110), მაგრამ მაინც ტიპურ ნევრად („ბევრს ქისტს მათრა მარჯვენა“ (ვაჟა-ფშაველა 1986: 110) (გავიხსენოთ, ვ. ტერნერის მიერ განსაზღვრული ოთხი ფაზიდან პირველი ანუ „ცხოვრება“).

ალუდას სეპარაცია (ვ. ტერნერის მიხედვით, სოციალური ყოფის მეორე ეტაპი, „კრიზისი“) ანუ ძველი სააზროვნო სისტემის, კოლექტიურად გათავისებული ნორმებისაგან გამოცალკეება იწყება იმ მომენტიდან, როცა იგი კლავს მუცალს და არ მოსჭრის მას მკლავს, არ აპყრის იარაღს:

„ალუდას თოფი არ უნდა
ატირდა, როგორც ქალიო;
არ აპყრის იარაღებსა,
არ ეხარბება თვალიო,
თავით დაუდვა ხანჯარი,
ზედ ეკრა სპილოს ძვალიო,
გულზედ ძეგლიგი დაადვა,
მკლავზედ ფრანგული ხმალიო“.
(ვაჟა-ფშაველა 1985: 112).

„მარჯვენას არ ჭრის მუცალსა,
იტყოდა ცოდვა არიო;
ვაჟაკაცო ჩემგან მოკლულო,
ღმერთმა გაცხონოს მკვდარიო...“.
(ვაჟა-ფშაველა 1985: 112).

(თუმცა, მუცალის მოკვლამდე, ალუდა კლავს მის ძმას და „მარჯვენასაც“ ჭრის მას).

ფსიქოლოგიის მიხედვით, ადამიანის ქცევა ყოველთვის განსაზღვრული სტიმულაციის პირობებში ხდება და ამ სტიმულების მიხედვით იცვლება (უზნაძე: <http://burusi.wordpress.com/2010/03/03/dimitri-uznadze-2/>). პიერ ჟანეს ქცევის ზოგადფსიქოლოგიური კონცეფციის თანახმად (რომელიც მან მე-20 საუკუნის დასაწყისში შეიმუშავა), ადამიანის ქცევა მოიცავს არა მხოლოდ ხილულ აქტივობას, არამედ შინაგან ფსიქიკურ შინაარსს, რომელიც წარმოადგენს ადამიანის ქცევის განუყოფელ ნაწილს, მის მარეგულირებელ რგოლს (<http://www.psibib>).

ru/spec/reokonc/psisoved.php). ზოგადად, ფსიქოლოგიური ახსნა აღიარებს, რომ ქცევათა უმეტესობაზე გავლენა ფაქტორთა კომბინაციის შედეგია. ეს ფაქტორებია: შინაგანი ანუ დისპოზიციური იგივე ორგანიზმული ცვლადები (გენეტიკური მოცემულობა, მოტივაცია, ინტელექტის დონე, თვითშეფასება) და ასევე გარეგანი ანუ სიტუაციური ცვლადები (ხეჩუაშვილი: davit.ge) ალუდას შემთხვევაშიც მისი ქცევის განმაპირობებლად იქცა კონკრეტული გარეგანი ფაქტორი (მუცალის მოკვლა), რამაც ბიძგი მისცა მისი სააზროვნო სისტემის ცვლილების დასაწყისს.

ალუდა ქეთელაურისათვის ლიმინალური ფაზა დგება პოემის იმ ეპიზოდებიდან, როცა იგი შატილში ბრუნდება. აქ კარგად ჩანს მისი მდგომარეობის ამბივალენტურობა. ერთი მხრივ, მას:

„არ ენონება თავია,
პირს დასწოლია ნისლევი,
გულით ნადები, შავია...“
(ვაჟა-ფშაველა 1985: 112)

მეორე მხრივ კი, უნაგირზე მუცალის ძმის მოჭრილი მკლავი უკიდია.

ალუდას „კრიზისი“ უფრო ღრმავდება იმ მომენტიდან, როცა შატილში დაბრუნებული ჰყვება მისი და მუცალის ბრძოლის, მისთვის მკლავის არმოჭრის შესახებ და ქისტის ცხონებას იტყვის („იმ ცხონებულსა მუცალსა, რკინა სდებიყო გულადა!“ (ვაჟა-ფშაველა 1986: 115)). საგულისხმოა ალუდას ამ დროს წარმოთქმული სიტყვები („ვერ გავიმეტე მუცალი, მარჯვენის მოსაჭრელადა, გული გამინყრა, არა ჰქნა, რაც საქნელია ძნელადა, დაე დააკლდეს სახელსა, მე გირჩევივარ მრჩეველად“ (ვაჟა-ფშაველა 1986: 116)). აღნიშნული ცხად-ჰყოფს, რომ ალუდაში, რომლისთვისაც პოემის დასაწყისში „სახელი“ მნიშვნელოვანია, უკვე იწყება გარკვეული, ძველი ნორმის გადაფასება. ნორმისა, რომელიც ფასეულია იმ სოციუმისათვის, რომელშიც იგი ცხოვრობს. პოემის მოხმობილი ეპიზოდიდანვე სახეზეა „კონფლიქტის“ დასაწყისი. („ხევსურთა... ავად შახედნეს ალუდას, შაუძრახნიან ხმელადა: „...გამოჰქცევიხარ ქისტისშვილს. გადუქცევიხარ ქალადა. მაჰკალ, მარჯვენა არ მასჭერ, უკან მისდევდი მა რადა?!“, ზურგი აქციეს ალუდას, პირითა ჯავრიანითა... განირეს ქეთელაური, გულითა წარიანითა, სახელსა ალუდაისას, იძახდნენ ბრალიანითა“ (ვაჟა-ფშაველა 1985: 116, 117)).

ლიმინალობის კონტექსტშივეა გასააზრებელი ალუდას სიზმარი:

„ნუხელ ცუდ სიზმრები ვსინჯე,
რიგში ვიყოდი სადამე.
წინ გვედვა მიცვალებული,
ხევსურ შანყენით ისხდენა
სალაშქროდ დამზადებულნი,

ზოგნი კარებზე იდგენა.
 მენაც იქ ვიყავ, ვტიროდი,
 როგორც წესია კაცისა.
 გუმანი მქონდა სალაშქროდ,
 ხანიც მოვიდა წასვლისა.
 ერთს წამს ხელ ვინამ დამტაცა,
 ტარი ჩამიდვა ხანჯრისა.
 შავხედენ, მუცალი იყო,
 ტანთ ეცვა ჯაჭვი რვალისა,
 გულზედ ემჩნევა ნიშანი
 მე-დ იმის ბრძოლის წამისა,
 ეფინა ნატყვიარშია
 ლეგა საფენი ბრძამისა,
 კლდედ იდგა, გაუტეხლადა,
 ცრემლ არ ჩამოსდის თვალისა.
 „მინდა სიკვდილი, არ ვკვდები,
 მამკალო, მითხრა ხვეწნითა.
 თქვენ დაგრჩეს ნუთისოფელი,
 მე-კი წავიდე ქვეყნითა,
 დაძვლით, ხევსურთ შვილებო,
 ლაშქრობით, ხმლების ქნევითა“.
 დაჯვე, ჯამ ვინამ დამიდგა,
 კაცის ხორც იყო წვნიანი,
 ვსჭამდი, მზარავდა თუმცა-ლა
 კაცის ხელ-ფეხი ძვლიანი.
 რასა ვსჩადიო, ვსჯავრობდი,
 უმსგავსი, შაჩვენებული.
 „ჭამეო, რამამ მიძახა,
 ნუ ჰხდები გაშტერებული:
 კიდეე მიმირთვით ალუდას
 წვენ-ხორცი გაცხელებული“.
 მიმატეს კაცის ულვაშით
 წვენ-ხორცი შანელებული...“
 (ვაჟა-ფშაველა 1985: 118, 119)

სიზმრისადმი უძველესი დროიდან არსებობს ინტერესი (რეინუ-ოტერი: <http://www.aquarun.ru/psih/son/son11.html>) და თავისებური დამოკიდებულება როგორც დასავლურ ისე აღმოსავლურ კულტურებსა და რელიგიებში. თუ იგი ერთ დროს მხოლოდ წინასწარმეტყველების, ფიზიკოსების და ფსიქოანალიტიკოსების ინტერესის სფეროს წარმოადგენდა, დღესდღეისობით მეცნიერული კვლევის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულებაა. (ხეჩუაშვილი: davit.ge) თანამედროვე მეცნიერება სიზმარს განიხილავს ადამინის ფსიქოლოგიური დინამიკის მახასიათებლად (ლუისი 1997: 10). სიღრმისეული ფსიქოლოგიის უმეტეს მიმართულებაში (ზ. ფროიდი, კ. გ. იუნგი, ჯ. კემბელი და ა.შ), სიზმარი მიჩნეულია არაცნობიერ შეტყობინებად, რომელიც ფორმირებულია ჩვენი სულიერი მდგომარეობით (ლუისი 1997: 11, 211). დიმიტრი უზნა-

ძეც აღნიშნავს, რომ სიზმარი ინფორმაციას გვანვდის არა იმდენად ობიექტური რეალობის, რამდენადაც უფრო სუბიექტის შინაგან სამყაროზე (იგი ფროიდის თეორიის მხოლოდ ამ თეზას ეთანხმება) (უზნაძე: <http://burusi.wordpress.com/2010/03/03/dimitri-uznadze-2/>). სიზმრის შინაარსის კვლევების მიხედვით, იგი დიდი რაოდენობით მოიცავს მძინარე ადამიანის დღის პრობლემებს (ხეჩუაშვილი: davit.ge). თუმცა, რომელი თეორიის მიხედვითაც არ უნდა განვიხილოთ სიზმარი, ერთი რამ ცხადია, მას აქვთ სიმბოლურს ხასიათი (ლუისი 1997: 185). სიზმრის ინტერპრეტაციას განსაზღვრავს: განწყობა, განცდა და სხვა მსგავსი კომპონენტები (ლუისი 1997: 243).

სიზმარს გარკვეული და ხშირად, განსაკუთრებული, შეიძლება ითქვას, საკვანძო მნიშვნელობა ენიჭება ლიტერატურულ ტექსტებში. ვფიქრობთ, ეს ასეა ალუდა ქეთელაურის შემთხვევაშიც. საინტერესოდ გვეჩვენება ალუდას სიზმრების რამდენიმე სიმბოლოს განხილვა.

პირველ სიზმარში ალუდა „სალაშქროდ დამზადებულ“ ხევისურებთან ერთადაა.

ჯეიმს ლუისის სიზმრების ენციკლოპედიას დართული სიმბოლოთა ლექსიკონის* მიხედვით, ადამიანთა ჯგუფის საქმიანობაში მონაწილეობის მიღება ნიშნავს იყო მისი წევრი, იღებდე, იზიარებდე მის კანონებს და ემორჩილებოდე მას. ჯგუფი შესაძლოა იყოს რთული სიმბოლო, რომლის მნიშვნელობაც დამოკიდებულია მძინარე ადამიანის წარსულ ასოციაციებზე (ლუისი 1997: 259).

სალაშქროდ წასვლის ხანმა, რომ მოაწია, ალუდას სიზმარში ამ დროს გამოჩნდება მუცალი, რომელიც მას ხელში „ხანჯრის“ ტარს ჩაუდებს. ზემოთ დასახელებული სიმბოლოთა ლექსიკონის განმარტებით, ხანჯალი, როგორც წესი, მამაკაცური ძალის სიმბოლოს წარმოადგენს. იგი ასევე შეიძლება იყოს ლალატის სიმბოლო. ხანჯალი განასახიერებს მტრობასაც (ლუისი 1997: 274).

მეორე სიზმარში ალუდა ადამიანის ხორცს ჭამს, თან საკუთარ თავზე ბრაზობს: „რასა ვსჩადიო, ვსჯავრობდი, უმსგავსი, შაჩვენებული“ (ვაჟა-ფშაველა 1985: 119). სიზმარი, რომელშიც ადამიანი თავს დამნაშავედ გრძნობს რამე არასწორი საქციელის გამო, შეიძლება ასახავდეს ქვეცნობიერ სურვილს, გაკიცხოს საკუთარი საქციელი (ლუისი 1997: 288).

ზემოთქმული, ვფიქრობთ, მიგვანიშნებს ალუდას ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესებზე, წარმოადგენს მის მიერ ცხადში განცდილის სიმბოლურ გამოხატულებას. (სიზმრებშიც, შეიძლება ითქვას, ალუდა გადის ტერნერის მიხედვით, „ცხოვრების“ და „კრიზისის“ ფაზებს.

* ეს ლექსიკონი, ავტორის თქმით, ორიენტირებულია ფსიქოლოგიაზე. იგი წარმოადგენს მინიშნებას და არა მკაცრ განსაზღვრებებს, უფრო სიმბოლოთა შესაძლებელ ვალენტობას იკვლევს, ვიდრე გვთავაზობს მათი მნიშვნელობის საბოლოო ვარიანტს (ლუისი 1997: 243).

პირველ შემთხვევაში ვგულისხმობთ, ხევსურთა ლაშქართან ერთად მის ყოფნას, რაც მიუთითებს იმ სოციალურ ერობაზე, რომელთა წესებს, ნორმებს თუ ფასეულობებს ალუდაც აღიარებდა და იზიარებდა. სიზმარში „კრიზისი“ იწყება მოკლული მუცალის გამოჩენით. ამას მოსდევს საკუთარი თავის გაკიცხვა ადამიანის ხორცის „შექმის“ გამო).

ალუდა ქეთელაურისათვის ლიბინალური ფაზის დასასრულია, როცა ხატობაზე, იგი მუცალის სახელზე კურატის „დამწყალობებას“ სთხოვს ხევისბერს. მისგან კი რისხვას მიიღებს, რის შემდეგაც თავად დაკლავს საკლავს და მუცალის სულს „შეახვეწებს“ უფალს. ეს ფაქტი შეიძლება გაეიაზროთ, როგორც „ღია“ პროტესტი არსებული ნორმებისადმი და ამასთანავე მათი შეცვლის მცდელობაც (მანამდე იგი სიტყვით ცდილობს ამას. როცა მინდია, მის ნაცვლად მოჭრის მკლავს მუცალის ცხედარს და „ქავად მისაკრავად“ „მიართმევს მას, ალუდა ეტყვის: „ნაილე, თუ გნამს უფალი, ნულარ მაჩვენებ თვალითა, კაი ყმის მარჯვენა არი, გული მენვება ბრალითა“...; „წესი არ არი მტრის მოკვლა, თუ ხელ არ მასჭერ დანიოთ“; „ვაი, ეგეთას სამართალს მონათლულს ცოდვა-მადლითა!“) (ვაჟა-ფშაველა 1985: 120). ალუდას ამ საქციელს მოჰყვება მისი თემისგან მოკვეთა. პოემის ეს მონაკვეთი ვ. ტერნერის მიხედვით, შეესაბამება მესამე ფაზას ანუ კონფლიქტს. ხევისბერი იყენებს „ხელმძღვანელი ჯგუფის“ უფლებებს და თემისგან განკვეთს ალუდას:

„დაჯარდით ხევსურთ შვილებო,
ყველანი — დიდნი, მცირენი,
სამართალი ვქნათ, ვუმტვრიოთ
ალუდას სახლის დირენი;
ნუ დაინანებთ, ექმნენით
ცოლ-შვილის ამატირენი.
მოკვეთილ იყოს, სხვა ქვეყნის
ცა-ლრუბლის შანამზირები.
ნადით, უმტვრიეთ შავ-ბნელსა
სახლისა, ციხის კარები.
ცეცხლი მიეცით საძნოვარს, —
ცასა სწვდებოდეს ალები,
სათემოდ გამოირეკეთ
ცხვარი, ძროხა და ხარები
შატილს ცოლ-შვილი უტირეთ,
გუდანს-შინში და ქალები
ჰრისხამდეს ჩვენი ბატონი,
არ არის შასაბრალები.
(ვაჟა-ფშაველა 1985: 123).

რაც შეეხება, გადანაცვლების რიტუალის მესამე ფაზას. თემისგან მოკვეთილი ალუდა ოჯახთან ერთად მიდის შატილიდან. (ვ. ტერნერის მიხედვით, მეოთხე ფაზა ანუ „გამოსვლა“). მოქვითინე და თემზე გა-

ნაწყენებულ დედასა და ცოლს იგი საყვედურობს: „დაიცნო, ნუ ხართ ყბედადა, მიდით, გამომყევთ, ვიდინოთ; ღმერთმ ეს გვარგუნა ბედადა, ჯვარს არ აწყინოთ, თემს ნუ სწყევთ, ნუ გადიქვევით ცეტადა“ (ვაჟა-ფშაველა 1985: 126). ვფიქრობთ, ამ სიტყვებში ჩანს ალუდას პოსტლიმინალური კონდიციის შედეგი.

ლიმინალობა, როგორც მოხსენების დასაწყისშიც აღვნიშნეთ, არის მე-ს, იდენტობის ანუ ადამიანის მიერ საკუთარ თავთან იგივეობის (ნემსაძე 2008: 8) ძიების სიტუაცია. ამ პროცესის დასაწყისსა და დასასრულს საფუძვლად უდევს ცნობიერება-მისი სტრუქტურა და შინაარსი. მენტალობა — ეს არის ლიმინალობის საწყისი იმპულსი და საბოლოო შედეგი (ტულჩინსკი: <http://hpsy.ru/public/x3024.htm>). მენტალური ცვლილების, ახალი სააზროვნო სისტემის ჩამოყალიბების წყარო, როგორც ი. ლოტმანი აღნიშნავს, ხდება კოლექტიურად გათავისებული აბსურდი, რომელიც აყვანილია ნორმატიულ ხარისხში, აბსურდი, რომელიც ამტკიცებს საკუთარ სიმართლეს არა თეორიით, არამედ პრაქტიკით (ტულჩინსკი: <http://hpsy.ru/public/x3024.htm>). სწორედ ამ ფონზე ჩნდება კრიზისი, რასაც მოჰყვება სეპარაცია, ამ უკანასკნელს, ლიმინალობა და ბოლოს აგრეგაცია. ალუდას შემთხვევაში, მისი ქცევის განმაპირობლად, იქცა კონკრეტული გარეგანი სტიმული, სიტუაციური ფაქტორი (მუცალის მოკვლა), რამაც გამოიწვია მისი შინაგანი — ცნობიერების, ღირებულებების, აზროვნების ცვლილება, ზოგადად, ტრანსფორმაცია. გადანაცვლების თეორიის მიხედვით, ალუდამ გაიარა სამივე სტადია, თემიდან მოკვეთილია, მიდის შავილიდან, მაგრამ არა დამარცხებული. მან შეასრულა „ტრანზიტული ეტლის“ ფუნქცია (ანუ ის, რაც მას „ღმერთმ არგუნა“).

საყურადღებია აგრეთვე ერთი მომენტი. ალუდას წასვლის შემდეგ, შავილიში რჩება მინდია, რომელიც, ჩვენი აზრით ლიმინალობის პოტენციალის მატარებელია. იგი ერთადერთი ადამიანია ვინც განიცდის ალუდას ამბავს. ალუდას თემიდან განკვეთის შემდეგ, ბავშვებს, რომლებსაც ხელში მუცალის მკლავის ძვლები უჭირავთ, მინდია წყრომით ეუბნება: „მუცალის მარჯვენა არი... მიზეზი ხევესურთ რჩევისა... მიზეზი იმათ წყევისა; მე მივუტანე ალუდას, ფერი დავატყვე წყენისა, რო არ მიილო ალუდამ, სიღრმე ვაჩვენე ხევისა“ (ვაჟა-ფშაველა 1985: 121).

დასასრულს გავიხსენებთ, გრ. რობაქიძის სიტყვებს. იგი ამბობდა, — სუბიექტი ანუ შემოქმედი „ქმნის ობიექტს, მაგრამ შემდგომ ამ ობიექტს იღებს და აღიქვამს სხვა სუბიექტი. ამდენად, შექმნილი შორდება შემქმნელს, გადადის სხვაში. ხდება სუბიექტის ობიექტივაცია“ (ბაქრაძე 1999: 45). აქვე შევნიშნავთ „რაც მეტად ფრაგმენტულია ლიტერატურული ტექსტი და რაც უფრო ფართო ესთეტიკური ღირებულებების გენერატორად გვევლინება, მით მეტად მაღალია მისი მხატვრული ღირებულება“ (რატიანი 2010: 79) სწორედ ამის დადასტურებაა ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაური“, რომელიც მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

დამონეზბანი:

- არისტოტელე 2009:** არისტოტელე. *პოეტიკა*. — ლიტერატურის თეორია. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.
- ბაქრაძე 1999:** ბაქრაძე ა. *კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვანლო*. თბ.: „ლომისი“ 1999.
- ვაჟა-ფშაველა 1986:** ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებანი*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1985.
- ლუისი 1997:** Льюис Д. Р. *Энциклопедия Сновидению*. Ростов на Дону: 1997.
- ნემსაძე 2008:** ნემსაძე ა. *იდენტიფიკაციის პრობლემა ოთარ ჭილაძის რომანებში*. თბ.: 2008.
- რაციანი 2005:** რაციანი ი. *ლექციები ლიტერატურის თეორიაში. ანთროპოლოგიური თეორიული კონცეფცია (დრო-სივრცის ლიმინალური თეორია)*. თბ.: „ბარტონი“, 2005.
- რაციანი 2005:** რაციანი ი. *ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2005.
- რაციანი 2007:** რაციანი ი. *ლექციები ლიტერატურის თეორიაში. ჟანრის თეორია. ფორმირებისა და განვითარების ეტაპები*. თბ.: „უნივერსალი“, 2007.
- რაციანი 2010:** რაციანი ი. *ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე* (ედღვნება მიხეილ ჯავახიშვილის და ნიკო ლორთქიფანიძის დაბადებიდან 130-ე წლისთავს). ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა. თბ.: 2010.
- რეინუტერი:** Реинутер Д. О снах.: <http://www.aquarun.ru/psih/son/son11.html>
- ტულჩინსკი:** Тульчинский Г. Л. *Лиминальность*: <http://hpsy.ru/public/x3023.htm>
- უზნაძე:** უზნაძე დ. *ფსიქოლოგიის შესავალი*. <http://burusi.wordpress.com/2010/03/03/dimitri-uznadze-2/>
- ხეჩუაშვილი:** ხეჩუაშვილი ლ. *ფსიქოლოგიის მეცნიერება ჩვენს ცხოვრებაში*. davit.ge; <http://www.psibib.ru/spec/reokonc/psisoved.php>

ESMA MANIA

Georgia, Tbilisi

National Centre of Manuscripts

Davit Aghmashenebeli State University

Archival-Personified Information – Research Sources of Psychological Portrait of Vazha-Pshavela

Biography is the specific narrative. It is complex of the positive discussions about the personal dates of the figure. Biographies of the figures differ from each other only by insignificant factor. This helps formalization and commonality of this kind of narratives.

The source of authentic biography of the writer is the personal archive. Archive documents carry personal data of public figure which are so called “psychological signs”.

Personal archive of Vazha-Pshavela kept in the National Centre of the Manuscripts offers following research sources for the many features: it is analytical more deep and reliable, than data collected from biographies and autobiographies.

Key words: archive, biography, reports, handwriting-facsimiles

ESMA MANIA

საქართველო, თბილისი

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

საქართველოს დავით აღმაშენებლის სახელობის სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

საარქივო-პერსონიფიცირებული ინფორმაცია — ვაჟა-ფშაველას ფსიქოლოგიური პორტრეტის კვლევის წყარო

ბიოგრაფია სპეციფიკური ნარატივია. ის მოღვაწის პერსონალური მონაცემების შესახებ პოზიტიური მსჯელობების ერთგვარი ნაკრებია. ბიოგრაფიების ცხოვრებისა და შემოქმედების ასახვის ეს ფორმა ხშირად სტერეოტიპულია, რის გამოც მათი ბიოგრაფიები მხოლოდ უმნიშვნელო ფაქტოლოგიით განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ეს კი ამ ტიპის ნარატივის სტანდარტულობასა და მის ფორმალურ ბუნებას განაპირობებს.

საგულისხმოა, რომ მოღვაწის უტყუარი ბიოგრაფიის წყარო მისი პირადი არქივია.

საარქივო დოკუმენტები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავისთავად იმუხტება პერსონალური მონაცემებით, მოლვანის ე. წ. „ფსიქოლოგიური ნიშნებით“. საარქივო ერთეულის პერსონიფიკაცია არა ძირითადი, არამედ მეორეული, ცნობიერსმილმური პროცესია. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პიროვნება აზროვნების პროდუქტის გრაფოლოგიური ფორმით გადმოცემის დროს „გასცემს“ საკუთარ თავს. პიროვნების რთული ფსიქიკის კვალით — თავისი განწყობებით, ფიზიოლოგიური მდგომარეობებით, საკუთარი უნარებითა და ჩვევებით, მისწრაფებებით, ცნობიერისა და ქვეცნობიერის კონფლიქტის შედეგად წარმოქმნილი ატიპიური ქმედებებით, გარემომცველი გარემოდან მომდინარე ფაქტორებით — აღიბეჭდება თითოეული ავტოგრაფული ნიმუში.

პერსონიფიცირებული ინფორმაციის მოძიება შეიძლება როგორც შინაარსობრივ-ჟანრობრივ-თემატურ, ასევე ტექნიკურ მონაცემებში. ის პერსონალური ინფორმაციის ე. წ. „სარკისებური ვარიანტია“. როგორც პიროვნების პორტრეტის კვლევის წყარო, ანალიტიკურად უფრო სანდოა და ღრმა, ვიდრე ბიოგრაფიებისა თუ ავტობიოგრაფიების მასალები.

ორივე ტიპის კვლევა არამარტო მოლვანის ფსიქოლოგიური პორტრეტის რეკონსტრუქციის საშუალებას იძლევა, არამედ ეპოქის შესახებ არაპირდაპირ ნათქვამ, სხვა ნათქვამიდან გამომდინარე რეალობას გადმოგვცემს.

ზოგჯერ საზოგადოებები, ეპოქიდან ეპოქაში უპროტესტოდ იმეორებენ ერთხელ საზოგადოებაზე თავსმოხვეულ სტერეოტიპულ დამოკიდებულებებს. ეს კი, ე. წ. ფასადურ იმიჯებს ქმნის და სიმულაციის მაღალი ხარისხით ერთგვარ პროფანირებულ, შინაარსისაგან დაცული ტრაფარეტებს გვთავაზობს. ამიტომ ჩვენთვის სრულიად უცნობი რჩება საზოგადო მოლვანეთა რეალური სახე. პერსონიფიცირებული ინფორმაციები კი ამ ტრაფარეტული მიდგომებისაგან თავის არიდების საშუალებას იძლევა.

ვაჟა-ფშაველას ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული პირადი არქივი მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტის პირველადი შტრიხებისთვის საგულისხმო საკვლევ წყაროებს გვთავაზობს.

საინტერესოა, რომ, ზოგადად, ფინანსური ანგარიშები და ხარჯ-თაღრიცხვები XIX საუკუნის მოლვანებთან, ძირითადად, რუსულ ენაზე წარმოებს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სოციალურ და ეთნიკურ სააზროვნოს თავ-თავისი დიფერენცირებული ენა აქვს. ეს კონკრეტული შემთხვევა კი მიუთითებს იმაზე, რომ ამ ტიპის ყოფა და აზროვნება XIX საუკუნის ბოლოს ჯერ კიდევ არ განიხილება ქართული ეთნიკური სივრცის ლოგიკურ კონტექსტში.

ფულისადმი, როგორც რელატიური ღირებულების მქონე შესაძლებლობისა თუ ნივთისადმი, ვაჟა-ფშაველას საორჭოფო, გაორებული დამოკიდებულება აქვს. მისთვის ფული ყოფითი და, მით უმეტეს, სულიერი კულტურის ორგანული ნაწილი არ არის. ის დროის მიერ

მოტანილი ერთგვარი დამატებითი მოვლენაა, რომელსაც უხერხული დისკომფორტის შეტანაც კი შეუძლია სოციალურ მოვლენებში. კონფლიქტი, ერთი მხრივ, ფულის, როგორც აუცილებელი საყოფაცხოვრებო საშუალებისა და, მეორე მხრივ, ღირსების სფეროდან მის სიმორრეს შორის, ქმნის ვაჟას სპეციფიკურ დამოკიდებულებას ამ საკითხისადმი. ვაჟას მიერ ჩანერილი ფშავური ეთნოგრაფიული მასალის პირველი გართმული დიალოგი სწორედ ამ საკითხს ეხება:

„— ფოშტის ფულ ველარ გიშოვნავ, ხან ნაცვალ დაგდევეს, ხან გ ზირი, — რა ფული, შენი ჭირიმე, საშოვნ არ არის ადვილი,

იჭრება პეტერბურლშია, მე იქ ფულისად სად ვივლი!“ (ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 225).

მიუხედავად იმისა, რომ თავისი პუბლიცისტური წერილი „უმაღური გამოცემელი“ მისთვის გადახდილ არასაკმარის ჰონორარს ეხება, მთელ შემდგომ მსჯელობას, რომელიც მოტყუებული ავტორის გულწრფელი გულისტკივილითაა გაჯერებული, ერთგვარად ამართლებს წერილის პირველი აბზაცი: **„თუმცა საჩოთიროდ მიმაჩნია საუბარი ამ საგანზე, რა ზეც დღეს მომიხდა მკითხველთან, მაგრამ რა გაენყობა: თქმაცა სჭირს, უთქმელობაც. თქმა იმიტომ ჭირს, რომ ფულზე და ანგარიშებზე წერა ბეჭდვითი სიტყვის შეურაცხყოფად მიმაჩნია; გაგრძედე და არაფერი ვსთქვა, ესეც შეუძლებელია“** (ვაჟა-ფშაველა 1964: 278). ფაქტს, რომ **„ფული პეტერბურლში იჭრება“**, სოციალური ურთიერთობების ეს ფორმა სხვა გეოგრაფიასა და სხვა კულტურაში გადააქვს, თუმცა ბოლო ფრაზაში: **„მე იქ ფულისად სად ვივლი“**, საგულისხმოა სიტყვა **„სად“** და არა **„არ“**. შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ავტორს გეოგრაფიული სიმორით გამონვეულ სირთულესთან ერთად, ერთგვარი, გაკვრითი სინანული, ქვეცნობიერი კონფლიქტიც კი აქვს გამოხატული ამ ფრაზაში.

ვაჟა-ფშაველა „მოამბის“ რედაქციას 1896 წელს სწერდა: **„გივ ზაენით პოემას „ივანე კოტორაშვილის ამბავი,“ რომელიც ღირს ოთხი თუმანი (სტრ. 5 კ.) და ვინდლო თიბათვის ნიგნში დაჰბეჭდოთ. თუ ვინცილობა ცალკე ნიგნად დაბეჭდვა მოინადინოთ, ნება გაქვსთ, დაბეჭდოთ. მხოლოდ იმ პირობით, რომ მომცეთ ხუთი თუმანი, და დაჰბეჭდოთ თქვენთვის გასასყიდად 1500 ეკზ. ანარადა ამდენივე დაჰბეჭდოთ და ნახევარი მე შემოსავლიდამ და ნახევარი თქვენ...“** (ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 228).

საგულისხმოა, რომ ტექსტში გადახაზულია ჩანართი: **„გინაცა ფულისა თქვენ იცით, როგორც გამოჰ...“** ფრაზა დაუსრულებელია. ეს „მოამბის“ რედაქციისათვის, და არა საჯარო პუბლიკაციისთვის, განკუთვნილი წერილი ზემოთ ხსენებულ პუბლიცისტურ წერილზე 13 წლით ადრეა დაწერილი. თავიდან ავტორი შემდეგში უკვე გადახაზული სტრიქონით ამ საკითხთან დაკავშირებულ უხერხულობას ერთგვარად თავს არიდებს, თუმცა შემდგომ სტრიქონს აუქმებს. ორივე შემთხვევაში, როგორც საჯარო, ასევე პირად წერილში, იგრძნობა ავ-

ტორის დისკომფორტი, ის ამ გადახაზული ფრაგმენტით სრულებით იცვლის პოზიციას და, შინაგანი კონფლიქტის მიუხედავად, საკმაოდ მიზანმიმართული, ლოგიკური და პრინციპული რჩება.

ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონის“ ავტოგრაფული შავი ნუსხის (ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №149) ბოლო გვერდზე დანერილ ფინანსურ ხარჯთაღრიცხვებში თანხის მაქსიმალური ოდენობა არ აღემატება 50 რუბლს. სავარაუდოა, რომ მეტად მწირი ფინანსური შესაძლებლობის მქონე ადამიანს თავისი საუკეთესო ნაწარმოების ბოლო გვერდზე ეს გამოთვლები მისაღები ჰონორარის სავარაუდო ოდენობის დასადგენად უნარმოებია (როგორც ზემოთ ვნახეთ, „ივანე კოტორაშვილის ამბავის“ დაბეჭდვისთვის ვაჟა-ფშაველას ოთხი თუმანი მოუთხოვია). სხვათა შორის, ცნობილი ფაქტია, რომ ვაჟა-ფშაველა საქართველოს რაიონებს შორის ყველაზე კმაყოფილი ქუთაისიდან დაბრუნებულა, სადაც მისთვის ჩოხა და 5 თუმანი უსახსოვრებიან. ვაჟა ამ საჩუქარს უზომოდ გაუხარებია. აქედან გამომდინარე, 5 თუმანი, როგორც სოლიდური სასაჩუქრე თანხა და როგორც საკმაოდ ვრცელი მხატვრული ნაწარმოების საჰონორარო საფასური, ვერ ვიტყვით, რომ ამ რაოდენობის ფულის მაღალ კურსზე მიუთითებს. ჩვენს ამ ვარაუდს ილია ჭავჭავაძის უბის ნიგნაკის ანგარიშებიც ადასტურებს. ერთ-ერთ გვერდზე ჩვეული მონესრიგებულობით დახაზულ ცხრილს ასეთი სათაური აქვს: *„ჩემი მართები — მივიღე“ (იგულისხმება ვალები). ილიასთვის ვალები დაუბრუნებიათ პეტრე გრუზინსკის – 450, საშა ორბელიანს 282, ანტონ ფურცელაძეს – 75, იაკობ მანსვეტაშვილს – 15 – რუბლი“* (ხეც, ილია ჭავჭავაძის პირადი ფონდი № 62). საინტერესოა, რომ სესხად გაცემული თანხის ზედა და ქვედა ზღვარს შორის დიდი ამპლიტუდაა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს იმდროინდელი ვალუტის ზედმეტად მაღალ კურსზეც არ მიუთითებს, ამიტომაც დაბალი ქვედა ზღვარი (15 რუბლი) საზოგადო მოღვაწეთა მწირ ფინანსურ შესაძლებლობებზე გვიქმნის წარმოდგენას. თუ „ბახტრიონის“ ჰონორარად 50 რუბლს ვიგულისხმებთ, იაკობ მანსვეტაშვილისთვის 15 რუბლი უმნიშვნელო არ უნდა ყოფილიყო.

საგულისხმოა, რომ ვაჟა-ფშაველას არქივში ეს ანგარიშები იშვიათად სცილდება ორნიშნა ციფრებს, მაშინ როდესაც, მისი ერთი ჩანანერის თანახმად, „პირიქითლების გასავალი ფულების“ სიაში (ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 159) არც ერთი ორნიშნა რიცხვი არ არის (120-იდან 400-მდე მერყეობს), რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ვაჟა-ფშაველა, ამ თვალსაზრით, საკმაოდ მოკრძალებულად ცხოვრობდა.

იმის დასადასტურებლად, რომ ფულს ამ ეთნიკურ სივრცეში თავისი ლოგიკური ადგილი არა აქვს, რომ ის თავისი ზედმეტად „სპეციფიკური“ ფასეულობრივი მნიშვნელობით ვერ ეწერება ქართული სოციალურ-კულტურული სივრცის კონტექსტში, ისიც მოწმობს, რომ ქარ-

თულ ტექსტებში ვაჟა ფულის ერთეულის აღსანიშნავად რუბლის რუსულ ინიციალს იყენებს.

ერთგან გვხვდება ვაჟას მიერ ნაყიდი ნივთების ეს სია: *„ლურსმანი — 20, ფლოსტები — 60, შალი ქართ. — 160, შალი თუშ. — 50, საკაბე თამარისა — 3, ნაღები ლევანისთვის — 5“* (ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 156). ქალაქში, საყიდლებზე ვაჟა-ფშაველა, ბუნებრივია, თვითონ დადიოდა. მის მიერ ნაყიდ ნივთთა შორის ყველაზე დაბალფასიანი თამარის (ქალიშვილის) საკაბე ყოფილა. საგულისხმო ფაქტია, რომ ვაჟა არსებული სოციალური ყოფის შესაბამისადაც და ოჯახის პატივისცემის ნიშნადაც, თვითონ არჩევდა შვილების — ლევანისა და თამარის სამოსს, რომელიც, ფასიდან გამომდინარე, ძალიან უბრალო, სადა და უპრეტენზიოც უნდა ყოფილიყო.

ვაჟა-ფშაველას საარქივო მასალის შესწავლის შედეგად მის პორტრეტს თავისებურ შტრიხებს ჰმატებს მისი ავტოგრაფების არათემატური, ძირითად ტექსტთან კომპოზიციურად დაუკავშირებელი მინანქრები, რომელთაგან პროცენტულად დიდი წილი ქართულ-რუსული კომბინაციით შედგენილი ფრაზებია: *„Я — პავლე რაზიკაშვილი, ლუკა პავლეს ძე რაზიკაშვილი ...“* (ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №156).

გვხვდება ამ ხასიათის გართიმული ჩანანერი:

*„Господин Господин!
არ მწადინ, არ მწადინ,
არამზადინ, არამზადინ,
დინ, დინ, ნ...
Колокольчик! “*

(ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 43)

საგულისხმოა, რომ ეს ტექსტი ფონეტიკური ვარიაციებით (*არ მწადინ, არამზადინ*), გრაფემული და ემოციური თვალსაზრისით, ერთგვარად დაღმავალი გრადაციით ვითარდება. უარყოფითი ფორმებით იმდენად კნინდება ჰიპერბოლიზებული ბიუროკრატიული სტატუსი (*„Господин“*), რომ მთელი სიტყვისგან რჩება ჯერ ბოლო მარცვალი — *„დინ“*, ხოლო შემდეგ კი ერთი ბგერა — *„ნ“*. *„Господин“* საკუთარი თავის შემადგენელ უკანასკნელ ბგერას უტოლდება. საყრდენგამოცლილი იდეოლოგიური სიყალბე ერთგვარად კრავს მთელი ტექსტის ქვეტექსტურ ფორმულას: *Господин-Колокольчик*. სწორედ ამ პროპორციას ემსახურება ორ რუსულ სიტყვას შორის მოქცეული დამხმარე ქართული ტექსტი.

„Господин“ როგორც სატირული სოციალური და ზნეობრივი სტატუსი, სხვა ადგილასაც გვხვდება. ვაჟა-ფშაველა ერთ-ერთ გრაფიკულ ჩანახატს ახლავს მინანერი: *„Господин - Книгопродавец — кролик!“* (ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №143).

რუსულ-ქართული კომბინაციები, ფორმის თვალსაზრისით, მსუბუქად, თუმცა საკმაოდ პრინციპული და ტენდენციური შინაარსებით გამოხატული ერთგვარი ირონიზებული აქცენტებია. ენის ერთ მონოლითურ სისტემაში სხვა ენის სტატისტიკურად უმნიშვნელო, მაგრამ საკვანძო ელემენტების შემოჭრა ცნობიერების მარგინალიზაციაა და ნაციონალური იდენტობის რყევის საზგასმაც. საგულისხმოა, რომ ეს მინანქრები ბუნებრივი, დანარჩენ მონაცემებთან აბსოლუტურად დაუკავშირებელი, თავისთავადი ღირებულების მქონე მთლიანობაა, პირველ შემთხვევაში, ლექსთან და ანგარიშებთან, მეორე შემთხვევაში კი, ორ სხვადასხვა ლექსს, უცხო პირის ხელწერილსა და ვაჟასეულ გრაფიკულ პორტრეტულ ჩანახატს შორის გვაქვს მოცემული და ერთმნიშვნელოვნად ხსნის ავტორის ქვეცნობიერ განწყობებს. **„Я — პავლე რაზიკაშვილი, ლუკა პავლეს ძე რაზიკაშვილი“** — სულაც არ არის უწყინარი ტოლფარდობა — რუსული პირის ნაცვალსახელი **„Я“** ლექსიკურადაც უტოლდება იდენტიფიცირებულ გვარსა და სახელს და იდეოლოგიურადაც. ავტორი შესანიშნავად გრძნობს, რომ რუსულ-ქართული რეალობებით გაჯერებული ურთიერთობები უკვე მიღებული და დანერგილია ქართულ საზოგადოებაში. ამიტომაც ამ ფაქტის გამო გაჩენილი პროტესტი, როგორც ეს ქვეცნობიერ განცდას შეეფერება, ასე უადგილოდ, ასე მოულოდნელი რემარკების სახით ჩნდება მის სამუშაო-საარქივო ფურცლებზე.

საყურადღებოა, რომ ვაჟას მიერ ჩანერილი ფშავური ლექსების ერთი კრებული (ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 224) 29 ლექსს აერთიანებს. მისი ინტერესთა სფეროს კონტურების განსაზღვრა ამ ხალხურ ნაწარმოებთა თემატიკის რაოდენობრივი ანალიზითაცაა შესაძლებელი. 29 ლექსიდან 12 ომისა და კაი-ყმობის თემატიკას, დანარჩენი 17 კი ქალის გაუნონანსწორებელ ბუნებასა, მისადმი უნდობლობასა და, ამავე დროს, გემოთმოყვარეობას, უფუნქციობასა და სულიერებას შორის კონფლიქტს შეეხება. როგორც მოსალოდნელი იყო, ფშავურ ეთნოგრაფიულ მასალას სპეციფიკურ ხიბლს აძლევს ის ემოციური გახსნილობა და სილალე, რაც, ხშირ შემთხვევაში, წყევლასა და უხამსობებში გამოიხატება და რომლებსაც, როგორც მთის კოლორიტულ-მითოსური აზროვნების სეგმენტებს, ვაჟა არ ერიდება.

ვეფიქრობთ, საინტერესოა ერთი დაკვირვება: მიუხედავად იმისა, რომ როგორც კაი-ყმა-მამაკაცობის, ასევე დედაკაცობის კონცეპტუალური საზრისი ვაჟას ზედმინეწით კარგად ესმის, ის ერთი და იმავე ნაწარმოების კომპოზიტებს „დედაკაცი“ და „მამაკაცი“ პირველყოფილ ბუნებას იმით უნარჩუნებს, რომ **„მამაკაცს“** ერთცნებიან კომპოზიტად აღიქვამს და, შესაბამისად, ერთად წერს, ხოლო **„დედა-კაცს“** ორცნებიანად მიიჩნევს და ცნებათაგამყარად ტირეს იყენებს.

დეტალური გრაფოლოგიური ანალიზი, ბუნებრივია, ბევრ საკითხს მოჰფენს ნათელს, მაგრამ ჩვენი პირველადი დაკვირვებით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ხელრთვა-ფაქსიმილეს მოყვანილობისა და სტრუქტურის

ტურის სხვადასხვაობა ხშირ შემთხვევაში დამოკიდებულია იმ ნაწარმოებთა თემატიკაზე, რომელთაც ეს ფაქსიმილები ახლავს. ვაჟას ფაქსიმილეს მოხაზულობას ლირიზმი მაშინ ეტყობა, როდესაც სატრფიალო ლექსზეა მიწერილი, მანერული სტილი მაშინა აქვს, როცა საკითხი სიმბოლოებით, ხატსახოვნადაა გადააზრებული, ხვეულები და რთული ჩანარები მაშინ აქვს, როცა სამყაროში ადამიანის ბედზე რიტორიკული პათოსით საუბრობს.

ვაჟა-ფშაველას ხელნაწერების არქეოგრაფიული აღწერილობა ასეთია: ის სანერ მასალად -4-ის ფორმატზე დიდი ზომის ქალღმერთს იყენებს, რომლებსაც ხშირად ჰორიზონტალურად კეცავს. იყენებს შავ, ლურჯ, ზოგჯერ მწვანე ფერის მელანს. ხშირად წერს ფანქრით, რედაქტირებას აკეთებს კალმით. ხშირად აცხოველებს ტექსტს. იყენებს ტექსტის დასრულების ოვალურ და მომრგვალო ფორმის გრაფიკულ ნიშნებს. ერთ გვერდზე მოთავსებულ ყველა ცალკეულ ნაწარმოებს ცალკე აწერს ხელს. ტექსტის ორგანიზების თვალსაზრისით, საარქივო ერთეულთა გვერდები ქაოტურია და შემთხვევითი პრინციპითაა შევსებული. ხშირად გვხვდება ერთ გვერდზე ტექსტის როგორც ჰორიზონტალური, ასევე ვერტიკალური განლაგება. სქოლიოს ნიშნად ჯვარს იყენებს. როგორც შინაარსობრივად, ასევე ტექნიკურად მეტად თამამად ასწორებს ტექსტს, რის გამოც მის არქივში ე. წ. „შავი“ ნაწერების წილი ბევრად აღემატება „თეთრს“.

ვაჟა-ფშაველა თავისი მითოლოგიზებული და საკრალიზებული აზროვნებით ძალიან ბევრი თანამედროვე მოღვაწის ყურადღებას იპყრობდა.

1909 წელს თავის სანაქსარიდან გამოგზავნილ წერილში ეპისკოპოსი კირიონი (საძაგლიშვილი) ტარასი კანდელაკს სწერდა: **„თუ ვაჟა ფშაველა მანდ იყოს, ჰკითხე, კოპალეობა როდის მოდის? სად არის უმთავრესი მისი სადღესასწაულო ეკლესია? როგორ დღესასწაულობენ? კოპალეს სახელით რომელ წმიდანს სცემენ თაყვანს? მისი სალოცავები სად და რა ადგილას არიან? ხალხში რა გადმოცემაა კოპალეზედ? როდის შემოულიათ ეს დღეობა საქართველოში? ლეგენდა თუ რამ არის ამ ხატის შესახებ ხალხში დარჩენილი?“** (ხეც, კირიონ საძაგლიშვილის პირადი ფონდი № 97).

როგორც ჩანს, ეპისკოპოსი კირიონს მუდმივი მიწერ-მონერა ჰქონდა ვაჟა-ფშაველასთან. თუმცა ყოფილა შემთხვევები, როცა სასულიერო პირისთვის პოეტის ფოლკლორულ შეხედულებებს განსაკუთრებული სიახლე არ მოჰქონდა, ხშირად ის საკუთარ ინტერპრეტაციებს ამატებდა და შესწორებები შეჰქონდა ცალკეულ ტოპონიმთა, ტერმინთა და ცნებათა წარმომავლობისა თუ განმარტების საქმეში.

1909 წელს ეპისკოპოსი კირიონი ისევ ტარასი კანდელაკს სწერდა: **„ვაჟა-ფშაველას წერილი კოპალეზედ მაშინ მივიღე, როდესაც კორექტურა გავზავნილი მქონდა. მე უფრო მეტი ცნობები მყავს მოყვანილი“** (ხეც, კირიონ საძაგლიშვილის პირადი ფონდი №107).

როგორც ჩანს, ეპისკოპოსს 1910-იანი წლების დასაწყისში ვაჟა-ფშაველასთვის მიუმართავს ლაშარობის დღესასწაულის წარმომავლობის ახსნის თხოვნით. ვაჟა-ფშაველას ამ საკითხთან დაკავშირებით, 1888 წელს დაუნერია ეთნოგრაფიული წერილი „ლაშარობა“ („ლაშრობა“, როგორც ეს დედანშია), სადაც აღწერილია ამ სახალხო დღესასწაულის ადათები. მისი ავტოგრაფული დედანი დღეს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება (ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 215). 1903 წელს გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ გამოქვეყნებულია სხვა წერილი: „ლაშარის ჯვრის დღეობა ანუ ლაშარობა“. ვაჟა-ფშაველას თხოვლობათა ათგომეულში სწორედ ამ წერილის ვარიანტულ რედაქციად არის მიჩნეული ეთნოგრაფიული წერილი „საიდან წარმოსდგა ლაშარობა?“. ეს უკვე მესამე წერილია ამ საკითხზე. ეს უკანასკნელი ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება და დაუთარილებელია (ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 217). ის ლაშარობის რიტუალს კი არ ხსნის, არამედ მის წარმომავლობას, მომდინარეობას, რითაც მას საერთო თითქმის არაფერი აქვს იმ ძირითად ტექსტთან, რომლის ვარიანტულ სხვაობადაც არის მიჩნეული აკადემიურ გამოცემაში.

ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში კირიონ მეორეს არქივში დაცულია 1913 წლით დათარიღებული მისი წერილი ტარასი კანდელაკისადმი, ამ დროისათვის მას უკვე მიუღია წერილი ვაჟა-ფშაველასგან, რის შეხებაც ის პირად წერილში წერდა: **„წაწლობაზე სწორე არა მგონია აზრი ვაჟა-ფშაველასი. წაწლობას არავითარი საერთო რამ არა აქვს რაინდობასთან. წაწლობა ლაშა გიორგიზე ადრე უნდა ყოფილიყო ფშაველებში. სახელწოდება ლაშარის ჯვარი რომ მართლა იყოს წარმომდგარი ლაშასგან, მაშინ ჩვენი ენის კანონით, ლაშას ჯვარი იქნებოდა და არა ლაშარის ჯვარი. ლაშარის ჯვარი, ჩემი აზრით, სწარმოებს სიტყვიდან „ლაშქარი“. აქედან ლაშქარის ანუ ლაშარის ჯვარი, რომელიც ომიანობის წინ ლაშქრის წინ მოჰქონდათ და მშვიდობიანობის დროს იმ სალოცავში ესვენა, რომელსაც ხალხი უწოდებს ლაშარის ჯვრად. ქართლშიც არის სალოცავები: მცხეთის ჯვარი, გორის ჯვარი, გარეჯვარი...“** (ხეც, კირიონ საძაგლიშვილის პირადი ფონდი № 139).

როგორც ჩანს, წერილი „საიდან წარმოსდგა ლაშარობა?“ ვაჟა-ფშაველამ კირიონ ეპისკოპოსის არგუმენტების საპასუხოდ დაწერა. ტექტში თანმიმდევრობით არის პასუხი გაცემული ყველა იმ არგუმენტზე, რომლებიც საეჭვოდ და არადამაჯერებლად ჩათვალა ეპისკოპოსმა. ის ფაქტი, რომ წერილი „საიდან წარმოსდგა ლაშარობა?“ ნამდვილად კირიონის საპასუხო უნდა იყოს, ადასტურებს წერილის გადაშლილი ქვესათაური: „კიდევ ლაშარობაზედ“, რომელ საკითხზედაც ვაჟას მესამედ მოუწია განმარტებამ. რაც ყველაზე საინტერესოა, ეს ტექსტი სტანდარტული თხრობით კი არ იწყება, არამედ ერთგვარი კონტრარგუმენტი, მტკიცებით: **„დასამტკიცებლად იმისა, რომ ლაშარობა დაერქვა დღეობას ლაშა-გიორგისგან შეწირულის წმიდის გიორგის ხატის გამო, შეგვიძლიან მოვიყვანოთ საბუთები...“** როგორც

ვნახეთ, ეპისკოპოს კირიონის მოსაზრებით, ლაშარობა „ლაშქრიდან“ უნდა მომდინარეობდეს და არა ლაშა-გიორგისგან. ხოლო ვაჟა-ფშაველა ამ ტექსტს ასე ასკვნის: **„რაც ზემოთ ვსთქვით, მკითხველს იქიდან შეუძლიათ თვითონ გამოიტანოს აზრი — ლაშარობა „ლაშქრობა“ და „ლაშას ჯვრის დღეობა“.**

ვაჟა-ფშაველას ფსიქოლოგიური პირტრეტიც დასახასიათებლად, ვფიქრობთ, საგულისხმო შტრიხია ის, რომ ამ პასუხს პოლემიკის ფორმას არ აძლევს, არსად ახსენებს მისთვის ასე პატივსაცემ სასულიერო მოღვაწეს. ქვესათაურიც კი „კიდევ ლაშარობაზე“ დედანში გადაუხაზავს. რაც შეეხება ამ წერილის დათარიღებას, 1913-14 წლებში უნდა იყოს დაწერილი, კირიონ ეპისკოპოსის ტარასი კანდელაკისადმი გაგზავნილი წერილის შემდეგ.

ეს და სხვა საკმაოდ რთული და მრავალშრიანი საკითხი საარქივო ერთეულთა სპეციფიკაზე, პერსონიფიცირებულ ინფორმაციაზე, როგორც ინფორმაციის ალტერნატიულ წყაროზე და მათი კომპლექსური კვლევის სირთულესა და აუცილებლობაზე მიუთითებს.

საარქივო მასალა მხოლოდ მემორიალური არტეფაქტები კი არა, ბევრად მნიშვნელოვანი საკვლევი წყაროების შემცველია და იქ პიროვნებათა პორტრეტები ბევრად უფრო ადამიანურია და ბუნებრივი, ვიდრე ბოგრაფიების ტრაფარეტული მიდგომები. პერსონიფიცირებული ინფორმაცია მეგაპერსონალური ინფორმაციაა თავისი არაბანალური, ორიგინალური, წინასწარგანუზრახველი, სრულიად მოულოდნელი წყაროებით. შესაბამისად, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, ეს მასალა დეტალურ არქეოგრაფიულ და კოდიკოლოგიურ კვლევებს საჭიროებს.

ღამონგებანი:

ვაჟა-ფშაველა 1964: „უმაღური გამომცემელი“. ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, IX ტ. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №225: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი № 225.

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №228: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი №228.

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №149: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი №149.

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №143: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი №143.

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №156: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი №156.

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №159: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი №159.

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №224: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი №224.

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №215: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი №215.

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი №217: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი №217.

ხეც, კირიონ საძაგლიშვილის პირადი ფონდი №97: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, კირიონ საძაგლიშვილის პირადი საარქივო ფონდი №97.

ხეც, კირიონ საძაგლიშვილის პირადი ფონდი №107: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, კირიონ საძაგლიშვილის პირადი საარქივო ფონდი №107.

ხეც, კირიონ საძაგლიშვილის პირადი ფონდი №139: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, კირიონ საძაგლიშვილის პირადი საარქივო ფონდი №139.

ხეც, ილია ჭავჭავაძის პირადი ფონდი №62: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ილია ჭავჭავაძის პირადი საარქივო ფონდი № 62 .

TRISTAN MAKHAURI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Vazha-Pshavela and Folk Rhymers

The work considers Vazha Pshavela's relationship with his contemporary folk poets. The folklore-and-ethnographic analysis of Vazha's letters was used to show the poet's estimation of the works by folk poets and the peculiarities he used to accent in their poetic ideas.

The article notes that Vazha-Pshavela was himself engaged in the poetic competition with the masters of folk rhymes, and sites several extempore rhymes (ad-libs) as an example to demonstrate the obvious advantage of the folk poets over Vazha.

It is the study of the samples of this poetic competition that identifies the specifics of the collective and individual work.

Key words: Collective and individual.

ტრისტან მახაური

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ვაჟა-ფშაველა და ხალხური მელექსენი

მეცხრამეტე საუკუნის 80-იან წლებში, როცა ვაჟა-ფშაველა გამოდიოდა სამწერლო ასპარეზზე, ხალხური მელექსეობის ტრადიცია მთაში პიკს აღწევდა. ქართული ლიტერატურის კლასიკოსი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა ხალხური მელექსეებისადმი და აღნიშნავდა: „ფშავეში მოლექსეები ბევრი არიან, მაგრამ მათში პირველი ადგილი უჭირავს მერცხალას და ჯაბანს. მერცხალას სახელად გამიხარდი ჰქვიან, მაგრამ ამ სახელს არა სჯერდება და მერცხალას ეძახის თავის თავს — ეს იმისი ფსევდონიმი გახლავსთ“ (ვაჟა 1956: 24).

ფოლკლორის მკვლევართაგან ვაჟა-ფშაველამ პირველმა მიაქცია ყურადღება ზოგადად ხალხური მელექსის პოეტურ ფსევდონიმს. პოეტური ფსევდონიმების გამოყენება გავრცელებული ხერხი იყო — ხალხური მელექსე საკუთარი ვინაობის დაფარვის მიზნით ირჩევდა ცრუსახელს, ზოგიერთი ფსევდონიმის შექმნას კი რაიმე განსაკუთრებული ამბავი ედო საფუძვლად. ზოგს ფიზიკური ნაკლის გამო არქმევდნენ მეტსახელს, ხოლო ზოგის თიკუნი მელექსის ოჯახის ზედწოდე-

ბის მიხედვით იქმნებოდა (მაგალითად, წინოთ კარატიელი, მუშტათ ჭრელა და სხვა).

ფშავ-ხევსურეთში ცნობილი იყო ხალხური ლექსის ოსტატთა შემდეგი ფსევდონიმები: პარასკევა (იგი ვაჟას დედის ბიძა იყო, გვარად ფხიკლემვილი. სამწუხაროდ, მისი ნამდვილი სახელი არ შემოგვრჩა), მერცხალა (გამიხარდი მაჩხოშვილი), ყრუვ გიორგი (გიორგი მგელიაშვილი), ფრუშკა (ალექსი წვეროშვილი), ხობა (მნარია ხადილაშვილი), მუშტათ ჭრელა (ჭრელა მუშტაშვილი), წინოთ კარატიელი (კარატიელ ბაიაშვილი), ტოკა (ხეთისო იმერლიშვილი), ბოტა (გიორგი ჩიტაშვილი), ჭიპიტანა (ფილიპე ღვინიაშვილი), ბოკოლიკი (ივანე გარაშვილი), ტალაური (გიორგი კოდაშვილი), ტყიურა (ლევან ტვირთაშვილი), კიბალაური (ივანე ნიკლაური), კუნდა (გამახელა ჭინჭარაული), ფარხა (გაბრიელ გარაშვილი), ყარყატი (გიორგი სესიაშვილი) და სხვა. არხოტიონ მელექსეს ბესარიონ გაბურს რამდენიმე ფსევდონიმი ჰქონდა. ზოგი მელექსისა მხოლოდ ფსევდონიმი შემოგვრჩა, მაგალითად: გოგრისყელა, თავცარიელა, ყორანა და ა.შ.

ვინაიდან ზეპირი სახით შექმნილი ტექსტის გახალხურების პროცესი ვაჟას თვალწინ მიმდინარეობდა, დიდი მგოსანი გრძნობდა, რომ თავდაპირველი ავტორის სახელიც თანდათან ჩრდილში მოექცეოდა და გაუჩინარდებოდა. ამ საშიშროებას გრძნობდნენ ხალხური მელექსენიც და გარკვეული ხერხით ცდილობდნენ საკუთარი სახელის გადარჩენას: „ძველად, — შენიშნავდა ვაჟა, — ჩვეულებად იყო, შაირის მთქმელი ლექსის ბოლოში მოიხსენიებდა თავის ვინაობას, სახელსა და გვარს: მაგალითებრ, „ემავ ლექსაის მოთქომი“ — ესა და ესა ვარ ამ ლექსის მთქმელი, „მოთქომი“. უმეტეს ნაწილს ლექსებისას დაკარგული აქვს სახელი, ვინაობა ავტორისა“ (ვაჟა 1956: 80).

ძველი ხალხური ლექსები უავტოროდ განაგრძობდნენ არსებობას. გარდა ამისა, ისინი შინაარსობრივადაც განსხვავდებოდნენ ახალი დროის ხალხური პოეტური შემოქმედებისაგან. ამ გარემოებას ნათლად ამჩნევდა ვაჟას დაკვირვებული თვალი. ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ხასიათის წერილებში მგოსანი შეპირისპირების მეთოდით ახასიათებდა ძველ და თანამედროვე ხალხურ პოეზიას.

„ძველს ლექსებში ერთადერთი ნადილი, ლალადისი ისმის: ვაჟაკობა, მამაცობა, გულადობა... ძველი დრო იყო ვაჟაკობისა, ძალისა, მტრობისა, მუშტისა და ხმლისა“. ამიტომ „ძველს ლექსებში უფრო იდეალურობა გამოსჭვირს“ (ვაჟა 1956: 100).

ძველი დრო გარდასულა, ქვეყანაში მშვიდობა დამყარებულა. მეომარს ხმალი გვერდზე გადაუდვია და დუქანში დამჯდარა საქეიფოდ. ახალი დროის კვალობაზე ადამიანის ყურადღება უკვე სულ სხვა ყოფით პრობლემებს მიუქცევია. ამიტომაც, ვაჟას დაკვირვებით, „ახალს პოეზიაში სიღარიბეს და სიმდიდრეს უჭირავს ადგილი“. ხალხური მთქმელი თავისებურად განიცდის სოციალური ყოფის ორივე მხარეს და საკუთარ ლექსშიც შესაბამისად ასახავს თავის დამოკიდებულებას

ცხოვრებისეული პრობლემებისადმი: „ახალი ლექსები რეალურ გზას ადგანან და მათში ჰკვენისის სატირული ნაღველი. მოხუცებულები ემდურებიან ლექსის შინაარსის გამოცვლას“ (ვაჟა 1956: 19).

სატირული ლექსების დამამკვიდრებლად პოეტი პარასკევა გაბი-დოური მიიჩნევს. პარასკევა ცნობილი მელექსე ყოფილა და მეცხრამეტე საუკუნის შუახანებში უცხოვრია. „დედა-ჩემი იყო ივრელი ქალი, — იგონებს ვაჟა, — სოფელ სხლოვნიდან, ფხიკლიანთ გვარისა, სადაც მოსახლეობენ დღესაც მისი ნათესავნი. სათემო გვარი ფხიკლეშვილებისა არის გაბიდოური. ღვიძლი ბიძა დედა-ჩემისა პარასკევა პირველი მოლექსე იყო ფშავში. იმან შექმნა სატირული ლექსები და დღესაც ყველა ფშაველი იმის ჰანგზე „ლექსობს“; საუბედუროდ, წერა-კითხვა სრულიად არ სცოდნია, რომ ქაღალდის წყალობით შენახულიყო მისი ნაწარმოებები, თუმცა მისი ლექსები დღესაც ცოცხლობს, იმათ დღესაცა მღერის ხალხი. ეს ლექსნი ღრმა იუმორით არიან სავსენი“ (ვაჟა 1936: 509).

წერა-კითხვის უცოდინარი იყო ვაჟასდროინდელ ხალხურ მელექსეთა უმეტესობა, მაგრამ ეს გარემოება როდი უშლიდა ხელს მათ ლექსების გამოთქმაში. ბუნებით მომადლებული ნიჭი ყველას ჰქონდა, ხოლო მათი შთამაგონებელი თავად ცხოვრება იყო: „მდაბიო მგოსანი რამ უნდა აამღეროს, აალაპარაკოს, თუ არა გარეშემორტყმულმა ცხოვრებამ, მისმა სიტკბომ და სიმწარემ, სხვადასხვა ბუნების მოვლენამ, მით უმეტეს, რომ ხშირად წიგნს მისკენ ბილიკი დახშული აქვს“ (ვაჟა 1956: 96).

მერცხალას ნიჭიერების დასახასიათებლად ვაჟას მოჰყავს მისი სატირული ლექსები და საუბრობს იმ ცხოვრებისეულ მოვლენებზე, რომლებიც მერცხალას ლექსების შექმნისაკენ უბიძგებენ. პოეტი ხაზს უსვამს მერცხალას გაუტეხლობას და გაჭირვების წინაშე ქედმოუხრელობას. მერცხალას საქონელი ჭირმა გაუნყვიტა, მაგრამ მერცხალა მაინც არ გატყდა და ლექსით მოიოხა გული.

მერცხალას გარდა ვაჟა ახსენებს ჯაბანსა და კაცობას. ჯაბანიც მერცხალას დარ მელექსედ მიაჩნია. ვაჟა მიმზიდველი ენით მოგვითხრობს კაცობასა და ჯაბანის ჩამოსვლას თბილისში, ვაჭრობას, ქალაქის დათვალიერებას და ბოლოს იმ კაფიის შექმნას, რომელიც ჯაბანის მოსწრებული სიტყვის წყალობით სამუდამოდ ამახსოვრდება მკითხველს.

ვაჟა ყოველთვის შესაბამის გარემოში განიხილავს ზეპირსიტყვიერ ტექსტს და ეს ფაქტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მის კვლევა-ძიებას.

წერილში „ძველი და ახალი ფშაველების პოეზია“ ვაჟა საგანგებოდ ჩერდება კაფიობის ტრადიციაზე; იგი აღწერს, თუ როგორი სახისაა ხალხური ლექსის ოსტატთა პოეტური ტურნირი: „საცა ორი ფშაველია და ორი სტაქანი არაყი, იქ ლექსიც აუცილებელია. უნდა გაუმკლავდეს ერთი მეორეს წინათ გაგონილის და ნასწავლის შაირით, არა. მოპირდაპირენი კაფიად (ექსპრომტად) ეპასუხებიან ერთმანეთს“. ვაჟა ზედ-

მინეწვით კარგად იცნობს კაფიობის ზეპირ ტრადიციას და მკითხველსაც ღრმად ახედებს ამ პოეტური შეჯიბრის თავისებურებებში: „მოლექსობის დროს ერთი მეორეს აუგს უძებნის: ქურდობას, მრუშობას, მშობელთა უყურადღებოდ დატოვებას და სხვა. მოლექსენი საკვირველს ენა და გონება მახვილობას იჩენენ ამ შეკამათების დროს, უცხო კაცს ეგონება, წინათვე მომზადებულან ამ სიტყვიერი ბრძოლის-თვისაო, იმდენად დახელოვნებულნი არიან. ხშირად ლექსში ზრდილობის საზღვარსაც გადააბიჯებენ, მაგრამ ეს საწყინო არავისთვის არ არის: ამ დროს სიტყვა და აზრი თავისუფალი არიან“ (ვაჟა 1956: 97-98).

ვაჟას თვითონაც ჰქონია პოეტური პაექრობა ხალხური ლექსის ოსტატებთან. მოგონებათა ავტორები აღნიშნავენ, რომ ხალხური მელექსენი ტოლს არ უდებდნენ ნიჭიერ მწერალს და ზეპირ პაექრობაში ზოგჯერ ამარცხებდნენ კიდევც. მ. შამანაური ვაჟას ნათქვამ სიტყვებს ასე გადმოგვცემს: „ქორნილში, ხატობაში თუ სხვა ლხინის დროს, შემომისხდებიან ფშავლები, მეტყვიან: „ვაჟავ, შენ თუ მართლა პოეტი ხარ, აბა, ჩვენ გველექსეო“ და დამიწყებენ ლექსობას. მეც ძალაუნიბურად უნდა ავყვე და ბევრჯელ ისინი მაჯობებენო. უალრესად ნიჭიერი ხალხია ეს ჩვენი ფშავლები და ხევსურები“ (ყუბანეიშვილი 1937: 274).

ზეპირსიტყვიერებას შემოუნახავს ვაჟას გაპაექრება მერცხალასთან და ფრუშკასთან. ჯერ მოვიყვანოთ პირველი შეჯიბრება, რომელიც ქართლში მომხდარა, ვაჟას დიდ თონეთში მასწავლებლობის დროს, დაახლოებით 1887 წელს. მერცხალა ამ დროს მოჯამაგირედ ყოფილა თეძმის ხეობის სოფელ იურში მდიდარ ვინმე ბენინიკასთან. პირველად ვაჟას გაუგზავნია ლექსი:

იურს რა გინდა, მერცხალავ, რად დაინუნე ფშავიო?
დედა შიმშილით გიკვდება, რად დაანებე თავიო?
ბალ-ბალჩა გაგიოხრდება, ვინლა მიუგდოს წყალიო?
ჯავრობდა წითელკაბაი: აღარ დაგვაგლო თვალიო,
წავიდა, გადაიხაფრა, მგონავ, იურში არიო.
თავისო ლაშარის ჯვარო, შენ დამინერე ჯვარიო!
სახატოდ მაინც მამივა თავის ფეხთეთრით ხარიო!
შენ მანდა ჰკვდები, საწყალო, წანალს სხვა გიფხანს ზურგ ზედა!
და-ძმობით შეტყუება კაცი, გამდგარი სულზედა.
ხელ კი არ აგალებინოს ნამუსზედა და რჯულზედა,
ნაფერებ წანლებს მიჰხედე, მანდ ნუ გძინია ყურზედა!“
(მერცხალა 2004:75-76)

მერცხალა ღარიბი კაცი იყო, სიღარიბემ წამოიყვანა იგი ქართლის სოფელ იურში მოჯამაგირედ. ამ დროს მერცხალა ახალგაზრდა კაცია, უცოლო და, საფიქრებელია, რომ ცოტაოდენ სახსარს აგროვებდეს დაოჯახებისათვის. მერცხალა ფშავში უკვე განთქმულ მოლექსედ ითვლება, მას გაზეთ „ივერიის“ მკითხველებიც იცნობენ ერთი წლის წინანდელი ვაჟას პუბლიკაციებით (1886 წ.). აი, სწორედ ამ დროს ლე-

ბულობს ვაჟას ლექსს და, მიუხედავად იმისა, რომ იგი სკაბრეზული ლექსების თქმით გამოირჩევა, ვაჟას მაინც თავშეკავებულად, ზრდილობიანად პასუხობს, რაც იმას მონიშნავს, რომ მერცხალა დიდ პატივს სცემს ვაჟა-ფშაველას. აი, მერცხალას პასუხიც, რომელშიც მისი არასახარბიელო მდგომარეობაა ასახული:

„ფშავით ნამუედ ქართლშია, მოჯამაგირედ დავდგები,
შამიქეს ბენინიკაი: „კაცია დიდად საქები!“
მივმეხე, მაგან მაჭამა ამ ზაფხულს ნანველ-ნადღეები,
ფაფიან ჯამებს მიუსხნა თავის გასანყვეტ ბაღლები,
მე კი წისქვილში გამგზავნა: „წყალია გადასაგდები!“
დავწვი მაგისი სიმდიდრე, სუ ჩამასტირის თავ-ბედი.
ჩამოვხოშნოდი ხატ-ღმერთნი, მაცილო, ნულარ დამყვები.
დაუდეგ ბენინიკასა, დამანყეინა თავ-ბედი.
თვეში რო თუმან მაძლიოს, მაგასთან აღარ დავდგები!
ჩემთან ნამოდი, ვაჟაო, ისევ ფშავისაკ შავხდები,
მიუვალ, უნდა ვალხინო თვალცრემლიანებ ნანლები.
თუ აქით არ დავითხიე, კლდეზე სამ გადავვარდები.
ისევ ჩემ გომენარს ნავალ, მალანალს კიდევ შავდგები!
შენ რადლა სწუნობ ჩარგალსა, რა იქი-აქათ აწყდები?!“
(მერცხალა 2004: 76-77)

ვაჟა მერცხალას საყვედურობდა: რატომ მიატოვე მშვიერი დედა, რად გადმოიკარგე ამსიშორეზო! არც მერცხალამ დააკლო და დანაბარები კაფიისათვის დამახასიათებელი მწვავე ტონით უთხრა: „შენ რადლა სწუნობ ჩარგალსა, რა იქი-აქათ აწყდები?!“

მერცხალამ, ვითარცა ნამდვილმა სახალხო მელექსემ, ზეპირად გამოთქვა აღნიშნული ლექსი, მაგრამ რადგანაც წერა-კითხვა არ იცოდა, იქვე მყოფ იასე გოგოლაურს უკარნახა და მისი ხელით გაუგზავნა ვაჟას.

ვაჟას პოეტური პაექრობა ჰქონდა აგრეთვე ფრუშკასთან, მაგრამ ეს შეჯიბრი მინერ-მონერის გარეშე, ზეპირი იმპროვიზაციის ფორმით მომხდარა სუფრასთან. ფრუშკა ივრის ხეობის სოფელ სოფლიონიდან იყო. სოფლიონი ჩარგლის მთის გადაღმა მდებარეობდა და ფრუშკა ხშირად გადადიოდა თურმე ჩარგალში. კაფია მოკლეა და სხარტი, კარგად წარმოაჩენს ფრუშკას მახვილგონიერებას.

ვაჟა: ჩემთან მოდი, სოფლივნელო,
ვაჟამ გითხრას არაკები.

ფრუშკა: ჩარგალს მიტომ გადმოვედი,
არტანს მოვსპე არაყები,
მე უბრალო მოლექსე ვარ,
პოეტებთან რას გავხდები!
(ჩიქოვანი 1961: 3)

ფრუშკაც თავმდაბლობას იჩენს ვაჟას მიმართ, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, სიტყვას მაინც უჭრის დიდ პოეტს.

მაშასადამე, ორი ცნობილი მელექსე გონებამახვილური და ტაქტი-ანი პასუხებით ჯაბნის საქვეყნოდ აღიარებულ პოეტს, მაგრამ ეს ფაქ-ტი კი არ ამცირებს ვაჟას, როგორც მგოსნის, ავტორიტეტს, არამედ ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების თხზვის პროცესი არსებითად განსხვავდება ხალხური ზეპირი იმპრო-ვიზაციისაგან, სადაც, როგორც წყალში თევზი, თავისუფლად გრძნო-ბენ თავს ხალხური მელექსენი. ინდივიდუალური პოეტის შემოქმედე-ბითი მუშაობის ატმოსფერო ჩაკეტილია და განტვირთულია სანახაობ-რივი ელემენტებისაგან, რაც კაფიობის ცოცხალ პროცესს ახასიათებს. „მე ეგრე ლექსს ვერ ვიტყვი, — აღნიშნავს ვაჟა მ. შამანაურთან სა-უბარში, — მე უნდა დავვდე ჩემთვის მარტოდ, მყუდროდ მაგიდასთან. სრული სიწყნარე და სიჩუმე უნდა სუფევდეს და გაფრენილ ბუზის მყუდროება არაფრით არ უნდა ირღვეოდეს“ (ყუბანიევილი 1937: 274).

ვაჟასდროინდელ ხალხურ მელექსეთა დიდმა ნაწილმა წერა-კითხ-ვაც კი არ იცის, მაგრამ ეს მათ ხელს არ უშლის გამარჯვებაში, თანაც „მესამე ლექსის“ მთქმელებს განსაკუთრებულად აქვთ გამახვილებუ-ლი იუმორის გრძნობა და სხვაგვარი, ანუ არაიუმორისტული ლექ-სების თხზვას არ მისდევენ (მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა) ან სა-ერთოდ არ ეხერხებათ. ამ მხრივ საინტერესო მაგალითს იძლევა მე-ოცე საუკუნის სატირიკოსის, დაუმარცხებელი ფშაველი მოკაფიავის ვახტანგ თვარელაშვილის შემოქმედება, სადაც სატირის გარდა სხვა მოტივები ვერ მოიძებნება.

გაივლის ცოტა ხანი და ვაჟასთან დროებითი გამარჯვების შემდეგ ფრუმკა ისე გათამამდება, რომ ასეთ კაფიას იტყვის:

„არა მაქვს სანერ-კალამი,
არ ვალეინებ მაჯასა,
მაგრამ არ დაუვარდები
რაზიკაშვილსა ვაჟასა“.
(ჩიქოვანი 1961: 3)

ვაჟას ოჯახის ახლობელი და პოეტის ნიჭის თაყვანისმცემელი, თა-ვადაც განთქმული ხალხური მელექსე, ყრუვ გიორგი ძალიან იწყენს ფრუმკას გაყოყობას, მწარე პასუხს გაუგზავნის ფრუმკას, ვაჟასთან მის სიმცირეს შეახსენებს და მწარედ დაამუნათებს:

„ტყუილად მაჰკვებ, ფრუმკაო, იხრინიანებ ხმასაო.
იჩემებ მოლექსეობას, ლამაზად სიტყვის თქმასაო.
მოლექსე უნდა ისეთი, ვაჟა რო ჰყვანდა მთასაო,
ჩარგალში სიტყვას იტყოდა, ქალაქს აწვდენდა ხმასაო.
მოდი, დაჩუმდი, ფრუმკაო, მოდი, ნუ იგდებ თავსაო“.
(ხორნაული 1993: 25)

ყრუვ გიორგი მწვავედ ამათრახებს ფრუმკას და ვაჟას პოეზიის მნიშვნელობასაც ღირსეულად წარმოაჩენს: „ჩარგალში სიტყვას იტყ-ყოდა, ქალაქს აწვდენდა ხმასაო“.

ვაჟა-ფშაველასთან მიმართებით შესამჩნევია ერთი უსიამოვნო ტენდენცია: მოგონებათა ავტორები ზოგჯერ შეცდომებს უშვებენ და ვაჟას მიაკუთვნებენ მერცხალას, ჯაბანის, ფრუშკას, ყრუ გიორგის თუ სხვათა ნათქვამ კაფიებს. ასეთი შეცდომები მრავლადაა ვაჟას საიუბილეო წლებში გამოცემულ ჟურნალ-გაზეთებსა თუ კრებულებში და ისინი უცვლელად, ყოველგვარი შემოწმებისა და კრიტიკული განსჯის გარეშე გადადიან მომდევნო გამოცემებში. ერთი ასეთი ახალი გამოცემაა კრებული „ვაჟას ლიმილი“, რომელიც შეუდგენია გიორგი გაბუნიას (ვაჟას ლიმილი 2008). ყურადღებას გავამახვილებ აღნიშნულ კრებულში დაბეჭდილ რამდენიმე უხემ შეცდომაზე:

ვაჟას ერთ-ერთ ნათქვამად წინამდებარე კრებულში მოტანილია ექსპრომტი:

„არ დამპატიჟეთ, ფშაველბო,
ფშავ-ხევსურეთის პოეტი“...
(ვაჟას ლიმილი 2008: 50).

მაგრამ უნდა დაეძინოთ, რომ ხსენებული ექსპრომტი მოკლე ვარიანტია ყრუ გიორგის კაფიისა „ფშავ-ხევსურეთის პუეტი ქორწილში ორჯერ მუედი“. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს ფოლკლორულ კრებულებში (ყრუ გიორგი 1973: 102; ხორნაული 1993: 29 და 86-87; გოგოლაური 2005: 146) დაბეჭდილი მასალა საგულისხმო კომენტარებით. მაგალითად, გიგი ხორნაულის ნიგნში ვკითხულობთ შემდეგ მონათხრობს: „აკაკი მანიძე ყოფილა ფშავში, სოფ. თვალვიში. უთხოვია ფშაველებისთვის: ყრუ გიორგის შემახვენეთ, ჩამოიაროსო. ყრუ გიორგი ამ დროს სოფელ ზენამხარში ყოფილა ქორწილში. იქ მიუგინათ და გადაუციათ აკაკის დანაბარები. ის მაშინვე ამდგარა და ნამოსულა, ჩაუნერინებია ბევრი რამ. გასამრჯელოც მიუღია.“

ნასვლისას აკაკის უკითხავს:

- ეხლა სად ნახვალო?
- ქორწილშივე ნავალ, აბა, სად უნდა ნავიდეო.
- იქ რო მიხვალ, რას იტყვი, სად ვიყავიო?
- რას ვიტყვი და ამას ვიტყვიო, — მოუყოლებია ეს კაფია“

(ხორნაული 1993: 86-87).

ხალხურ სიტყვიერებაში გახმაურებული ლუკასა და ქავთარის კაფიის ერთ-ერთ მონაწილედ „ვაჟას ლიმილში“ ლუკა რაზიკაშვილია დასახელებული (ვაჟას ლიმილი 2008: 51-52). კრებულის შემდგენელს რომ ენახა თედო რაზიკაშვილის ფოლკლორული ჩანაწერები, დარწმუნდებოდა, რომ ხსენებული კაფიის ერთ-ერთი ავტორია ლუკა პეტრიაშვილი და არა ლუკა რაზიკაშვილი. ამის შესახებ თედო წერს: „ლუკა პეტრიაშვილი და ქავთარი მეზობლებია“ (ხალხური სიტყვიერება 1953: 190).

ვაჟას ქალიშვილი თამარი ყვება, თითქოს მამამ გამოუთქვა ლექსი „ენაცვლოს თავის პატრონი თავის თვალყვითელ ციცასა“... (ვაჟას ლიმილი 2008: 58-59). ამ აზრის გასაბათილებლად ისევ თედო რაზიკაშვილის ჩანაწერს დავიმოწმებთ, რომლის მიხედვითაც ლექსი ვაჟას

თანამედროვე ჯაბანს ეკუთვნის და ასეთი კომენტარი ახლავს: „საწყალ ჯაბანს არაფერი ებადა სახსნილო და კატის მოტანილი ხაჭოთი იგემრიელებდა პირსა“ (ხალხური სიტყვიერება 1953: 242).

ვაჟას ლექსად აგრეთვე წარმოდგენილია „მამამ ცხენ წამაყვანინა“ (ვაჟას ლიმილი 2008: 100). ამ ლექსის ვრცელი ვარიანტი თედო რაზიკაშვილსაც ჩაუნერია, მაგრამ ავტორი არ დაუსახელებია. ვაჟასი რომ ყოფილიყო, აუცილებლად აღნიშნავდა. ქართველ მწერლებსა და ზეპირსიტყვიერების მკვლევართ (დავით მჭედლოური, მამუკა ნიკლაური, ირაკლი გოგოლაური) ეს ლექსი მერცხალას ნათქვამად მიაჩნიათ. ბოლოხანს გამოცემულ მერცხალას კაფიების ნიგნში ხსენებულ ლექსში მოხსენიებულ პირთა ვინაობაცაა განმარტებული (მერცხალა 2004: 52).

ვაჟას შესახებ გამოქვეყნებულ მოგონებებში დამახინჯებულია ხალხურ მელექსეთა გვარ-სახელები და ფსევდონიმები. მაგალითად, მელექსე წინოთ კარატიელის ნაცვლად ნახსენებია „მოლექსე წინოტი“, რაც იმას მოწმობს, რომ მთხრობელს ყურმოკვრით გაუგონია მისი სახელი და არა აქვს წარმოდგენა ამ მელექსის ვინაობის შესახებ.

თუ საგულდაგულოდ შევისწავლით დღემდე გამოცემული ხალხური პოეზიის კრებულებს, საარქივო მასალას და ვაჟას ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ხასიათის წერილებს, ადვილი შესაძლებელი იქნება აღნიშნული შეცდომების გასწორება და უტყუარი ინფორმაციის მიწოდება მკითხველისათვის.

დამონებიანი:

გოგოლაური 2005: გოგოლაური თ. *საუბრები ფშაურ კილოზე*. თბ.: „ქართული ენა“, 2005.

ვაჟა 1936: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებანი*. ტ. V. თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1936.

ვაჟა 1956: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებანი*. ტ. VII. თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1956.

ვაჟას ლიმილი 2008: *ვაჟას ლიმილი*. კრებული შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა გიორგი გაბუნიაშვილი. თბ.: „თანა“, 2008.

მერცხალა 2004: „*ფოთოლოთ მერცხალაი ვარ*“. ლექსები. კრებული შეადგინა, წინასიტყვაობა, შენიშვნები და ვარიანტები დაურთო ირაკლი გოგოლაურმა. თბ.: „ლევა“, 2004.

ყრუე გიორგი 1973: *ყრუე გიორგი*. კაფიები. კრებული შეადგინა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ლევან ბოძაშვილმა. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

ყუბანიშვილი 1937: ყუბანიშვილი ს. *ვაჟა-ფშაველა*. თბ.: 1937.

ჩიქოვანი 1961: ჩიქოვანი მ. „*მოლექსე ასეთი უნდა*“. გაზ. „კომუნისტი“, № 3, 27 ივლისი, 1961.

ხალხური სიტყვიერება 1953: *ხალხური სიტყვიერება*. III. თედო რაზიკაშვილის მიერ ჩანერილი ლექსები, მიხეილ ჩიქოვანის რედაქციით. თბ.: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1953.

ხორნაული 1993: ხორნაული გ. *ფშაური კაფია*. თბ.: „მემოქმედი“, 1993.

NANA MREVLISHVILI
Georgia, Tbilisi
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Cultural-Social Aspects of Phenomenon of Fear in Vazha-Pshavela's Works

Fear, as a social phenomenon in many cases defines the actions that a person will take. It affects the person's psychotope, his relations towards social entity and the outer worlds. The article on the basis of Vazha-Pshavela's work examines the phenomenon of fear from a standpoint of cultural phenomena, underlining the fact that fear is not only a social and psychological phenomenon. Based on Vazha's works the main aim of the article is to show in which category do Vazha Pshavela's characters fall into.

Key words: Fear, Cultural phenomenon

ნანა მრევლიშვილი

საქართველო, თბილისი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

შიშის ფენომენის კულტურულ-სოციალური ასპექტები ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში

შიშის, როგორც სოციალური ფენომენის, ფაქტორი, ხშირად განსაზღვრავს ინდივიდის ქმედებას, მის ფსიქოტიპს, მის დამოკიდებულებას სოციალურ გარემოს და, მთლიანად, — გარესამყაროსთანაც. თუმცა შიში არა მხოლოდ სოციალური და ფსიქოლოგიური, არამედ კულტურული ფენომენიცაა, რადგან ესა თუ ის კულტურა საკუთარ მსოფლმხედველობით სისტემაზე დაფუძნებით ქმნის გარკვეულ ნორმებს, რომლებთანაც რაიმე სახის პოზიციური წინააღმდეგობა ინდივიდისთვის საფრთხის და შესაბამისად — შიშის განმაპირობებელია. შიში დიფერენცირდება ფიზიკურ, ბიოლოგიურ შიშად და იდეალურ, მეტაფიზიკურ შიშად.

სიკვდილის შიში (რამდენადაც თავისი მეტაარსით აბსოლუტურად შეუცნობელია) ყველაზე არსებითი კატეგორია შიშისა, რომელიც სხვადასხვა ქვეკატეგორიებს მოიცავს და აერთიანებს, თუმცა, თავისთავად ეს შიშიც ორი მიმართულებით უნდა განვიხილოთ, რამდენადაც სიკვდილია ორი მიმართულებით განსახილველი, სიკვდილი ხორციელი და სიკვდილი სულიერი. შესაბამისად — შიში ხორციელი, ფიზიკური სიკვდილისა და შიში სულიერი სიკვდილისა.

რადგანაც ყოფით რეალობაში, როგორც ზემოთ შევნიშნეთ, ხშირად ადამიანთა ქმედებას შიში წარმართავს, შესაბამისად მხატვრულ ლიტერატურაშიც სიუჟეტი პერსონაჟთა ამგვარი ემოციური ფონის თანხლებით ვითარდება.

როგორ ხდება ამ ფენომენის წარმოჩენა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში?

კაი ყმის სტრუქტურული ტიპის კონსტრუირებისას პოეტი შიშს, როგორც ზოგადადამიანურ თვისებას, ნაკლებად წარმოაჩენს. თუმცა მუდმივად ახდენს ამ ფაქტორის აქცენტირებას.. ვაჟასეული კაი ყმები ის პერსონაჟები კი არ არიან, რომლებსაც შიში არ განუცდიათ და ამგვარი განცდის შესახებ წარმოდგენა არა აქვთ (არარსებულთან გამკლავებას რა ძალისხმევა სჭირდება?), უშიშრობის ამგვარ გაგებას არ გვთავაზობს ავტორი, ისინი არიან ადამიანები, რომლებმაც მოახერხეს და შიში მათი ყოფიერებიდან განდევნეს, რომლებმაც დაძლიეს ეს არც თუ მარტივად დასაძლევი ემოცია და ამგვარად გარკვეული ფორმით აღემატნენ საკუთარ ადამიანურ არსს (ზვიადაური). ასეთ მოყმეს არათუ სიკვდილის ეშინია, თავად სცემს სიკვდილს თავზარს („თავზარსა სცემდეს სიკვდილსა, ზედ ქორებულად ფრინავდეს...), ლექსში „კაი ყმა“ ავტორი თითქოს ამ ტიპის პერსონაჟების ერთგვარ ფორმულირებას გვთავაზობს და სისტემურად აყალიბებს თვისებათა იმ ერთობლიობას, რომელიც კარგი მოყმისთვის უნდა იყოს დამახასიათებელი: მეგობრებისთვის თავშეწირული („დარაჯად ედგას ლაშქარსა, როს ის ღრმა ძილით ხვრინავდეს“), სიხარბისაგან თავისუფალი („სხვანი იყოფდენ ნადავლსა, ის ისევ მტრის წინ გრგვინავდეს“), გონიერი („სწორს ფიქრს აძლევდეს თემ-სოფელს“), სამართლიანი („იქ იდგას ხმალამონვდილი, საც ძალა აღმართს ჰკვალავედეს, დაბეჩავებულს სიმართლეს უსამართლობა სძალავდეს“), თავმდაბალი („სხვისა იუბნოს სახელი, თავის გარჯასა ჰმალავდეს“)... მაგრამ უმთავრეს აქცენტს ავტორი მაინც კაი ყმის უშიშარ ბუნებაზე აკეთებს. ამგვარი მოყმის წინაშე სიკვდილი უკან იხევს:

„წყლული სცნას დედის კოცნადა,
თავის ლოგინად — სამარი,
საკაცე — თავის ლურჯადა,
ქვა-ლოდი — ნაბდად საფარი,
ქალისა, რძლისა ქვითინი
ეგონოს სიცილ-ხარხარი,
დენა ცრემლისა — ხორხოშა,
ღრუბელთა გადმონაყარი“.
(ვაჟა-ფშაველა 1985:67)

კაი ყმის სრულიად საპირისპირო მხატვრულ სახეა „ბახტრიონის“ პერსონაჟი წინოლა. იგი დაჯაბნა ფიზიკური განადგურების შიშმა, მტერს ზურგი უჩვენა და თანამომხმენი ბრძოლის ველს შეატოვა. წინოლა ფიზიკურად გადაურჩა მტრის ხელით სიკვდილს, მაგრამ ამ

ფორმით მან საკუთარი სული განირა სამუდამო ტანჯვისა და ქენჯნი-სათვის, რადგან მისი პიროვნული იდენტობა იმ საზოგადოებრივი ცნობიერების პროდუქტია, რომლისთვისაც ამგვარი სისუსტე (თავის-თავად ადამიანური, მოკვდავი არსებისთვის ლოგიკურ-კანონზომიერი მდგომარეობა) მიუტევებელი ცოდვაა. ღალატია ქვეყნისა, ხალხისა, კაცობის შერცხვეენა. ასეთ შემთხვევაში არ არსებობს გაგების, შენ-დობის დაშვება საზოგადოების მხრიდან, ასეთი ადამიანის მიმართ თე-მის ყველა წევრი კატეგორიულია და ზედმეტად მკაცრი:

„არც ვინ სამარეს გაუთხრის,
არც ვინ შაუკრავს კუბოსა;
მარტომ იტიროს დედამა,
ცრემლი წინ დაიგუბოსა!“
(ვაჟა-ფშაველა 1985:170)

ეს სიმკაცრე აღემატება მინიერი სიყვარულის ყველაზე უზენაეს ფორმას – დედაშვილობას. ვერც წინოლას დედა ამართლებს შვილის ქმედებას. დედისთვის გაცილებით მძიმეა შვილის შერცხვეენა, ვიდრე — მისი ბრძოლის ველზე სახელიანი სიკვდილი იქნებოდა:

„შვილო, სირცხვილი მაჭმე,
ძუძუ დასწყველე დედისა!
თვითონ შენა ხარ მწამლავი
თავის უბედო ბედისა.
რად არ იქ მაჰკვდი, ბეჩავო,
რად ხარ ყელ-საბელიანი?!
რად არ მამიხვედ, წინოლავ,
პირნათლი, სახელიანი?!
გასწირე თავის ხსენება,
სანყევარ-სარბევიანი!“
(ვაჟა-ფშაველა 1985:170)

თავად წინოლაც სწორედ ამგვარადვე სჯის და ფიქრობს, მის-თვისაც ცხადია, რას იმსახურებს, როგორ დამოკიდებულებას უნდა ელოდეს საზოგადოებისაგან საკუთარი სახელის გამწირველი. ვაჟა პერსონაჟის ტრაგიზმს აბოლოებს მისი თვითმკვლელობის სცენით. თვითგადარჩენის სურვილს დამორჩილებული, ბრძოლის ველიდან სიკვდილს გამოქცეული წინოლა ვერ უძლებს სირცხვილს, სინდისის მხილებას და სასონარკვეთილი საბოლოოდ თავადვე მოისწაფებს სიცოცხლეს:

„მუხაზე ჩამოკიდული
კაცი სჩანს სამკლავიანი.
თავი დაურჩევ მხედარსა,
თუ იყო გულჯავრიანი?
იორი ყურსაც არ უგდებს,

ნელად აქანებს ტალღებსა,
არ ედარდება, დაობლდენ,
მამა აღარ ჰყავ ბაღებსა.
თემისგან უარყოფილსა
გადაუგდებენ ძაღლებსა“,
(ვაჟა-ფშაველა 1985:169)*

შიშის დაძლევის ერთ-ერთ უმთავრეს მოტივად ვაჟას ესახება სოციალური გამოცდილება. სოციალიზაციის პროცესში ინდივიდი, ერთი მხრივ, თვითდაკვირვების შედეგად იძენს გარკვეულ გამოცდილებას და, მეორე მხრივ, სოციუმში მიზანმიმართულად მოქმედებს ინდივიდის ფსიქო-ემოციური სამყაროს ფორმირების პროცესზე. „გველისმჭამელში“ ვხედავთ ერთად თავშეყრილი ხევსურები როგორ ცდილობენ ახალგაზრდების შთაგონებას, წარსულის მაგალითებით სიმამაცის, ვაჟკაცობის გალვივებას:

„აღვ ზნებით გმირთა სახელებს
ლექსებში სთვლიდენ წმიდადა;
მოხუცნი ჩიბუხებს სწევდენ,
ბოლი ეხვიათ ნისლადა,
განმარტავდიან მათ ამბავს,
შანდობა თქვიან გმირთადა.
ახლების სანურთნელადა
იხსენებდიან ქებითა:
„თქვენ იცით, ამას იქითა
კაცად ვინც გამასდგებითა!“
(ვაჟა-ფშაველა 1985:217)

ვაჟას შემოქმედებისეული კრედოს განმსაზღვრელი ღვთის შიშია, ღვთის მოშიშების გაცნობიერება-შემეცნება ავტორისათვის ადამიანურობის არსის გაცნობიერების იდენტურია. ეს არის ვაჟას „გველისმჭამელის“ უმთავრესი მოტივი. პოემის რთულ კონფიგურაციას ავტორი ბიბლიის პარადიგმატიკაზე აფუძნებს, მთავარი პერსონაჟის, მინდიას პროტოტიპად კი ბიბლიურ ადამს მოიაზრებს. სიუჟეტი დინამიურად ვითარდება. ვხედავთ ტყვეობისგან განანამები მინდია როგორ ვარდება სასონარკვეთილებაში, როგორ არაფრად აგდებს სიკვდილის შიშს, რაკილა სიცოცხლე სატანჯველად ჰქცევიდა და როგორ გადაწყვეტს თავის მოკვლას, ვხედავთ პერსონაჟის ახლადმობას, სულიერ თუ ცნობიერ განახლებას, ჰარმონიულ თანაარსებობას სამ-

* შემთხვევითი არ არის ამ პერსონაჟის სახელი – ნინოლა.. ძველ ქართულში ამ ფუძის სანისი იყო ნინვა, შესაბამისი ზმნური ფორმა – ენიწვის. ამ სიტყვის სემანტიკური ველი მორიდებას, მოკრძალებას, შიშს და ამგვარი შინაარსის სემანტიკურ ერთეულებს მოიცავდა. თანამედროვე ქართულში შემორჩენილია ფუძეში *მონინე*-ბა. ამდენად, ვაჟა ამ პერსონაჟს სახელს მისი ბუნებისა და ხასიათის გათვალისწინებით არქმევს.

ყაროსთან და შემდეგ უკვე ცოდვით დაცემას – საკუთარი მრწამსის ლალატს და მის შედეგს – სულიერ სიკვდილს, რომელიც ისევ სასონარკვეთილებასთან აბრუნებს პერსონაჟს. სულიერი სიკვდილი, სინდისის ქენჯნა, პიროვნების ნაშლა არსებობის საფუძველს აცლის მინდიას. მისი გაცნობიერებული ცოდვის შედეგია ხევსურთა მარცხი და მოძმეთა სიკვდილი. ამიტომაც ჯერ ბრძოლის ველზე ცდილობს სიცოცხლის დასრულებას და ძლივს გამოარიდებენ მტრის ჯარს ხევსურნი:

„კაცო, რად იკლავ ძალად თავს, —
ძალად სიკვდილი გნადიან?
შიგნით რომ ინევ მტრის ჯარში,
ხომ ხედავ, რასაც სჩადიან?!“
(ვაჟა-ფშაველა 1985: 251)

შემდეგ მარტო დარჩენილი საკუთარი ხელით მოისწრაფებს სიცოცხლეს:

„ქუდს იხდის... სიტყვა ველარ სთქვა,
ხმლის ტარს შაეხო ცერითა,
ამოინვადა ქარქაშით,
გულს მიიბჯინა ნვერითა.
მკერდიდან სისხლი, ვით წყარო,
გადმოუვიდა ჩქერითა“.
(ვაჟა-ფშაველა 1985: 252)

პოემაში ავტორი გვიჩვენებს ადამიანის სულში მიმდინარე მძაფრჭიდილს სოფლის კაცსა და ღვთის კაცს შორის. სამყაროს მთლიანობასა და ჰარმონიაში ჩართული ადამიანის ნეტარებას, რომლის სულიც თავისუფალია შიშისა და ტანჯვის განცდისაგან, ძალადობის სურვილისაგან და გვიჩვენებს ცოდვის შედეგად დამძიმებული სულის ტრაგიზმს, რომელიც პიროვნების გახლეჩვას, განადგურებას, ჯერ სულიერ და შემდეგ ფიზიკურ სიკვდილს იწვევს.

ადამიანი სოციალური არსებაა და მისი არსებობა ეფუძნება პიროვნებათაშორის ურთიერთობებს. თავად სოციუმი ინდივიდისთვის არის ერთგვარი სტრუქტურული კონტექსტი, რომელშიც მოქმედებს. ამდენად, ინდივიდის ქმედებას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს სოციუმის სახე, რაობა, არსებობისა და განვითარების ტენდენციები.

ფორმა საზოგადოებისა, რომელიც წარმოდგენილია ვაჟას პოემებში („ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“) პიროვნებისა და სოციუმის ამგვარ ურთიერთობას გულისხმობს. ხოლო წინააღმდეგობა, აზრობრივ-მსოფლმხედველობრივი დაპირისპირება — ინდივიდის სოციალურ იზოლაციას, უარყოფას, მოკვეთას... სასჯელის ეს ფორმა ხშირად სასონარკვეთაში აგდებს ინდივიდს. აქ ორი ძლიერი ემოცია ეჯახება ერთმანეთს — შიში მარტოობისა, საზოგადოებისაგან განდევნისა და სიკვდილის შიში. ფიზიკური არყოფნის შიში თავისი სიმძაფრით ვერ აღემატება მარტოობის, სოციალური იზოლაციის შიშს.

ეს საზოგადოება ახდენს ტრადიციის იდეოლოგიზაციას და მასზე აფუძნებს საკუთარ სოციო-კულტურულ იერ-სახეს. აქ საზოგადოება ერთი მთლიანი ორგანიზმია, რომელიც ქმნის გარკვეულ მოდელებს, ყალიბებს და მოდელებში აერთიანებს პიროვნებებს. ასე, მაგალითად, რაკილა ალუდას ბევრი ქისტი ჰყავს მოკლული, ის კიდევ ღირსია საფიხვნოს თავში იჯდეს და მის ავტორიტეტულ სიტყვას მოუსმინონ. ამდენად, ის თავისუფლად შეიძლება მიეკუთვნებოდეს იმ მოდელს, რომელიც „კაი ყმებს“ აერთიანებს. როგორც ვხედავთ, ამ საზოგადოებას აქვს თავისი სტანდარტული კონცეპტუალური ჩარჩოები და პიროვნების ქვეცნობიერი ცდილობს არ გასცდეს დადგენილ ზღვარს და ამგვარად აერიდოს ხიფათსა და განსცდელს.

„სტუმარ-მასპინძლის“ ერთ-ერთი პერსონაჟის, ალაზას ცნობიერებაც ორიენტირებულია პიროვნების იმ ზოგად მოდელზე, რომლის კონსტრუირებაც მოხდა გარკვეულ ისტორიულ დროში, შემოსაზღვრულ სივრცულ არეალში და გაფორმდა ტრადიციულ მოდელად. ამ საზოგადოების სააზროვნო მოდელებთან ჰარმონიულ თანაარსებობას არღვევს ის განცდა, ფიქრი და უკვე ქმედებაც, რომელიც ცალსახად ცხადყოფს თავად ალაზასათვის, რომ ის საძრახის საქმეს სჩადის, ღალატის გზას ადგას, და რომ ეს ქმედება უნდა შეწყვიტოს! ეს მისი შინაგანი იმპერატივია, მაგრამ ამას მისი არსების რაციონალური ნაწილი ააშკარავებს, ცივი გონება საყვედურობს, რომელიც ქალის გრძობად-ემოციურ სამყაროს ველარ იმორჩილებს.

ალაზას შიში ეფუძნება მისსავე ცნობიერებაში აღძრულ წარმოსახვით მუქარას, ხოლო თავის მხრივ, ეს წარმოსახვითი მუქარა განპირობებულია იმ ფასეულობის დარღვევით, რომელიც მას კონკრეტულ სოციო-კულტურულ გარემოში ჩამოუყალიბდა. ამ სოციალური ერთეულისთვის — თემისთვის კი მიუღებელია მტრის შებრალება, მისი პატივისცემა... არც რელიგიური მრწამსი აძლევს ალაზას ამგვარი ქმედების უფლებას:

„სტიროდა, მაგრამ ტირილი
არ იყო, ეხატებოდა:
ერთ მხრივ ხათრი აქვს თემისა,
მეორით - ღმერთი აშინებს,
ქისტეთის მტრისა მოზარეს
თავს რისხვას გადმოადინებს.
ეს ფიქრი გონებისაა,
გული თავისას შვრებოდა,
კაცის კაცურად სიკვდილი
გულიდამ არა ჰქრებოდა“.
(ვაჟა-ფშაველა 1985:191)

როგორც ვხედავთ, ალაზას ქმედება მტრის შებრალებაზე ბევრად მეტია — ის მთელი არსებით თანაუგრძნობს ზვიადაურს და მას არათუ თავისი თანამოძმეების — ქისტების — ტოლად, მათზე უპირა-

ტესადაც კი მიიჩნევს: „ნატავი მომცა ცულიო, ნრტავი ნებას მაძლე-
დეს დედაკაცობის რჯულიო, რომ ეგ ვაცოცხლო, სხვას ყველას გავა-
ცხებინო სულიო,“ — ფიქრობს იგი (ვაჟა-ფშაველა 1985:188).

ავტორი წარმოაჩენს მძაფრი სულიერი მღელვარების დრამატულ სურათს, პერსონაჟის პანიკურ, უკიდურესობამდე მწვავე განცდებს... აღაზას შინაგანი ხმა მრისხანებს, მისი სინდისი აღშფოთებულია... პერსონაჟი თავგანწირული გარბის... გაურბის მდინარეს, მთებს, გარ-
დაცვლილი ძმის მწარე საყვედურს... (მეორეს საფლავში ჩამდევ, ერთს სამარეში მდებარი! მაგით მიმტკიცებ დობასა, შენი ქალობა ეგ არი?!“ 1:192), გაურბის ყველას, ვინც მისი „სამარცხვინო“ ქმედების მომსწრე და მხილველია... და, არსებითად, გაუბის საკუთარ პიროვნულ მეს, ეგოს იმ ნაწილს, რომელიც გაორებული სულის ერთი მხარეა და, რომელიც თავისი არსით მოიცავს მთელ სოციუმს, მის ტრადიციებს, გამოცდილებას, ღირებულებებს, რომელიც უპირისპირდება მეორე — მგრძობიარე, ემოციურ, ჰუმანურ ეგოს, რომლისთვისაც ადამიანის ღირსების შეფასების კრიტერიუმში მის ეთნიკურ წარმომავლობაზე და რელიგიურ მრწამსზე არ გადის.

თუმცაღა მწერალი მკაფიოდ გვიჩვენებს, რომ აღაზა გაურბის ირეალურ, წარმოსახვით საფრთხეს, მაგრამ ამ შიშის სიმძაფრის გამო თავად პერსონაჟისათვის ეს საფრთხე პრაქტიკულად მატერიალიზებულია. პერსონაჟი თავად ქმნის საფრთხის ხატს, ილუზორულ სახეს და თავადვე ექცევა საკუთარი წარმოსახვის ტყვეობაში.

ამდენად, თუმცა არანაირი კონკრეტულ-რეალური საფრთხის წინაშე არ დგას, აღაზა, რადგან შემსწრე და მხილველი მის ქმედებას, საკუთარი თავის გარდა, არავინ ჰყავს, ჩვენ ვხედავთ როგორ ძრწის პანიკური შიშით შეპყრობილი მისი სული და როგორ ისწრაფის სახლისკენ, სადაც, იმედი აქვს, რომ საფრთხე აღარ დაემუქრება, დაცული იქნება.

ფსიქოლოგიაში ცნობილია ფობიის ერთ-ერთი სახე, სხვათაშორის - საკმაოდ გავრცელებული, რომელსაც აგორაფობია ეწოდება. ეს არის საკუთარი სამყოფელის, სახლის დატოვების პანიკური შიში, რადგან ინდივიდს სახლი დაცულობის, უხიფათობის განცდას ანიჭებს, შესაბამისად — მისგან შორს ყოფნა ამგვარი ფსიქიკური წყობის არსებისათვის საფრთხის მომასწავებელია. ეს კონკრეტული პათოლოგიური დამოკიდებულება განცდის სიმძაფრის შედეგია, რომელსაც სახლის, საკუთარი სამყოფელის მიმართ ზოგადად ადამიანური დამოკიდებულება უდევს საფუძვლად. აღაზას პერსონაჟი ამგვარი პათოლოგიით შეპყრობილი არსება ნამდვილად არ არის, თუმცა „მტრულად განწყობილი“ გარესამყაროსგან ხსნის გზად საკუთარი კერა ეგულება.

პერსონაჟის ცნობიერებაში სინთეზირდება რეალური და ირეალური, რაციონალური და ირაციონალური... ამ კონკრეტულ მომენტში მისთვის გარესამყაროც ისეთივე ქაოტურია, როგორც საკუთარი სული, უფრო ზუსტად, სწორედ ამადაც არის გარესამყარო ასეთი ქა-

ოტური, რომ მის სულშია ქაოსი, გაურკვეველობა, შინაგანი გაორება და უმთავრესი — სინდისის ქენჯნა, განცდა დანაშაულისა! „ვის ცოლი ვის ქმარსა სტირის?“ — თითქოს გამუდმებით ჩასძახის შინაგანი ხმა. ამგვარი განცდითა და აფორიაქებული სულით ბრუნდება ალაზა სახლში. აქ განწყობილებათა მკვეთრი კონტრასტი შემოაქვს ავტორს — ალაზას აფორიაქებული სულიერი სამყაროს ფონზე წარმოგვიდგება დარდითა და შეურაცხყოფით მეტად დადინჯებული, წარბშეკრული, თემისა თუ, საზოგადოდ — წუთისოფლის უსამართლობაზე დაფიქრებული და მძიმედ თავჩაკიდული ჯოყოლას პერსონაჟი, რომელიც თითქოს კიდევ უფრო უმძაფრებს ალაზას დანაშაულისა და შიშის გრძნობას. ამისი დასტურია ალაზას სიცრუე:

„სასაფლაოდამ დავბრუნდი,
შენს ცხენს ვეძებდი ხევებში,
ცხენის მაგივრად ბედკრული
შიგ შევერიე დევებში.
დამიხვდა შავ-ნაბდიანი,
უზარმაზარის ტანისა,
ჯერაც თვალეში მიელავს
სიმყრალე იმის კანისა“.
(ვაჟა-ფშაველა 1985:194)

შიში სასონარკვეთის თანამდევია. ჩნდება იქ, სადაც იკარგება ღმერთი. და ამგვარი ყოფიერების შიში აღმეტებულია სიკვდილის შიშზე. ეს არის მარტოობის, განირვის, განკვეთის შიში და ამგვარ შემთხვევაში ინდივიდისთვის ფიზიკური არარსებობა გამოსავალი და მეტიც — ხსნაა. ალაზას ნაზი, მგრძნობიარე არსება, რომელიც წარმოსახვითი საფრთხის წინაშეც კი კანკალებს, ვერ უძლებს სოციალური იზოლაციის სიმძიმეს და თავს იკლავს. მას სრული უსასოობის განცდა და უფლებია, მისთვის სამყარო ერთიან, მტრულად განწყობილ რეალობად ქცეულა:

„— რაღად ვიცოცხლო, რიდასთვის?
ამას ჰფიქრობდა ქალია. -
ქისტეთში ჩემი ერთგული
კენჭიც კი არსად არია.
ორთავ შევცოდეთ ქისტებსა,
მათ შამიჩვენეს ქმარია...
მე უფრო დიდი ცოდვა მაქვს,
უცხოოსთვის ცრემლი ვღვარია.
ნაილო ნყალმა ალაზა,
ლამსა და ქვიშას შაჰრია“.
(ვაჟა-ფშაველა 1985: 203)

სოციალურ იზოლაციას ვერ უძლებს ვერც აღაზაზე ფიზიკურადაც და, ალბათ, ნების სიმტკიცითაც აღმატებული ჯოყოლა. ტრაგიკულია ჯოყოლას აღსასრულიც. მისი გადანყვეტილება („მარტოკამ უნდა ვიმომო...“) პრაქტიკულად, თვითმკვლელობის ტოლფასია. პერსონაჟის ქმედებას შეურაცხყოფა, ბრაზი და იმედგაცრუება წარმართავს:

„ქისტებს ორგული ვგონივარ,
გამდგარი თავის რჯულზედა,
ჰფიქრობენ, ვითომ ჯოყოლამ
თავი გაჰყიდა ფულზედა,
ქისტეთის მოლალატე ვარ,
ხელაღებული სულზედა;
მოაქვთ და ცოცხალს მადებენ
საფლავის ქვასა გულზედა“.
(ვაჟა-ფშაველა 1985:198)

ვაჟას პოემებში ეთიკური სრულყოფის გზა გულისხმობს არა უზენაესი არსების, ღვთის შემსგავსების პროცესს, არამედ კონკრეტული ადამიანური მოდელის — მოყმის ტრადიციული ხატის მატერიალიზებას. ამდენად, პიროვნული იდენტობა პერსონაჟებისათვის გარკვეულ ეტაპზე არის არა თვითგამორკვევის, არა ინდივიდუალიზმის, არამედ ზოგადკულტურული ღირებულებების გათავისების გზით თვითდამკვიდრების შედეგი. პრაქტიკულად, პიროვნული იდენტობა თანაარსია, თანშეზრდილია სოციალურ იდენტობასთან, პიროვნული ცნობიერება, კონკრეტულ-ინდივიდუალური მახასიათებლების გარეშე, თანაზიარია სოციალური მსოფლხედვისა. პიროვნება უკრიტიკოდ იღებს სოციუმის მიერ შექმნილ მოდელებს და ამ ფორმით ახდენს თვითრეალიზაციას საზოგადოებაში (შესაძლოა, ეს გავიაზროთ თავდაცვისა და უსაფრთხოების ქვეცნობიერ ინსტინქტადაც). ამგვარი პერსონაჟია ალუდა, რომელიც რთულ, ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობებით აღსავსე გზას გადის, ვიდრე თვითგამორკვევას, თვითდადგინებასა და ფასეულობათა გადაფასებას მოახდენს. ალუდას სულიერი სიმტკიცე შეაძლებინებს, რომ, მიუხედავად სოციალური იზოლაციისა, სასონარკვეთილებაში არ ვარდება, არ განსჯის, არ საყვედურობს თემს, რადგან მისი პიროვნება მყარ, გაცნობიერებულ შინაგან მთლიანობას ეფუძნება, რადგან ხვდება, რომ საზოგადოების საზრისისეულ სტრუქტურას განვითარების გრძელი გზა აქვს გასავლელი იმ ღირებულების აღმოჩენამდე და აღიარებამდე, რომელსაც ალუდამ მიაკვლია. ეს გზა საზოგადოებამ თავად უნდა გაიაროს და თავად უნდა მიაკვლიოს ამ ღირებულებას. ამიტომ სივრცე ალუდასა და თემს შორის მდუმარებითაა გაჯერებული. დიალოგი ვერ შედგა, თუმცა, მიუხედავად გამიჯვნისა, კავშირი არ წყდება. ალუდა ტოვებს თემს ფიზიკურად, შორდება კონკრეტულ სივრცულ არეალს, მაგრამ სულიერი კავშირი პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის არ წყდება. ავტორის მინიშნებით, ეს არის ერთი, პირველი, დასაწყისი, ეს არის

გზა, რომელსაც შემდგომ მრავალნი გაუყვებიან... მიუხედავად სოცი-
ალური იზოლაციისა, ალუდას პერსონაჟი არ ძრწის შიშისა და სასო-
წარკვეთილებისაგან, გარესამყაროსთან დისონანს მისი შინაგანი ჰარ-
მონია და მყარი პიროვნული პოზიცია უპირისპირდება, რაც კიდევ
შეაძლებინებს სულიერი წონასწორობის დაცვას.

ამდენად, როგორც დავინახეთ, პერსონაჟთა შიშს, მათი ემოციის
მიმართულებასა და კონტექსტს განსაზღვრავს ის კონკრეტული სო-
ციო-კულტურული გარემო, რომელშიც მათი მსოფლმხედველობა
ყალიბდება. პიროვნება ზოგჯერ ახერხებს და უმკლავდება საზოგა-
დობასთან დაპირისპირებას, ხოლო უმეტეს შემთხვევაში ამგვარი
დაპირისპირება განაპირობებს პიროვნების ტრაგიზმს, მის ფიზიკურ
განადგურებას.

დამოწმებანი:

ვაჟა-ფშაველა 1985: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებანი*. თბ.: 1985.

AVTANDIL NIKOLEISHVILI
Georgia, Kutaisi
Akaki Tsereteli State University

The Problem of Foreign Migrants in Georgia According to Vazha-Pshavela's Viewpoint

Despite the positive attitude that Georgian people traditionally expressed towards the foreigners, it tends to be that migrants betrayed us instead of expressing their gratitude.

The poem 'Haos and Kartlos' is particularly important in order to conceptualize Vazha-Pshavela's viewpoint concerning foreign migrants. Unfortunately, the problem still remains to be relevant. Despite the fact, that it is necessary to be very careful when discussing the question we should not avoid discussions. The contemporary acute problems connected with a large number of foreign migrants living in Georgia should be impartially resolved in terms of our national-state interests as well as their civil rights.

Key words: Migrant, Georgian, Armenian.

ავთანდილ ნიკოლეიშვილი

საქართველო, ქუთაისი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

საქართველოში უცხოტომელთა ხიზნობის პრობლემა ვაჟა-ფშაველას თვალთახედვით

მიუხედავად იმ კეთილგანწყობითი დამოკიდებულებისა, რასაც ქართველი ხალხი საქართველოში მცხოვრები უცხოტომელებისადმი იჩენდა ხოლმე ტრადიციულად, ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში იმის მაგალითებიც საკმაოდ გვხვდება, ყოველივე ამის სანაცვლოდ ქართულ მინას შემოხიზნულ უცხოელთა არც თუ მცირე ნაწილი მათდამი გამოვლენილი ამდაგვარი სიკეთის სანაცვლოდ რომ გვღალატობდა, ჩვენს ეროვნულ სიმდიდრეებს ეპატრონებოდა და ქართული ტერიტორიების მისაკუთრებას ცდილობდა. ჩვენს მწერლობაში ამ სამწუხარო მოვლენის მხილების ტენდენციამ განსაკუთრებით ფართო მასშტაბები სამოღვაწეო ასპარეზზე „თერგდალეულთა“ გამოსვლის დროიდან შეიძინა. ამ თაობისა და მომდევნო ხანის ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში არაერთგზის ქცეულა უმწვავესი გულისწყრომის საგნად ის აგრესია, რომელსაც ქართულ მინა-წყალს შემოხიზნულ უცხოტომელ-

თა ერთი ნაწილი იჩენდა ჩვენი ქვეყნის ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი ინტერესების წინააღმდეგ.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ აქტიურობას იჩენდნენ როგორც საქართველოში მცხოვრებ სომეხთა ცალკეული წარმომადგენლები, ისე ე. წ. „დიდი სომხეთის“ სახელმწიფოს შექმნაზე მეოცნებე ის სომეხი ნაციონალისტები, რომლებიც ქართული ტერიტორიების უდიდეს ნაწილსაც და ქართველი ხალხის მიერ შექმნილი სულიერი და მატერიალური კულტურის ხელთუქმნელ ძეგლებსაც თავიანთ კუთვნილებად აცხადებდნენ და მიზანსწრაფულად ცდილობდნენ მათ დაპატრონებას. ეს ყველაფერი სამწუხარო რეალობას რომ წარმოადგენდა, ამის დასტურად მრავალი მაგალითის მოტანა შეიძლება სომეხი ნაციონალისტების მზაკვრულ ქმედებათა სამხილებლად და გამოსააშკარავებლად ქართველ მწერალთა და მეცნიერთა მიერ XIX საუკუნის მეორე ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისში გამოქვეყნებული ნაშრომებიდან.

თუმცა ყოველივე ზემოთქმული ისე არამც და არამც არ უნდა გავიგოთ, თითქოს სომეხ ნაციონალისტთა ამგვარ ანტიქართულ აგრესიას მათი თანამემამულეების უმეტესობაც უჭერდა მხარს და ამით ქართველთა და სომეხთა მრავალსაუკუნოვან მეგობრობას რეალურად ეცლებოდა მკვიდრი საფუძველი. ეს რომ ასე არ ყოფილა, ამის დასტურად აქ თუნდაც მარტო ი. ჭავჭავაძის „ქეათა ლაღლის“ (1899) გახსენებაც იქნება საკმარისი. მიუხედავად იმ უკომპრომისო პოზიციისა, რომელსაც ილია სომეხ ნაციონალისტთა ანტიქართული ქმედებებისა და „ცულლუტური“ (ილიას გამოთქმა) მოთხოვნების მიმართ იჩენდა, იგი იქვე იმასაც აღნიშნავდა ხაზგასმით და დაბეჯითებით, რომ „სომხობით ქართველის ძულვებას და ქართველობით სომხებისას ჩვენში ადგილი არასოდეს ჰქონია“ (ჭავჭავაძე 1987: 110).

როგორც ხსენებულ ნარკვევში არაერთგზის ესმება ხაზი, სომეხ მეცნიერთა „გულნამცეცობის, უვიცობის, ნაცარქექიაობისა და ოინბაზობის“ შედეგად ჩვენი ხალხების ურთიერთობაში იმხანად წარმოქმნილი გარკვეული სირთულეები და წინააღმდეგობანი ილიას მხოლოდ დროებით მოვლენად მიაჩნდა. მწერლის აზრით, საუკუნეების მანძილზე ერთმანეთის ჭირ-ვარამის თანამოზიარეობისა და მეგობრული თანაცხოვრების დიდ ტრადიციას ჩვენი ხალხები მხოლოდ იმ შემთხვევაში გააგრძელებდნენ მყარად და გეზშეუცვლელად, თუ ზემოთ ნახსენებ სომეხ ნაციონალისტთა მიერ გაღვივებულ ანტიქართულ აგრესიას საბოლოოდ დაესმებოდა წერტილი.

სწორედ ამ იმედის ნათელ გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ ის სიტყვები, რითაც ილიამ სომხური აგრესიის სამხილებლად დაწერილი თავისი ზემოთხსენებული ნარკვევი შეაჯამა საბოლოოდ: „ღმერთმა მისცეთ ღონე და უნარი ერთად მოიყარონ თავი იქ, საიღამაც აყრილან და აქა-იქ გაფანტულან. ხოლო ჩვენ ჩვენსას ნუ გვეცილებიან, ჩვენი

სახელის გატეხვით ნუ ცდილობენ თავიანთის სახელის კეთებას და შეემკობას.

ჩვენ, ბევრი გვექონდა თუ ცოტა, შეგივრდომეთ, შემოგიხიზნეთ, გიძმეთ და შინ მტრად ნუ მოგვეკიდებით. „მტერისა შინა ყოლასა ლომისა გზასა ზედა ნოლა სჯობია,“ — ასე იტყოდნენ ძველნი ქართველნი, ასე ვამბობთ ჩვენც, ასევე იტყვის ყოველი გონიერი სომეხი“ (ჭავჭავაძე 1987: 111).

იმ ავტორთაგან, რომლებიც XIX საუკუნის მეორე ნახევარში განსაკუთრებულ აქტიურობას იჩენდნენ სომხური ნაციონალისტური აგრესიის წინააღმდეგ ბრძოლის საქმეში, სერგეი მესხზეც მინდა ვთქვა რამდენიმე სიტყვა. ამ თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოა 1874 წელს გაზეთ „დროების“ 29 ნოემბრის ნომერში გამოქვეყნებული მისი წერილი „ახალი ქალაქის გამგეობა,“ რომელშიც აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ავტორი საკუთარ თვალსაზრისს ისეთი გულისწყრომით გამოთქვამდა, რომ ხსენებული წერილი საბჭოთა ხელისუფლების პერიოდში გამოცემულ მის არც ერთ ნიგში აღარ დაუბეჭდავთ.

იმისათვის, რომ უფრო ნათელი წარმოდგენა შეგვექმნეს ავტორისეული თვალთახედვის არსზე, დავიმონმებ ფრაგმენტს ხსენებული პუბლიკაციიდან: „უნდა გამოვტყდეთ, რომ ერთ დროს ქართველთა სატახტო ქალაქი თფილისი დღეს სომხობის საკუთრებად შექმნილა. ახლანდელის თფილისის ნახევარ მცხოვრებლებს სომხები შეადგენენ; ვაჭრობა, ალებ-მიცემობა მათ ხელშია; ქალაქის მიწა იმათია; ამ მიწაზე აგებული შენობებიც თითქმის სულ სომხებისაა.

თითო-ოროლა იმერელს, ან მეგრელს თუ შეხვდებით სადმე, ისიც მოხელეთა და საზოგადოთ წვრილ ვაჭართა და მეპატრონეთა შორის, თორემ დანარჩენი ვაჭრობა და ავლა-დიდება ჩვენი ქალაქისა სულ სომხების ხელშია. ერთი სიტყვით, სომხები კარგა მაგარი ბრჭყალებით ჩაჰფრენიან ქალაქსა და ჯერ-ჯერობით ჰფლობენ და განაგებენ ყველა იმის საქმეს.“

ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქში სომეხთა აშკარად პრიორიტეტული როლი არა მარტო იმით ვლინდებოდა, რომ თბილისის უძრავ-მოძრავი ქონების უდიდესი ნაწილი იმხანად სწორედ მათ ხელში იყო თავმოყრილი, არამედ იმითაც, რომ ქალაქის მოსახლეობისა და მმართველობითი ორგანოების მესვეურთა უმეტესობასაც ისინი წარმოადგენდნენ. მაგალითად, როგორც ს. მესხის ზემოთ ხსენებული წერილიდან ირკვევა, 1874 წელს თბილისში საქალაქო მმართველობის შემოღებასთან დაკავშირებით გამართულ თვითმმართველობის არჩევნებზე არჩეული 72 დეპუტატიდან მხოლოდ ოთხი იყო ქართველი, 65-ს კი სომეხი ეროვნების მოქალაქენი წარმოადგენდნენ.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ სამწუხარო რეალობას ს. მესხი თბილისში მცხოვრებ სომეხ ვაჭართა აქტიურობითა და მათ მიერ უხვად გაღებული ფინანსებით ხსნიდა, იგი იქვე იმასაც უდიდესი გულისტკივილით უსვამდა ხაზს, რომ ეს ამბავი პირველ ყოვლისა მაინც ჩვენი

პასიურობის ლოგიკურ შედეგს წარმოადგენდა და სავსებით მართებულად დაასკვნა: „ამ ამორჩევების შედეგი, მგონი, იმათ კი ღირს, რომ იმაზე ქართველი კაცი ცოტას მაინც დაფიქრდეს.“

ხსენებულ პერიოდში სომხური აგრესიის სამხილებლად გამოქვეყნებული წაწერების შეფასების დროს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს იმ ფაქტს, რომ მათი ავტორების დიდი ნაწილი არა მარტო ქართულ მიწა-წყალს დაპატრონებული სომხებისა და მათი ნაციონალისტი ლიდერების ანტიქართულ ქმედებებს ააშკარაებდა და ამხელდა პატრიოტული გულისწყრომით, არამედ ჩვენი ხალხის დიდი ნაწილის მეტისმეტ პასიურობასაც და გულარხეინობასაც. კერძოდ, ქართველ მამულიშვილთა უმეტესობა იმხანად სერიოზულად იყო შემოფოთებული იმის გამო, რომ საქართველოში უცხოტომელ ხიზანთა მოძალბა და აღზევება პირველ ყოვლისა იმით იყო განპირობებული, რომ ბევრი ქართველი ქვეყნის საჭირობო პრობლემების მოსაგვარებლად ბრძოლას იმხანად იმდენად იყო ჩამოშორებული, რომ ამ ბრძოლას საკუთარ საქმედ არ მიიჩნევდა და ეროვნულ ინტერესებზე მალა პიროვნულ მისწრაფებებს აყენებდა.

სამწუხაროდ, მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, საქართველოში უცხოტომელთა ჩამოსახლების პროცესი მეოცე საუკუნეში არა თუ შესუსტდა, არამედ განახლებული ძალითაც გაგრძელდა, რაც 1900-1910-იან წლებში ფსევდოინტერნაციონალისტური იდეოლოგიის გაძლიერებამაც განაპირობა მნიშვნელოვანწილად. როგორც იმჟამად მოღვაწე მწერალთა შემოქმედებიდან თვალნათლივ ჩანს, მათ არც ეს სამწუხარო მოვლენა დაუტოვებიათ უყურადღებოდ. მაგალითად, 1910 წელს დაწერილ პიესაში — „რეაქცია“ ა. წერეთელმა ნილაბახდილი ფორმით წარმოაჩინა მაშინდელ პოლიტიკურ ასპარეზზე ფართოდ აღზევებული სოციალ-დემოკრატებისა და ფედერალისტების ქართველ ლიდერთა ანტიეროვნული იდეები. მწერლის ხაზგასმით, „ათასგან ნათრევი“ ეს ადამიანები, რომელთაც „არც ღმერთი სწამდათ და არც ხატი“, საზოგადოებას ისეთი მაცდუნებელი ლოზუნგებით უბნევდნენ თავგზას, როგორებიცაა: „ძმობა“, „თანასწორობა“, „ერთობა და სიყვარული.“

აკაკი შემოფოთებით საუბრობდა იმ საშიშროებაზე, რომელიც ამ ლოზუნგებს ბრმად მიხდობილ ჩვენს საზოგადოებას შეიძლებოდა დატყდომოდა თავს. კერძოდ, თუ მოვლენები საკუთარი ქვეყნის ფაქტობრივ მოლაპატრებად ქცეულ ზემოთ ხსენებულ ლიდერთა გეგმით განვითარდებოდა, მაშინ ძმობის, ერთობისა და სიყვარულის სახელით ჩვენს ქვეყანაში ჩამოსახლებული გადამთიელები „რაოდენობრივად მალე ქართველებს გადააჭარბებდნენ და მერე გვეტყოდნენ: რადგანაც ყველა ვერ ვეტყვით, გადაგვიწყვეტია ხმის უმეტესობით, რომ შენ გაბრძანდე და ჩვენ დაგვიტოვო შენი სახლ-კარიო... გვეტყოდნენ იმიტომ, რომ ეს ხერხი წინდანინვე ედვათ გულში და თუ არ დავეთანხმებოდით, „შოვინისტს“ დაგვიძახებდნენ და ამით გვაშინებდნენ... ესლა

სახლის ნაცვლად ავიღოთ ეს საბრალო საქართველო. ფედერალისტების სახელით შემოდიან სხვადასხვა ერები და შენც იძახი ძმობისა და ერთობის სახელით: მობრძანდით, თქვენთვისაც არის ადგილი და სხვანი. იმათაც ისარგებლეს და შემოვიდნენ, დასახლდნენ და მერე გითხრეს: ჩვენ მეტი ვართ და ხმის უმეტესობას დაემორჩილეთ და ან წაბრძანდით აქედანაო“ (წერეთელი 1959: 127).

მსგავსად ა. წერეთლისა და განსახილველ პერიოდში მოღვაწე ბერი სხვა ქართველი მწერლისა, ზემოთ აღნიშნული პრობლემის ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი თვალთახედვით განსჯა-გაანალიზებამ ვაჟა-ფშაველას (1861-1915 წწ.) შემოქმედებაშიც დაიკავა მნიშვნელოვანი ადგილი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა მისი ის ნაწარმოებები, რომლებიც მან 1899 წლიდან მოყოლებული გარდაცვალებამდე, 1915 წლამდე, შექმნა. ხსენებული პრობლემისადმი მწერლის ინტერესის ამგვარი გამძაფრება არსებითად განაპირობა იმ ვითარებამ, რომელიც დასახელებულ პერიოდში შეიქმნა ჩვენს ქვეყანაში სოციალ-დემოკრატიული მოძრაობის ფართოდ აღზევების შედეგად. ნათქვამის ნათელსაყოფად გავიხსენოთ კონკრეტული მაგალითები მწერლის შემოქმედებიდან.

როგორც ცნობილია, 1900-იანი წლების რუსეთის იმპერიაში, მათ შორის საქართველოშიც, განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდნენ სოციალ-დემოკრატიული მოძრაობის წარმომადგენლები. სოციალური სამართლიანობისა და კლასობრივი ერთობის კოსმოპოლიტური იდეების ქადაგებით ისინი პრინციპულად უპირისპირდებოდნენ ეროვნულ ცნობიერებას და ადამიანური ბედნიერების განმაპირობებელ უმთავრეს პირობად ეროვნული გრძნობის „შებოჭილობისაგან“ განთავისუფლებულ ხალხთა ინტერნაციონალური ერთობას მიიჩნევდნენ. თავის პუბლიცისტურ წერილებში ვაჟამ მკაცრად გააკრიტიკა რეალურ ცხოვრებისეულ საფუძველს მოკლებული ამ ფსევდომეცნიერული თეორიის მქადაგებელთა მზაკვრული იდეები და 1900-იან წლებში დაწერილი თავისი სტატიებით ფართო მკითხველ საზოგადოებას კიდევ ერთხელ განუმარტა ნათლად და არაორაზროვნად კოსმოპოლიტიზმისა და პატრიოტიზმის ნამდვილი არსი და ბუნება.

ამის გაკეთება მწერალმა იმიტომაც ჩათვალა საჭიროდ, რომ კოსმოპოლიტური იდეების ქადაგება ჩვენს ქვეყანაში იმხანად საბედისწერო მასშტაბებს იქნდა და საფუძველს ურყევდა ხალხის ეროვნულ თვითშეგნებას. ვაჟა შეშფოთებით წინასწარმეტყველებდა იმ საშინელ მომავალზე, რომელსაც საკუთარი ერისა და ქვეყნის წინააღმდეგ მებრძოლი კოსმოპოლიტები უმზადებდნენ ჩვენს სამშობლოს. მაგალითად, აი, რას წერდა ის 1907 წელს „შინაურ ამბებში“ ყოველივე ამასთან დაკავშირებით: „პატარა ქვეყანა, უსამართლოდ და უმიზეზოდ ჩაგრული და წაბდენილი, ღარიბ-ღატაკი, სასაცილოდ აგებული, სიბნელეში მყოფი, აი საქართველოს რომ ეძახდნენ ძველად, ვილას ახსოვს! ვილა იცხელებს მისთვის თავს? აი ქვეყანას რომ გავაბედნიერებთ,

ძმობა-ერთობა-სათნობას რომ გავამეფებთ, პატარ-პატარა „სამშობლოების“ მაგიერ ერთ უზარმაზარ ცენტრალურ სახელმწიფოს რომ დავამყარებთ, სადაც შური, მტრობა და ბოროტება აღმოიფხვრება ძირფესვიანად, მაშინ, ამბობენ ოცნებით მონამღვლნი და საქმისათვის უვარგისნი, ქადა-ნაზუქის სუნი იმ ქვეყანასაც მოედინება, საქართველოს რომ ეძახდნენ ისტორიკოსებიო. ვიდრე წვერიანი და უწვერო ვაჟკაცები „ედემს“ „ააშენებენ, უეჭველია ქართველს ზღაპრული ჯორის ამბავი დაემართებათ და შიმშილით ფეხებს გავჭიმავთ“ (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 233).

ვფიქრობ, მკითხველი ზედმეტი არგუმენტების მოშველიების გარეშეც იოლად დარწმუნდება იმაში, რომ ვაჟას მიერ სარკაზმით გაკენწლილ იმ წვერიან და უწვერო ვაჟკაცებში, რომლებიც „პატარ-პატარა „სამშობლოების“ მაგიერ „ერთი უზურმაზარი ცენტრალური სახელმწიფოს“ შექმნის იდეით იყვნენ მონამღვლნი, პირველ ყოვლისა ქართველი სოციალ-დემოკრატები იგულისხმებოდნენ.

მწერალი უდიდესი შეშფოთებით საუბრობს იმაზე, რომ საქართველოში ხელისუფლების მესვეურთა მიერ გატარებული პოლიტიკისა და სოციალ-დემოკრატების ფსევდო ინტერნაციონალური იდეების წყალობით ჩვენს მიწებს უცხოტომელები იტაცებდნენ და ისაკუთრებდნენ. ვაჟას თქმით, იმ დროს, როცა უმამულობითა და შიმშილით სასონარკვეთილი ქართველი მთიელები წინაპართა ფუძიდან იყრებოდნენ და ლუკმაპურის საძიებლად ჩრდილოეთ კავკასიასა და შიდა რუსეთში მიემართებოდნენ, „მსუქან დუმად ქცეულ საქართველოს“ უამრავი გადამთიელი „მიეტანა და ნელ-ნელა ათლის კაი-კაი ნაჭრებს. უფრო მდაბიოდ რომ მოგახსენოთ, ჩვენი ტერიტორია სხვის ხელში გადადის და ჩვენ, ქართველები, ამ დუმის თლას, ამ მიწანყლის გადასვლას სხვის ხელში როდი ვენინააღმდეგებით სასტიკად; როგორ ეკადრება ასეთი საქციელი ჩვენს კეთილშობილებას!.. განა სულ ერთი არ არის, ვის ხელში იქნება ქართლ-კახეთის ავლადიდება, ქართველისა თუ სხვისაო“ (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 239).

ვაჟას გულისტკივილს კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებდა ის ფაქტი, რომ ქართველი სოციალ-დემოკრატები, რომელთათვისაც არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა იმას, „ქართლ-კახეთის ავლადიდება ვის ხელში იქნებოდა — ქართველისა თუ სხვისა,“ მის მიერ გამოთქმულ გულისწყრომას არავითარ ყურადღებას არ აქცევდნენ. ამისდა მიუხედავად, იგი თავის მამულიშვილურ მოვალეობად თვლიდა, უკან მაინც არ დაეხია და მთელი ქვეყნის გასაგონად კიდევ ერთხელ განეცხადებინა, რომ „თუ ამ გზით ვივლიდით, უეჭველია, ჩვენი ტერიტორია მალე დაიფუყებოდა და საქართველოს ნიადაგზე ისე აჭრელდებოდა სხვა და სხვა ტომთა და ერთა სოფელ-დაბანი, რომ თვით დახელოვნებული ეთნოგრაფიც კი ვეღარ იცნობდა აქაურობას და დაიკვივებდა: ეს რა ქვეყანაა — საქართველოა, თუ ეთნოგრაფიული გამოფენაო!“ (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 240).

ვაჟა-ფშაველა ყოველივე ზემოთქმულის დასტურად მკითხველს იქვე ერთ კონკრეტულ მაგალითსაც უსახელებს – კახეთის სოფელ ნაფარეულში მალაკნების დასახლების გაჩენას. როგორც სამართლიანად წინასწარმეტყველებდა მწერალი, თუ ეს პროცესი მომავალშიც გაგრძელდებოდა, „შიგ შუაგულ კახეთში გაჩენილი პირველი რუსული სოფელი“, სახვლიოდ „უეჭველად იბარტყებდა“ და ჩვენი ქვეყნის ეროვნულ ძლიერებას კიდევ უფრო მეტად დაასუსტებდა.

სამწუხაროდ, მეოცე საუკუნეში, განსაკუთრებით კი საბჭოთა ეპოქაში, მოვლენები სწორედ ვაჟას მიერ წინასწარმეტყველებული გზით განვითარდა და უცხოტომელების დაბა-სოფლებით აჭრელებული საქართველოს ცალკეული რეგიონები მართლაც იქცა „ეთნოგრაფიულ გამოფენად“. ყველაზე დიდი სირთულეები, რომელნიც დღეს ჩვენს ქვეყანას დამოუკიდებელი სახელმწიფოს მშენებლობის გზაზე ელოებებიან წინ, როგორც ცნობილია, პირველ ყოვლისა, სწორედ ამ „ეთნოგრაფიული სიჭრელის“ წიაღიდან მომდინარეობენ.

მაგრამ უცხოტომელებისადმი ვაჟას ამგვარი დამოკიდებულება ეროვნულ სეპარატიზმში არასოდეს გადაიზრდება და მწერალი ჩვენი ქვეყნიდან არაქართველი მოსახლეობის ერთიანად გასახლების მოთხოვნით როდი გამოდის. პირიქით, იგი ისტორიული გამოცდილების მოშველიებით თავის წერილებში იმ კეთილგანწყობილების ტრადიციასაც ხშირად უსვამს ხოლმე ხაზს, რითაც ქართველებთან ერთად საქართველოში სხვა ხალხთა ხანგრძლივი ცხოვრება ხასიათდება.

აი, რას წერს ამ საკითხთან დაკავშირებით თავად ვაჟა ერთგან: „როდის არა ჰქონია საქართველოს კეთილი განწყობილება მეზობელ ერთან? ან როდის და ვის უფიქრია იმათი გაძევება საქართველოდამ ან გაჟლეტა?! ჯერ ურიები, დევნილნი მთელს ევროპაში, თავშესაფარს მხოლოდ საქართველოში პოულობდენ და ეს მეზობელი ერი ხომ (იგულისხმებიან სომხები — ა. ნ.) დიდი ხანია, რაც ჩვენი მეზობელია და ჩვენ იმისი“ (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 242).

ვაჟა-ფშაველა ღრმად იყო დარწმუნებული იმაში, რომ საქართველოს ცალკეულ რეგიონებში უცხოტომელ ხიზანთა მომძლავრებასა და გაბატონებას იმ არაგონივრულმა დამოკიდებულებამაც შეუწყო ხელი, რომელსაც XIX საუკუნის ქართველი ინტელიგენციის დიდი ნაწილი იჩენდა მათ მიმართ უნებურად და გაუცნობიერებლად. კერძოდ, მწერლის მტკიცებით, „ქართველ ერს ცხოვრების გზაკვალი“ პირველ ყოვლისა სწორედ იმდროინდელი ჩვენი ინტელიგენციის არაგონივრულმა მოქმედებამაც აურია მნიშვნელოვანწილად. მართალია, „ამას ინტელიგენცია შეგნებით განგებ არ აკეთებდა, მაგრამ საქმე ასე გამოვიდა. ნაყოფი მათ მოღვაწეობისა ამას გვამცნებს! ერისთვის უნდა ერგოთ, მაგრამ ჰვნებდენ“ (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 248).

ერთ-ერთი უმთავრესი არგუმენტი, რომელიც ვაჟას ჩვენი ინტელიგენციისთვის წაყენებული ამ უმძიმესი ბრალდების დასამტკიცებლად მოაქვს, საქართველოში მცხოვრები სომხების ვაჭრული საქმი-

ანობისადმი ქართველთა ყოვლად გაუმართლებელი ცინიკური დამოკიდებულებაა. კერძოდ, მისი მართებული ხაზგასმით, XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან მოყოლებული, თითქმის ყველა ქართველ მწერალს „ზნედ სჭირდა დაესურათებინა სომეხი მხდალად, ხოლო მისი ხელობა ვაჭრობა — საზიზღრად. ვაჭრობა, ნაცვლად იმისა, რომ შეეყვარებინათ ხალხისათვის, შეაზიზღეს“ და მის „სინონიმად მხდალობა გახადეს.

თამაშობდნენ სცენაზე იმისთანა პიესებს, სადაც სომეხი იყო გამოყვანილი, როგორც მატყუარა, მშიშარა. ვიცინოდით, ვხითხითებდით და დღეს კი ვსტირით... ამ პიესებს ესწრებოდა ჩვენი სოფლის ბელადი თავადაზნაურობა, რომლის ბედოვლათობას, დარდიმანდობას ამგვარმა ლიტერატურამ შეუწყო ხელი.“ ვაჟას აზრით, ყოველივე ამან კი საბოლოოდ ის სავალალო შედეგი გამოიღო, რომ „მაშინდელმა ჩვენმა ინტელიგენციამ თავის ერს ისე ვერ მოუარა, როგორც მისი სარგებლობა მოითხოვდა, ვერ დააყენა საქმე ისე, როგორც გამოსადეგი იყო ჩვენთვის“ (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 248).

ვაჟას გულისტკივილს კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებდა გაცნობიერება იმისა, რომ ამ სავალალო მდგომარეობის შესაცვლელად და „ეკლიანი ბარდიდან“ ერის გამოსაყვანად არც მისი დროის ქართველი ინტელიგენცია „აკეთებდა არაფერს“.

უცხოტომელ ხიზნებთან დაკავშირებით ვაჟა-ფშაველას თვალთახედვის სიღრმისეულად შესაცნობად და გასააზრებლად განსაკუთრებული ყურადღება მინდა მივაქციო მის პოემას „ჰაოს და ქართლოს“ (1899 წ.) (ვაჟა-ფშაველა 1961ა: 155-160). მიუხედავად იმისა, რომ მასში ჩვენი ქვეყნის მინა-წყალს შემოხიზნულ სომეხთა ძალადობისა და უმადურობის აღმაშფოთებელი ამბავია მხილებული, პოემის შექმნის უმთავრესი და უპირველესი მიზანი, ჩემის ღრმა რწმენით, მაინც იმ არაგონივრული ხელგაშლილობისა და მეტისმეტად მიმნდობი დამოკიდებულების უმწვავესი ფორმით კრიტიკაა, რასაც ქართველთა ერთი ნაწილი იჩენდა ჩვენს ქვეყანას შემოხიზნული გადამთიელების მიმართ.

აღნიშნული პრობლემის განსჯის დროს თავისი პოემის მთავარ პერსონაჟად ვაჟა-ფშაველამ, მართალია, სომეხი ეროვნების კაცი გამოიყვანა, მაგრამ ეს გარემოება ისე სულაც არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ავტორისეული გულისწყრომა მხოლოდ სომეხი ეროვნების ხიზანთა წინააღმდეგ იყოს მიმართული. რასაკვირველია, არა. ჩემი აზრით, აღნიშნული საკითხის განსჯა-შეფასებას ვაჟა გაცილებით ფართო მასშტაბებს სძენს და განსახილველი ნაწარმოები არამც და არამც არ უნდა მივიჩნიოთ ანტისომხური სულისკვეთების გამომხატველ ქმნილებად. ასე რომ, მისი შექმნის უმთავრეს მიზანს ჩვენს ხალხებს შორის ეროვნული შუღლის გაღვივება კი არ წარმოადგენდა, არამედ იმ უმადურობისა და ძალადობის მხილება, რასაც საქართველოს შემოხიზნული ნებისმიერი უცხოელი იჩენდა ჩვენი ხალხის მიმართ მათდამი უშურველად გაღებული სიკეთის სანაცვლოდ.

იმის ნათელსაყოფად, ეს ყველაფერი პოემაში როგორი სიმძაფრითაა მოთხრობილი, რამდენიმე სიტყვით გავიხსენოთ მისი სიუჟეტური ქარგა. მომხვედური მტრისაგან დევნილი ჰაოსი ქართლოსს კარზე გასაწყლებული სახით მოადგა და თავშესაფარი თხოვა. ქართლოსმა თვალცრემლიანი მოძმე შინ მიიპატიჟა, კარგად გაუმასპინძლდა, თავისი ავლა-დიდების ნახევარი უშურველად უბოძა და ამ სიტყვებით დაამშვიდა:

**რა სათქმელია! ნუ იტყვი, რად გინდა ბევრი მუდარა?
ერთად ვიცხოვროთ ძმურადა, მტერს შეუთვალთ მუქარა.**

ქართლოსის ამგვარი მოქმედებით აღფრთოვანებული ჰაოსი მას-პინძელს გულაჩვილებული ეუბნება ერთგულების ფიცს და დაბეჯითებით არწმუნებს, რომ მათი ერთობა ბოლომდე იქნება მტკიცე და დაურღვეველი. თავის მხრივ, ქართლოსი ჰაოსს კიდევ ერთხელ განუმარტავს იმ პირობის არსს, რითაც მან იგი საკუთარ კარ-მიდამოში შეიხიზნა:

**რაცა მაქვს, შუა გაგიყოფ, ბენეიც არ მინდა მეტია.
ვინ გაიფიქრებს, დაგჩაგროს, ის ცოლ-შვილ გასაწყვეტია.
რაც გითხარ, ღვთის წინაშე ვსთქვი, ცრუდ არა დამიყბედია,
თუნდ რომ ისურვო ხვალ გაყრა, წაილე სწორი წილია.**

გარდა გასაჭირში ჩავარდნილი მოყვასისადმი კაცთმოყვარული გრძნობის გამოვლინებისა და მშობლიური კარმიდამოდან გამოდევნილი მოძმისათვის ძმურად ხელის გამართვისა, ჰაოსისადმი ქართლოსის ამგვარი დამოკიდებულება იმ ფაქტმაც განსაზღვრა არსებითად, რომ ქართველებსა და სომეხებს, ბიბლიური გადმოცემის მიხედვით, უხსოვარ დროში ერთი საერთო წინაპარი ჰყავდათ.

სამწუხაროდ, ქართლოსისა და ჰაოსის შეხმატებლებული ცხოვრება დიდხანს არ გაგრძელებულა და ჰაოსმა პირველი შესაძლებლობისთანავე გამოავლინა თავისი მზაკვრული ბუნება. შემოდგომაზე ქართლოსი მეფემ მომხვედური მტრის წინააღმდეგ საბრძოლველად გაიწვია. სალაშქროდ მიმავალმა ქართლოსმა ცოლ-შვილი თავის ახალ „მოძმეს“ ჩააბარა იმედიანად. ლაშქრად ყოფნის დრო საკმაოდ ხანგრძლივი გამოდგა. ამ ხნის მანძილზე ჰაოსმა ქართლოსის ავლა-დიდება მთლიანად მიიტაცა და მისი ოჯახი საკუთარი ფუძიდან გამოაძევა. ქართლოსის ბედოვლათობისა და ჰაოსის თავხედური ქმედების შედეგად შექმნილი ტრაგიკული მდგომარეობა პოემაში შემდეგნაირადაა აღწერილი:

მას აქეთია კერაზე, საცა თამარი თბებოდა,
ქართლოსი ხმალსა ჰლესავდა, ცოლ-შვილის მზერით სტკებოდა,
ჰაოს-ხანუმა დაფუძენ, მათ ძენი: მიკირ, გალუსტა,
სულ „ვარჰალალოს“ მღერიან, ბედი თავს დაჰყეფს: „ბაშუსტა!“
ხოლო ქართლოსის ცოლ-შვილნი სადღაც სოროში შემძვრლან,
თითქოს ობოლი ბლარტები ხმელს ხის ტოტზედა შემსხდარან.

გავიდა დრო და მძიმედ დაჭრილი ქართლოსი მისმა თანამებრძო-
ლებმა ჰაოსის მიერ მისაკუთრებულ სახლში მიიყვანეს იმის იმედით,
რომ სომეხი სტუმარი თავის ქართველ მასპინძელს მისივე კარ-მიდა-
მოში სიყვარულით მიიღებდა, მოუვლიდა და უპატრონებდა. მაგრამ
ჰაოსმა თავი შორს დაიჭირა და უტიფრად განაცხადა:

**მე რა ვალი მაქვს მოვლისა, ექიმი არ ვარ ჯარაო...
მიჰბარდეს თავის სახლ-კარსა, აქ მას ბინა აქვს არაო.
ამდენი ხანი სად იყო? ქურდულად გაიპარაო...
რომ მოდის, რა პირით მოდის, ნეტავ ვინ დაიბარაო?**

ავტორისეული მრწამსის გასააზრებლად მეტად მნიშვნელოვანია
ის შეფასება, რომელსაც ქართლოსის ბედოვლათურ სიკეთესა და წინ-
დაუხედლობას აძლევს საკუთარი კარ-მიდამოდან გამოძევებული მისი
მეუღლე:

**ღირსი არ არის, ნუ სტირით, შვილებო, თავის მამასა.
თქვენთვის ყელების საჭრელად ჰაოსს აძლევდა დანასა.
დღეს სხვა ჰმკის გადამთიელი თქვენის მამულის ყანასა.
თქვენი სახლიდამ გაგრეკათ, ვაჰ, ყოფნას ამისთანასა!**

როგორც პოემის სიუჟეტური ქარგის ამ სქემატური გახსენებითაც
ნათლად ჩანს, „ჰაოსი და ქართლოსი“ ტრაგიკული სიმწვავით წარმოა-
ჩენს ჩვენი ერის ისტორიული ყოფის ერთ-ერთი უაღრესად მტკივნეუ-
ლი პრობლემისადმი ავტორის დამოკიდებულების უმთავრესს არსს.
სამწუხაროდ, ვაჟას პოემაში დასმულმა პრობლემამ საბჭოთა ეპოქაში
კიდევ უფრო დიდი მასშტაბები შეიძინა, რის შედეგადაც ქართულ მი-
წა-წყალს ჰაოსისებური შენიღბული აგრესიით უამრავი უცხოტომელი
შემოეხიზნა და დაეპატრონა.

ყოველივე ზემოთქმულს განსაკუთრებული ყურადღება იმიტომაც
უნდა მივაქციოთ, რომ აღნიშნულ მოვლენას სიმწვავე და აქტუალობა
არც დღეს დაუკარგავს და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის
აღდგენის შემდეგ ჩვენს ქვეყანას შემოხიზნულ უცხოტომელთაგან
არაერთხელ შეექმნა საკმაოდ ბევრი პრობლემა. ჩემის ღრმა რწმენით,
მიუხედავად იმისა, რომ განსახილველი საკითხი საკმაოდ დელიკატუ-
რია და მისი განსჯა-გაანალიზების დროს დიდი სიფრთილის გამოჩე-
ნაა აუცილებელი, მასზე გულახდილი მსჯელობისაგან თავი მაინც არ
უნდა შევიკავოთ და საქართველოში დღესაც საკმაოდ მრავლად

მცხოვრებ უცხოელ ხიზნებთან დაკავშირებით არსებული საჭირო-
როტო პრობლემები ობიექტურად და მიუკერძოებლად გავაანალიზოთ
როგორც ჩვენი ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი ინტერესების გათვა-
ლისწინებით, ისე მათი მოქალაქეობრივი უფლებების დაცვით.

დამონეგანი:

მესხი 1874: მესხი ს. „ახალი ქალაქის გამგეობა“. გაზ. „დროება“, 29 ნოემბერი,
1874.

ვაჟა-ფშაველა 1961ა: ვაჟა-ფშაველა. თბზ. სრული კრებული ხუთ ტომად. ტ.
II, 1961.

ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: ვაჟა-ფშაველა. თბზ. სრული კრებული ხუთ ტომად. ტ.
V, 1961.

წერეთელი 1959: წერეთელი ა. თბზ. სრული კრებული თხუთმეტ ტომად. ტ. X,
1959.

ჭავჭავაძე 1987: ჭავჭავაძე ი. რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად. ტ. V, 1987.

ETER KAVTARADZE

Georgia, Tbilisi

National Centre of Manuscripts

Archive of Vazha-Pshavela in the National Center of Manuscripts

Documents reflecting life and creative work of Vazha Pshavela are preserved in different depositories. As a result of paleographic and codicologic analysis of the material preserved in the National Center of Manuscripts corrections were made to dating of Vazha's several poems.

Several graphic sketches are enclosed with the autobiographic units, which need further research from the perspective of psychology and art criticism. Among the many questions one question becomes the most prominent, how much an emotional charge of a sketch is related to the content and artistic meaning of an autographic unit according to which it is created.

Key words: archive, sketches, dating.

ეთერ ქავთარაძე

საქართველო, თბილისი

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

ვაჟა-ფშაველას არქივი ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში

ბედნიერია მკითხველი, რომელსაც თავისი დიდი მწერლის და მოღვაწის არქივი შემორჩა, რადგან არქივი, როგორც მწერლის უნდა იყოს დოკუმენტების რაოდენობის თვალსაზრისით, მუდამ შეიცავს არახილულ, სიღრმისეულ ინფორმაციებს. ამიტომ ის ისტორიოგრაფიის ერთ-ერთი ძლიერი და ცოცხალი წყაროა. ყოველ არქივში წამი შეჩერებულია, როგორც ფოტოკადრში და მისი ნაკითხვის უნარზე დამოკიდებული ეპოქის გაცოცხლების ხარისხი. ისტორიის ამა თუ იმ მონაკვეთის სოციალურ-პოლიტიკურ, ფსიქოლოგიურ, მსოფლმხედველობრივ, კულტურულ-ეთიკურ ფონზე იკითხება მოღვაწის ცხოვრება და, შესაბამისად, ეს ფონიც აისახება. ამდენად, ყოველი არქივი საგაა ეპოქაზე, ოღონდ გამორჩეული, დოკუმენტურობის განუმეორებელი ხიბლით შეფერილი. სიღრმისეული ნაკითხვის შემდეგ ყოველი არქივი ისეთსავე სევდას ტოვებს, როგორც ეპოქალური მოვლენებით გაჯერებული დიდტანიანი მხატვრული ნაწარმოები. ამით იგი მხატვრული დატვირთვის მატარებელიცაა.

ამ თვალსაზრისით, ვაჟა-ფშაველას არქივიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. რთულია ვაჟას არქივის ისტორია; იგი გაბნეულია სხვადასხვა საცავში. მისი ძირითადი ნაწილი ინახება ხელნა-

წერთა ეროვნულ ცენტრში, ლიტერატურის მუზეუმსა და ცენტრალურ ეროვნულ არქივში. სტატიაში შემოვიფარგლებით ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცულ მასალაზე საუბრით. თავის მხრივ, ამ არქივსაც თავისი ისტორია აქვს. იგი შექმნილია ხელნაწერთა S, A, H, Q კოლექციებიდან ამოკრებილი მასალით 1958 წელს, მას შემდეგ, რაც საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილება ცალკე ინსტიტუტად ჩამოყალიბდა. ეს ის მასალაა, რომელიც თავის დროზე ინახებოდა წერა-კითხვის გამავრცელებელ, საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებებსა და საეკლესიო მუზეუმში.

ვაჟა-ფშაველას არქივი 262 ერთეულისაგან შედგება. შემოქმედებითი მასალა ძირითადად ავტოგრაფებს წარმოადგენს. არქივში დაცულია ვაჟას ლექსები, პოემები, მოთხრობები, პუბლიცისტური წერილები და თარგმანები. მიმონწერაში ვაჟას მხოლოდ სამი წერილია. არის ვაჟასთან მინერილი გიორგი ბაქრაძის, დიმიტრი დუმბაძის, პაოლო იაშვილის, ალექსანდრე მათურელის, შიო მღვიმელის, სანდრო შანშიაშვილის, სანდრო რაზიკაშვილის, სიკო ფაშალიშვილის, ივანე ცისკარიშვილისა და სხვათა წერილები.

არქივში შემოქმედებითი მასალის უდიდესი ნაწილი ლექსებია. კოდიკოლოგიურ-პალეოგრაფიული ანალიზის შედეგად დაზუსტდა რამდენიმე ლექსის დაწერის თარიღი. ერთ ხელნაწერში (ხეც, ვაჟა-ფშაველას ფონდი, № 28) მოთავსებულია ორი ლექსი — „ზმანება“ (მოვიდნენ, მოდგნენ აჩრდილნი...) და „გაზაფხული“ (კიდე ველირსე გაზაფხულს...). 1964 წლის აკადემიურ გამოცემაში (ვაჟა-ფშაველა 1964: 240, 290). ორივე ლექსი დათარიღებულია ნაბეჭდი ტექსტების მიხედვით, რადგან ავტოგრაფული ხელნაწერები უთარიღოა. „ზმანება“ დაიბეჭდა გაზეთ „ივერიაში“ („ივერია“, 1901 წლის 25 დეკემბერი, № 280), ხოლო „გაზაფხული“ — ჟურნალ „მომამბეში“ 1898 წელს („მომამბე“, 1898 წელი, № 4). ხელნაწერი № 28 შესრულებულია ერთნაირ ქალღმერთზე, ერთნაირი მეღვინით, ერთი ხელწერითა და კალმით. სავარაუდოა, რომ ორივე ლექსი ერთდროულად. ადრეულ თარიღად, რა თქმა უნდა, 1898 წელი უნდა მივიღოთ, რადგან ჯერჯერობით სხვა ინფორმაცია არ გაგვაჩნია. ლექსი „ზმანებაც“ ამ თარიღზე გვიან ვერ დაიწერებოდა.

იგივე სურათია სხვა ხელნაწერშიც (ხეც, ვაჟა-ფშაველას ფონდი, № 42), სადაც შესულია ლექსი „მტრისამც გულია ასეთი“. ეს ლექსი აკადემიურ გამოცემაში დათარიღებულია ნაბეჭდი ვარიანტით (გაზეთი „ცნობის ფურცლის სურათებიანი დამატება“, 1904 წლის 28 მარტი, № 205). აქვე მოთავსებული მეორე ლექსი „ოცნებავ ჩანგი მომართე“ დაიბეჭდა იმავე გაზეთში (გაზეთი „ცნობის ფურცლის სურათებიანი დამატება“, 1903 წლის 2 ოქტომბერი, № 164). ორივე ლექსის დაწერის თარიღად 1903 წელი უნდა მივიღოთ.

№ 43 ავტოგრაფულ ხელნაწერში (ხეც, ვაჟა-ფშაველას ფონდი, № 43) ერთ ფურცელზე სამი ლექსია მოთავსებული: 1. „სიმღერა“ (ცხოვრებამ არ შემობრაღა...), 2. უსათაურო (ღმერთმა დასწყევლოს ეშმა-

კი...), 3. უსათაურო (უამბეს ბებერს ბერდიას...). აკადემიური გამოცემის მიხედვით, პირველი ლექსი დათარიღებულია 1904 წლით (ლიტერატურის მუზეუმის დათარიღებული ავტოგრაფული ხელნაწერის მიხედვით), მეორე უთარიღობშია გატანილი, მესამე კი დათარიღებულია 1906 წლით. თარიღდება ნაბეჭდი ვარიანტით (გაზეთი „ივერია“, 1906 წლის 20 აგვისტო, № 25). კოდიკოლოგიურ-პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით, ეს სამი ლექსი ერთდროულადაა შექმნილი და 1904 წლით უნდა დათარიღდეს.

№ 134 (ხეც, ვაჟა-ფშაველას ფონდი, № 134) ხელნაწერი შეიცავს ლექსებს: „განა კაცია?!“ და „მელიას სიმღერა“. ხელნაწერის მეორე გვერდზე მოთავსებულია ვაჟა-ფშაველას განცხადება თბილისის თავადაზნაურთა წინამძღოლის სახელზე. სთხოვს, მის შვილს თბილისის სათავადაზნაურო სკოლის მოსწავლეს ლევან რაზიკაშვილს დაუნიშნონ სტიპენდია. განცხადება დაწერილია რუსულ ენაზე. აკადემიურ გამოცემაში ლექსები შეტანილია უთარიღობში. ამ ლექსების დათარიღება შეიძლება ლევანის სათავადაზნაურო სკოლაში სწავლის პერიოდის გარკვევით.

ამ თვალსაზრისით, მომდევნო არქეოგრაფიულ-კოდიკოლოგიური ანალიზი კიდევ ახალი დაზუსტებების საშუალებას მოგვცემს.

ხელნაწერი № 30 (ხეც, ვაჟა-ფშაველას ფონდი, № 30) საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ იქ მოთავსებულია ვაჟას გამოუქვეყნებელი ჩანაწერი: „საქართველოს მწერალთა“. იგი არ შესულა 1964 წლის აკადემიურ გამოცემაში. ცნობა მის შესახებ გატანილია მხოლოდ შენიშვნებში (ვაჟა-ფშაველა 1964: 408). ხელნაწერი დაზიანებულია, მარჯვენა გვერდი ისეა ჩამოხეული, ტექსტის ნაწილიც დაკარგულია. იკითხება შემდეგი: „აკაკი - რა კარგი, ილია — უცხო ხილია, ცახელი — ცალხელი, იაკობ — „დედა ენასა“ ვშობ..., გრიგოლი — მუზების მიმყოლი, შოთა — შორს გააბოტა, დავით — გულით მწვავეთ“. იმავე ფურცელზე მოთავსებული ლექსი „კითხვა-პასუხი“ აკადემიურ გამოცემაში დათარიღებულია ნაბეჭდი ვარიანტით (გაზეთი „ივერია“, 1901 წლის 20 დეკემბერი, № 276). ხელნაწერის ერთი განიერი ფურცელი გაკეცილია სამად. ერთ-ერთ დაზიანებულ ფურცელზეა მოთავსებული ჩვენთვის საინტერესო „საქართველოს მწერალთა“.

ვაჟას წერილი მიხილ ლობჯანიძესთან (ხეც, ვაჟა-ფშაველას ფონდი, № 229) აკადემიურ გამოცემაში გამოქვეყნებულია კუპიურით. კონიუნქტურული მოსაზრებით ამოღებულია აბზაცი, რომელიც ილიას მკვლევლობას შეეხება. ამ აბზაცში იკითხება: „დასელების (იგულისხმება მესამე დასი, ე.ქ.) საქციელი როდი მაკვირვებს. სხვა რა დაჰრჩენიათ საცოდავებს? მაშ, სხვით რით გამოისყიდონ თავის დანაშაული, თუ არ ჯამბაზობით?! ილიას მოკვლით მაგათ თავისი თავი, თავის მოძღვრება მოჰკლეს და ნუთუ ჰგონიათ აკაკის პატივისცემით დაიბრუნონ კვალად სიცოცხლე? სულ ტყუილია.“

გამოვყოფთ კიდევ ერთ მომენტს, ვაჟას შემოქმედებით დაინტერესებული მკითხველისათვის მართლაც საგანგებოს. რამდენიმე ავტორაფულ ნუსხაზე (ხეც, ვაჟა-ფშაველას ფონდი, № № 18, 28, 143) მოთავსებულია გრაფიკული ჩანახატები. ძნელია, ეჭვი შევიტანოთ ვაჟას ავტორობაში, რადგან შესრულებულია ზედ ტექსტზე ტექსტის მელნით და კალმით (ვგულისხმობთ კალმის მონახაზის ზომას).

ვაჟას არქივი მრავალ ფიქრს აღძრავს ყველა თვალსაზრისით. მარადიული საკაცობრიო პრობლემების მატარებელი მისი შემოქმედება ყოველი თაობის კუთვნილებაა და, შესაბამისად, ყოველი თაობა საკუთარი პრობლემების ჭრილში შეისწავლის მას, რაც შეუძლებელია ავთენტური მასალის მომარჯვების გარეშე. ქართული ფილოლოგია ვალშია ვაჟას არქივის წინაშე. არქივთმცოდნეობის ძირითადი პრინციპი ცენტრალიზაციის პრინციპია. ამიტომ ყოველად საშური საქმეა ამ არქივის გაერთიანება მეცნიერული აღწერილობის დონეზე, რადგან არსებული საკანონმდებლო ბაზა მისი ფიზიკური გაერთიანების საშუალებას არ იძლევა.

ვაჟა-ფშაველას არქივში არის სტრიქონებს შუა ამოსაკითხი ინფორმაციები იმ ეპოქასა და გარემოზე, რომელშიც ფიზიკურ ცხოვრებაში იღვანა პოეტმა. მსოფლშეგრძნებითი თვალსაზრისით, შემოქმედი ორი სამყაროს რეალიზებას ემსახურება. ერთია ის, რომელშიც რეალობას ასახავს ყოფით თუ ფილოსოფიურ ჭრილში და მეორე — თავისი სულის მოძრაობას, სულის რეალობას აძლევს მატერიალურ სახეს სიტყვაში. ვაჟა ყოველნაირი მკითხველის მწერალია. თუ მკითხველთა გარკვეული წრისათვის იგი ისაა, ვინც თქვა, მტრისთვის მტერობა ღმერთმა გააჩინაო, ან ის, ვინც ალუდას შეუქო, რომ „ბევრს ქისტს მოაჭრა მარჯვენა“, გარკვეული წრისთვის მთლიანად ისაა ვაჟა, ვისაც აღმოხდა, „ბალახი ვიყო სათიბი, არა მწადიან ცელობა, ცხვრადვე მამყოფე ისევა, ოღონდ ამშორდეს მგელობა“. ეს არის მისი სულის სიტყვებად ამოფრქვეული რეალობა.

ვაჟამ მთლიანად შემოუშვა ბუნება თავის არსებაში და ბუნებამაც ყველა გზა გაუხსნა, რამაც სამყაროს მთლიანობის ჰარმონიისა და მარადიულობის განცდას აზიარა.

ვაჟას არქივის საშუალებით იკვეთება ზნეობრივი გმირი არა მხოლოდ ფიქრთა მდინარებით, არამედ ცხოვრების წესით, იმ დიდი სიყვარულით და ზრუნვით, რომელსაც გარშემო მყოფთათვის გაიღებდა. ამიტომ გვეძვირფასება ვაჟას ხელით ჩანერილი ფერმკრთალი ადამიანების სახელები, რომელთა სამყაროში არსებობა მხოლოდ ვაჟას კალამმა დააფიქსირა. მელორეები ბასილა ჯანგირაშვილი და შაქრო ღვინიაშვილი, მარიამ მათიაშვილი, რომელსაც განცხადება შეუდგინა რუსულ ენაზე, აბრამა აკოფოვი, დუშეთის ქუჩა № 25-ში რომ ცხოვრობდა. გვეძვირფასება მით უფრო, რომ ეს სახელები ლექსების ავტორგრაფულ ნუსხებზეა მიწერილი.

არქივი საკრალური განცდის მატარებელია. თუ ბეჭდური სახით მის აზრებსა და მსოფლშეგრძნებას ვეზიარებით, არქივში სხვა ვაჟას მივეახლებით. ნათლად დავინახავთ, აზრთა მდინარების რა მოტივაციით, რა გაუსაძლის ყოფაში გამოატარა თავისი სათქმელი და მოქალაქეობრივი მრწამსი, როგორც დიდმა მოქალაქემ და დიდმა შემოქმედმა.

ვაჟა-ფშაველა იმ გამონკლისთა რიცხვშია, ვინც სამყაროს მართლ ანმყოფად კი არა, წარსულიდან და მომავლიდანაც უყურებდა. ამიტომ ეპოქა ვერ მართავდა მას, პირიქით, თავისი შემოქმედებით მომავლიდან დაიქვემდებარა იგი. ვაჟას ფენომენის ბოლომდე გაგება შეუძლებელია მისი უნიკალური შემოქმედებისა და საარქივო მასალის მთლიანობაში გააზრების გარეშე.

ამ არქივის გაცრეცილ, დალაქავებულ ფურცლებზე არეკლილი მინანურ-ჩანანურები იკითხება როგორც საგა იმაზე, როგორ ზნეობასთან უკომპრომისოდ განვლო ცხოვრება კონკრეტულ დროსა და სივრცეში მოქცეულმა ერთმა მოკვდავმა ლუკა რაზიკაშვილმა და რა ნატიფად გამოძერწა თავის თავში დროსა და სივრცეზე ამალეზებული, უკვდავებასთან ნაზიარები ფშაველი ვაჟა. ეს არ იყო ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების ფშავში ლოკალიზება. ეს იყო ლოკალური ფშავის, ზოგადად, მთელი იმ გეოგრაფიული არეალის, მარადიულ ფასეულობებში ინტეგრირება. ვაჟა-ფშაველამ შეძლო ერთი კუთხის წარმავალი მაგალითები წარუვალ ღირებულებებად გარდაექმნა.

დამონეგანი:

ვაჟა-ფშაველა 1964: *ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად.* ტ. I, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 18: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, *ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი № 18.*

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 28: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, *ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი № 28.*

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 30: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, *ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი № 30.*

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 43: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, *ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი № 43.*

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 134: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, *ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი № 134.*

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 143: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, *ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი № 143.*

ხეც, ვაჟა-ფშაველას პირადი ფონდი № 229: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, *ვაჟა-ფშაველას პირადი საარქივო ფონდი № 229.*



MANANA SHAMILISHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Vazha-Pshavela – Columnist

Vazha-Pshavela's journalistic essays are very interesting. His media texts are adequate to the requirements of a column. His articles "Cosmopolitanism and Patriotism", "Language (minor comment)", "Thoughts", etc published in printed media ("Droeba", "Iveria", "Imedi", "Theatre", "Shroma") are examples of opinion columns. His letters "Chreli Ambebi", "Pictures from Pshaveli's Life", etc could be called Pastoral Columns which is similar to Metro Column.

The material analyzed confirms that on the early stage of Georgian journalism apart from literary essays, examples of columnism can also be found in Georgian Journalism at an early stage.

Key Words: Vazha-Pshavela, opinion columns, pastoral columns, feuilleton columns.

მანანა შამილიშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ვაჟა-ფშაველა – მესვეტე

შემოქმედებითი მრავალმხრივობა მწერლის უდიდესი ღირსებაა. განსაკუთრებით ჟურნალისტური სარბიელი ეხმარება მას, რომ ცხოვრების შუაგულში იტრიალოს, არ მოწყდეს რეალობას. მხატვრული სიტყვის თანამედროვე ოსტატი რომ დავიმონმოთ, ჟურნალისტიკა „...გაიძულებს, დატოვო სპილოს ძვლის კოშკი და თვალი გაუსწორო სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობ“ (მარკესი 2009: 38). მსგავსად ამისა, სხვაც იტყოდა: პუბლიცისტური ნიჭი თავიდან აცილებს პოეტს ესთეტიზმში ღრმად ჩაძირვის საფრთხეს და მასში აღძრავს გონებისა და რეფლექსიის უნარს (ბენაშვილი 1997: 442). თავის მხრივ, მწერლის სიტყვას ძალუძს ცხოველმყოფელობა, დღეგრძელობა მიანიჭოს პერიოდულ გამოცემას, სასიკეთო გავლენა მოახდინოს ადამიანთა ცხოვრებაზე. პრესის ფურცლებზე საავტორო გამოსვლები ეხმარება მწერალს პირუთვნელად და მტკიცედ გამოხატოს საკუთარი პოზიცია ქვეყნაში მიმდინარე პროცესებისა თუ საჭირობოროტო პრობლემატიკისადმი. ნათქვამს ყველაზე უკეთ ქართული ჟურნალიზმის წარსული გამოცდილება დაგვიდასტურებს.

მე-19 საუკუნეში, როდესაც საქართველო დენაციონალიზმის აშკარა საფრთხის წინაშე იდგა, მძიმე საშინაო ვითარება იმდროინდელი მწერლობისათვის განსხვავებულ დღის წესრიგს აყალიბებდა: მას საზოგადოებისთვის ფორუმის შემთავაზებლის, ერთგვარი მედიატორის, პრესას კი — განათლების „აგენტის“ ფუნქციას აკისრებდა. მაშინ სწორედ მწერლობამ იტვირთა ჟურნალიზმის რთული მისია, რამაც, სავარაუდოა, ბევრიც დააკლო ლიტერატურულ პროცესს, მაგრამ ეს „მსხვერპლი“, უწინარეს ყოვლისა, საზოგადო ინტერესების მსახურებით მართლდებოდა. და მანაც იმ პერიოდისთვის სასიცოცხლოდ აუცილებელი მაორიენტირებლის როლი წარმატებით მოიხრგო.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, მწერლის ამოცანაც რთულდებოდა. მხატვრულ — ესთეტიკურ ღირებულებასთან ერთად, მისი მედიატექსტები პოლიინფორმაციული, მეტადრე, პრობლემურ თემებზე ფოკუსირებული უნდა ყოფილიყო. ავტორს ცხადლივ უნდა წარმოეჩინა არსებული ვითარება, ეპოქის კონტექსტში გაეაზრებინა ქვეყნის ხვედრი და სამსჯავროზე გამოეტანა ის პრობლემები, რომლებიც ხელს უშლიდა საზოგადოების წინსვლას, დემოკრატიულ ღირებულებათა შეთვისების პროცესს. ამ თვალსაზრისით გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ევროპული კულტურის პროპაგანდას, განათლებისა და კულტურის ევროპეიზების საკითხს. მდიდარი დასავლური გამოცდილების მოხმობით, შთამბეჭდავი ანალოგების მოშველიებით მწერალი ცდილობდა სათქმელი ისე მიენოებინა მკითხველისთვის, რომ მასზე ეფექტური გავლენა მოეხდინა. და მართლაც, მხატვრული ხერხებით გაჯერებული მწერლის ექსპრესიული თხრობა საუკეთესოდ აღწევდა მიზანს. მკითხველზე ზემოქმედების ხარისხი იზრდებოდა, განსჯისკენ მოუწოდებდა, საფიქრალს უტოვებდა.

საგრძნობი დროითი დისტანცირებისა და რადიკალური საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცვლილებების მიუხედავად, მწერალი — პუბლიცისტი დღესაც ინარჩუნებს ოდინდელ მიზანდასახულობას. მისი ჟურნალისტური ნაღვანი კვლავაც აქტუალური და ყურადსაღებია. ცხადია, შეიცვალა გამოსვლის ფორმა, — ლიტერატურულმა ჟურნალისტიკამ პოზიციები ინფორმაციულის სასარგებლოდ დათმო, ანალიტიკაში კი მათ შორის შუალედურ პოზიციას დასჯერდა. გლობალურ ცვლილებათა ფორსირებულმა ტემპმა შემოქმედების ამ სფეროშიც მინიმალიზებისკენ სწრაფვის ტენდენცია და შესაბამისად, მოქნილი, კომპაქტური ფორმების საჭიროება წარმოქმნა. მყარი ჟურნალისტური ჟანრები წარსულს ჩაბარდა. მეტიც, დღეს ე.წ. ვერტიკალურ, ტრადიციულ მედიას ჰორიზონტალური, იგივე სოციალური, გნებავთ, ახალ მედიად სახელდებული ჟურნალისტიკა სერიოზულ საფიქრალს აძლევს. ტრადიციული აშკარად თმობს პოზიციებს ახლის სასარგებლოდ, სადაც ნებისმიერს შეუძლია იყოს კომუნიკატორი.

ამ ვითარებაში მწერლის პუბლიცისტურ სიტყვას თითქოს ყავლი უნდა გასვლოდა, ძველებური გავლენა დაეკარგა, მისდამი ინტერესი

განვლებულიყო, მაგრამ პირიქით მოხდა, — მეტი სიცოცხლისუნარიანობა შეიძინა. ღირებულებათა გადაფასების, გლობალური ტრანსფორმაციის თანმდევი ნეგატიური პროცესების განსჯა — შეფასება, დემოკრატიულ ღირებულებათა ერთგულება, მარადიულ თემათა შეხსენება, — ეს ის საკითხებია, რომელთა აქტუალიზებასაც თავიანთ მედიაგამოსვლებში ცდილობენ ჩვენი თანადროული მწერლები.

ვრცელი წინათქმა იმისთვის დაგვჭირდა, რომ ნათლად გვეჩვენებინა, თუ რა დიდი გავლენა და მნიშვნელობა აქვს პრესით გაცხადებულ მწერლის ნამაქიან სიტყვას. მით უფრო, როცა ის სრულიად გამორჩეულ შემოქმედს, ვაჟა-ფშაველას ეკუთვნის. ვაჟას პუბლიცისტური ნაღვანი, ილიასა და აკაკისთან ერთად, ამ მხრივაც ინარჩუნებს უპირატესობას ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიაში.

სანამ ამ ერთობ საპასუხისმგებლო საქმეს შევუდგებოდეთ, ერთსაც დავძენთ: დღეს ჟურნალისტიკის ქართველი თეორეტიკოსები მომეტებულად საუბრობენ დასავლური მედიისთვის სახასიათო ფორმებზე, მათ მნიშვნელობასა და თავისებურებებზე. თუმცა, ჩვენი ემპირიული მედიაგამოცდილება ხშირად ამ თემაზე საუბრის ხელოვნურობაზე უფრო მიუთითებს, ვიდრე ავთენტურ სივრცეში აღნიშნულ ფორმათა სიცოცხლისუნარიანობაზე. რატომღაც გვაინწყდება, რომ შინაარსი თავად ეძიებს მანიფესტაციის ფორმებს. რაღა თქმა უნდა, არავინ დაობს დასავლურ ჟურნალისტურ ტრადიციათა გაცნობა-გაზიარების სარგებლიანობაზე, მაგრამ ნებისმიერი თეორიის ფასეულობა სწორედ იმით განისაზღვრება, თუ რამდენად გვეხმარება პრაქტიკულ ძალისხმევათა ათვისებაში. ბევრი „სიახლე“ სულაც კარგად დავინწყებული ძველია და ზოგჯერ იმაზე ძველიც, ვიდრე წარმოგვიდგენია.

აღმოჩნდა, რომ ჟურნალისტური სვეტის დასავლურ მედიაში ერთობ გავრცელებული ფორმა არც ქართული ჟურნალისტიკისთვისაა უცხო და ახალი. აქ უფრო სახელდების განსხვავებულობასთან გვაქვს საქმე, ვიდრე არსობრივ სხვაობასთან. ჩვენი მდიდარი პუბლიცისტური არქივიდან ამ ფორმის შესატყვისი არაერთი ნიმუში შეგვიძლია მოვიძიოთ. მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის „შინაური მიმოხილვები“ სხვა არაფერია, თუ არა საავტორო სვეტები, გადაქცეული რედაქტორის გვერდებად, ე.წ. „ედიტორიალებად“ (Editorial Page).

ვაჟა-ფშაველას პუბლიცისტური მოღვაწეობა ამ კუთხითაც ნაყოფიერი კვლევის საშუალებას გვაძლევს. თუმცა, ასევე ნათლად ვაცნობიერებთ, რომ ჩვენს მონადინებასაც, მავანთა თვალში, შესაძლოა ხელოვნურობის, შეუთავსებლის შეთავსების მცდელობის ელფერი დაკრავდეს. მაგრამ კრიტიკოსთ, თუკი ასეთები გამოჩნდებიან, ბექგრაუნდ-ინფორმაციის სახით შევახსენებთ, რომ ჟურნალისტური სვეტის ისტორია დღეს არ დანყებულა. იგი ლამის საუკუნოვანი ისტორიისაა, ხოლო მისი დასავლურ პრესაში დამკვიდრების ხანა ვაჟას მოღვაწეობის ბოლო პერიოდსაც სავსებით ემთხვევა (ჟურნალისტური სვეტები

პირველად მე-20 საუკუნის დასაწყისში, ამერიკულ მედიაპრაქტიკაში დამკვიდრდა).

რაც შეეხება თვით იდეას ქართველთა „კალამისტობის“ წარსულში ძიებისა, — ქალბატონ დიანა ტყეზურავას ვუმაღლით, რომელმაც ჟურნალისტური სვეტები თანამედროვე მედიასივრცეში ერთ-ერთმა პირველმა იკვლია (ტყეზურავა 2009: 67-88). ჟურნალისტიკის დასავლელი თეორეტიკოს — პრაქტიკოსების ნააზრევთან ერთად, დამონმებული ავტორის შრომა ჩვენთვის განსაკუთრებით სასარგებლო აღმოჩნდა. აქვე აღსანიშნია ჟურნალისტური სვეტების შესახებ მ. გერსამიას საყურადღებო ძიებაც (გერსამია 2011: 35 - 61). წინამდებარე სტატია სწორედ ზემოთ ნახსენები „ნაჩუქარი“ იდეის ხორცშესხმის მოკრძალებული მცდელობა გახლავთ.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, რთულმა ეპოქამ წინა პლანზე პუბლიცისტურობის მოთხოვნა დააყენა. ხშირად, საჭიროებიდან გამომდინარე, მწერალს სწრაფი რეაგირება უნდა მოეხდინა მოვლენაზე, მისთვის ზუსტი კვალიფიკაცია მიენიჭებინა, ფაქტი პირდაპირ შეეფასებინა. ამის თაობაზე შეგვიძლია თავად მწერლის შეხედულება მოვიხმოთ. ვაჟას აზრით, ლიტერატურა ერთსახოვან-ერთგვაროვანი არ არის. სიმართლე, მწერლობაში ორნაირად ითქმის, ამ თქმას ორგვარი ფორმა აქვს: ერთია პოეტურ-ბელეტრისტული და მეორე — პუბლიცისტური. ნოდარ ტაბიძის შეფასებით, ეს გამიჯვნა არსებითად სწორია. პუბლიცისტიკა ვაჟას ესმის ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, როგორც ცხოვრების მიერ წამოჭრილი უმნიშვნელოვანესი საკითხების, სინამდვილეში არსებული მწვავე და საჭირობოროტო პრობლემების დროული და პირდაპირი, მკვეთრად გამოვლენილი ტენდენციით გაშუქება. (ტაბიძე 1978: 201) ვაჟა წერს: „პოეტი სურათებით, გრძობად — კონკრეტული სახეებით გვესაუბრება, პუბლიცისტი კი ცხოვრების მოვლენათ არკვევს და მის მიზეზებს უჩვენებს“. აქ მწერალი ნათლად მიგვანიშნებს, რომ საკითხის გარკვევის, ახსნის, განსჯის გარეშე ნამდვილი პუბლიცისტიკა არ არსებობს. მისი ნაღვანი ამ სიტყვების პრაქტიკული დადასტურებაა.

ვაჟა-ფშაველას პუბლიცისტური ხელწერა ისევე გამოირჩევა თავისთავადობით, როგორც მთელი მისი დაუვინყარი შემოქმედება. „იგი (მწერლის პუბლიცისტიკა — მ.მ.) დამოუკიდებელი სამყაროა, სადაც თავისებურადაა დანახული საგნები და მოვლენები, განსაზღვრული მიზნით და გარკვეული კონცეფციის საფუძველზე“. (ნ. ტაბიძე 1978: 216). ვაჟას, როგორც პუბლიცისტის პოზიცია მისივე მსოფლალქმის ნაწილია. იგი შეფასების განსაზღვრულ წილს, ზნეობრივ ორიენტირებსა და გააზრებულ პიროვნულ პასუხისმგებლობას მოიცავს. ეს სოციალური პასუხისმგებლობაა თქმულის გამო, რადგან საგაზეთო სივრცეში გამოხატული თვალსაზრისი ფართო აუდიტორიისადმი მიმართული. მწერალს ბოლომდე შესისხლხორცებული ჰქონდა ეს დიდი მისია, რასაც თავისი შესანიშნავი წერილებით საუკეთესოდ გამოხატავ-

და. იგი მუდმივ დიალოგში იყო ჩართული მკითხველთან. ამიტომაც მწერლის ჟურნალისტური პოზიცია უნდა განვიხილოთ არა მხოლოდ როგორც შეხედულებათა სისტემა, არამედ — ზოგადად ტექსტში ავტორის არსებობა. ასევე, საჭიროა ყურადღება გავამახვილოთ ავტორის კონცეფციის გამოვლინების ლექსიკურ და სტილისტიკურ საშუალებებზე.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ კვლევისას გვერდი ავუარეთ იმ მასალათა განხილვას, რომლებშიც პუბლიცისტურ თხრობას ესეისტური სჭარბობს და შესაბამისად, ლიტერატურული წერილების რიგს მეტად განეკუთვნება, ვიდრე წმინდა ჟურნალისტურისას.

საკითხი შემდეგი თანმიმდევრობით ვიკვლიეთ:

- განვსაზღვრეთ ტექსტში ავტორის პოზიცია და მისი გამოხატვის ხერხები
- მწერლის მედიატექსტებზე დაყრდნობით გამოვარკვიეთ სვეტის, როგორც ფორმის (ჟანრის) თავისებურებანი
- გამოვავლინეთ მწერალი-მესვეტის შემოქმედებითი ნიშან-თვისებანი

ვიდრე უშუალოდ მწერლის პუბლიცისტურ ნაღვანზე ჩამოვადგებდეთ სიტყვას, კვლევის ტერმინოლოგიურ აპარატზე, კერძოდ, სახელწოდება „სვეტის“ ეტიმოლოგიასა და ქართულ მედიაში მისი დამკვიდრების ისტორიაზე დავყოვნდებით.

რა არის ჟურნალისტური სვეტი? იგი ორგვარი მნიშვნელობით წარმოგვიდგება: სვეტი, როგორც ჟურნალისა და გაზეთის დაკაბადონებისას ტექნიკური გაფორმება და სვეტი, როგორც სპეციფიკური პუბლიცისტური თვისებების მქონე მედიატექსტი (გერსამია 2011: 35). ზოგადად, სვეტი ინგლისური სიტყვის, „Column“- ის, ქართული შესატყვისია, რომელიც საავტორო ჟურნალისტიკის დეფინიციისთვის გამოიყენება. ტერმინი შეგვიძლია უცვლელადაც გადმოვიტანოთ, როგორც კალამნისტი. მას ბარბარიზმადაც ვერ ჩავთვლით, უფრო ვინროსპეციალურ, საერთაშორისო ლექსიკიდან ნასესხებ ტერმინთა რიგს უნდა მივაკუთვნოთ.

ცხადია, ვაცნობიერებთ იმ პასუხისმგებლობასაც, რასაც გვაკისრებს ჩვენი მცდელობა, უცხოენოვანი ტერმინოლოგია მივუსადაგოთ ენის „გახორკლიანების“ წინააღმდეგ დაუცხრომელი მებრძოლის შემოქმედებას. მაგრამ აქაც ისევ მგოსანი მოგვეშველება ენის სინმინდის თაობაზე თავისი „მცირე შენიშვნით“: „წინ წასვლა ენისა და წარმატება მხოლოდ იმის მომასწავებელია, რომ ენა მდიდრდება ახალის სიტყვებით, რომელიც საჭიროა ახალთა ცნებათა გამოსახატავად“ (ვაჟა-ფშაველა 1975: 633). ვაჟა თვლიდა, რომ სალიტერატურო ენის ძირითადი ლექსიკური ფონდის ზრდა-განვითარება ხალხური ლექსიკიდან შესული სიტყვების ხარჯზე უნდა მომხდარიყო, თუმცა არ უარყოფდა ნეოლოგიზმების საჭიროებასაც, - სხვა ენებიდან საგნებისა და ცნებების აღმნიშვნელი იმგვარი ლექსიკური მასალის შემოტანას, რო-

მელთა გამომსახველი სიტყვები ქართულში არ მოგვეპოვება. ამასთან, იგი პროცესის გააზრებულად, დიდი წინდახედულობითა და აუჩქარებლად წარმართვის საჭიროებაზე გვაფრთხილებდა.

ზემოთ ვამბობდით, რომ სვეტი ამერიკაში მე-20 საუკუნის დასაწყისში გაჩნდა, დღეს იმდენად პოპულარულია, მთელ მსოფლიოში „კალამნისტა“ სპეციალური შემოქმედებითი გაერთიანებებიც კი იქმნება. ქართულ პრესაში იგი პირველად 90-იანი წლების მიწურულს, გაზეთ „ახალ ვერსიაში“ გამოჩნდა, გიგი მესვეტის (ჟურნალისტი გია იაკობაშვილი) ფსევდონიმით. თანამედროვე ქართულ მედიაში „მესვეტეობას“ ბევრი მიმდევარი ჰყავს (აღსანიშნავია ცნობილ მწერალთა: აკა მორჩილაძის, ლაშა ბულაძის, რატი ამაღლობელის საავტორო სვეტები). ხშირად მიმართავენ ამ ჟურნალისტურ ფორმას სოციალურ მედიაშიც.

როგორც უკვე ვახსენეთ, ბოლო წლებში ჟურნალისტიკაში ჟანრთა შორის მიჯნათა ნაშლის, მათი ნიშნებისა და ფუნქციების შერწყმის ტენდენცია მძლავრობს, — ერთნი თავისსავე თავს სპობენ, სხვანი, პირიქით, მეტისმეტ პოპულარობას იძენენ. ამიტომაც მათი წარმოქმნა დოგმად კი არ უნდა ჩავთვალოთ, უბრალოდ უნდა გავითვალისწინოთ. ეს პროცესი იმდენად გვინტერესებს, რამდენადაც საუკეთესოდ წარმოაჩენს, თუ რა მეთოდსა და ფორმას ირჩევს ავტორი საკუთარი პოზიციის რეპრეზენტაციისათვის.

თუკი ინფორმაციული ჟურნალისტიკა ძირითად მეთოდად ემპირიულ დონეს ირჩევს, რითაც მოვლენის მხოლოდ სურათს ქმნის, ანალიტიკური ჟურნალისტიკა და მასთან, სვეტის სახესხვაობა რაციონალურ-შემეცნებით (ლოგიკურ) მეთოდს ემყარება. იგი ორიენტირებულია მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების, განვითარების ტენდენციების სიღრმისეულ შესწავლაზე, შეფასებაზე, არგუმენტაციის გამყარებაზე და ა.შ.

ვაჟა, როგორც ჟურნალისტური სვეტის ავტორი, მკითხველთან მჭიდრო კავშირს ამყარებს და მას თანაგანცდისა და თანაგააზრებისკენ მოუწოდებს. სურს მისი საქმის კურსში ჩაყენება, სინამდვილის რეალობისგან გაუმიჯნავად ჩვენება, სიტუაციის შესაძლო განვითარების ერთობლივად განსჯა. ეს ყოველივე ცხადყოფს, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ჟანრის (ტექსტისთვის ფორმის) შერჩევას, რადგან იგი ავტორისეულ პოზიციას მკაფიოდ წარმოაჩენს.

თუკი ამერიკელი თეორეტიკოსების კლასიფიკაციას გამოვიყენებთ და მწერლის საავტორო სვეტებს თემატურად დავაჯგუფებთ, აღმოჩნდება, რომ წერილების ერთი ნაწილი ჟურნალისტური სვეტის ფართოდ გავრცელებულ სახეობას ზუსტად მიესადაგება. პუბლიკაციათა გარკვეულ ნაწილს, მათი სპეციფიკურობიდან გამომდინარე, ჩვენ მიერ სახელდებულ ჯგუფებში გავაერთიანებთ.

გამოსახვის მეთოდის შესაბამისად, სვეტის სხვადასხვა სახეობა ფორმირდება. მათგან ერთ-ერთი გავრცელებული თვალსაზრისის სა-

ავტორო სვეტია (Opinion), რომელიც ჩვენშიაც მონონებით სარგებლობს. მისი ნიმუშები მე-19 საუკუნის პერიოდიკიდანაც უხვად შეგვიძლია მოვიხმოთ. განსაკუთრებული შთამბეჭდაობით იგი ვაჟა-ფშაველასთანაა ნარმოდგენილი. სხვადასხვა დროს პრესაში (თითქმის არ დარჩენილა იმხანად პერიოდული გამოცემა, რომლის ფურცლებზეც მისი წერილი არ დაბეჭდილიყოს. დავასახელებთ: „დროება“, „ივერია“, „იმედი“, „ისარი“, „ცნობის ფურცელი“, „სახალხო ფურცელი“, „თეატრი“, „შრომა“, „სახალხო გაზეთი“) დასტამბული მწერლის ცნობილი პუბლიკაციები: „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“, „ენა“ (მცირე შენიშვნა), „ფიქრები“ („უნდა ვიფიქრო, ვინაიდგან...“), „ზოგი რამ ფიქრებიდან“, „საახალწლო ფიქრები“, „დიდ-მარხვა“, „ქალთა შესახებ“ და ა.შ. თვალსაზრისის საავტორო სვეტებად შეგვიძლია განვიხილოთ. მათგან ყველასთვის კარგად ცნობილი „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“ ამას საუცხოოდ გვიდასტურებს. 1905 წელს, გაზეთ „ივერიაში“ (№ 172) გამოქვეყნებული ეს მცირე შედეგრი გვიჩვენებს, თუ რაოდენ აქტუალური და გაუხუნარია ის პრობლემები, რომლებიც ასე პრინციპულად დასვა ვაჟამ თანადროული საზოგადოების წინაშე. ჭეშმარიტი პატრიოტიზმის ცნება მან სამშობლოსა და კაცობრიობის სიყვარულის ერთიანობაში გამოხატა. გამოცდილი ამერიკელი „მესვეტეების“ მტკიცებით: „Columnist-ტობა კონცენტრირებული ამბავთ-თხრობაა“ (ტყებუჩავა 2009: 73). ეს კრიტერიუმი მწერლის არაერთი შესანიშნავ წერილს მიესადაგება, რომელთაგან „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“ მართლაც რომ დიდი ოსტატობით, ინდივიდუალიზმით აღბეჭდილი ნიმუშია. განუმეორებელია ვაჟას, როგორც პუბლიცისტის ხელწერა. იგი კომპოზიციური დახვეწილობით, ასოციაციებისა და პარალელების სიუხვით, ეფექტური შედარება — შეპირისპირების ხერხებით, მეტყველი მეტაფორებით გვხიბლავს. პუბლიკაციის მაგისტრალური ხაზი სათაურშივეა გამჟღავნებული და ამ ორი ცნების კორელაციის თემას გამოკვეთს. ვაჟამ ისეთი დასაბუთებული და შეუმცდარი ახსნა შემოგვთავაზა ამ საჭირობოროტო საკითხისა, — სადღეისოდაც არ საჭიროებს კორექტირებას.

მარადიულ ჭეშმარიტებად აღიქმება მწერლის დებულება, რომ „ყოველი მამულიშვილი თვის სამშობლოს უნდა ემსახუროს მთელი თავისი ძალღონით, თანამოძმეთა სარგებლობაზე უნდა ფიქრობდეს და რამდენადაც სასარგებლო გამოდგება მშობელი ქვეყნისთვის მისი ღვაწლი, იმდენადვე სასარგებლო იქნება მთელი კაცობრიობისთვის“ (ივერია 1905: 3). აქვე გავიხსენოთ მოგვიანებით, 1910 წელს დასტამბული წერილი „მცირე შენიშვნა“, ქუთაისში გამართული ილიას საღამოს კრიტიკოსთა საპასუხოდ რომ დაიწერა და რომელშიც ვაჟა განავრცობს კოსმოპოლიტიზმისა და პატრიოტიზმის ურთიერთმიმართების თემას. ავტორი სრულიად მართებულად ასკვნის: „ვისაც თავისი მშობელი დედა არ უყვარს, იგი სხვას როგორ შეიყვარებს, სხვას როგორ მოეპყრობა, როგორც ნამდვილ დედას?“ (ვაჟა-ფშაველა 1975: 710).

მართებული და გასაზიარებელია მოსაზრება, რომ ვაჟასთან სადღეისოდ მხოლოდ ტერმინი „კოსმოპოლიტიზმი“ ითხოვს დაზუსტებას. „შინაარსი, რომელიც მასში არის ნაგულისხმევი, უფრო მოსახერხებელია სიტყვა „ჰუმანიზმი“ აღნიშნოთ და მაშინ ყველაფერი სრულიად თვალსაჩინო გახდება: პატრიოტიზმი და ჰუმანიზმი ერთმანეთიდან გამომდინარეობს, გულისხმობს ერთმანეთს და ერთად წარმოადგენს ეფექტიან წამალს კანიზალობის, როგორც ნაციტური, ისე კოსმოპოლიტური სახესხვაობის წინააღმდეგ“ (ბერძენიშვილი 2003: 10).

თვალსაზრისის სვეტების ნიმუშთა განხილვა გვარწმუნებს, რომ პუბლიცისტური გამოსვლის აღნიშნული ფორმა ავტორის პოზიციის გასამყლავნებლად ძალზე ეფექტური საშუალებაა. მასში მწერლის ინდივიდუალიზმი და სტილი საუკეთესოდ ვლინდება.

ამჯერად განსაკუთრებულ ყურადღებას მწერლის მიერ 1877-1878 წლებში, გაზეთ „დროებაში“ დაბეჭდილ კორესპონდენციებს მივაპყრობთ. უპირველესად იმის გამო, რომ ისინი ვაჟას ერთ-ერთი პირველი საგაზეთო ტექსტებია და თანაც, „წმინდა“ პუბლიცისტური ხელწერისა, მწერლისთვის ნიშნული ესეისტური მანერისგან განსხვავებით. ვგულისხმობთ, რომ ამ წერილებში ინფორმაციულობის ხარისხი იზრდება, თუმცა არა მხატვრულ — ესთეტიკურის ხარჯზე. წერილები გაზეთის მუდმივი რუბრიკის ქვეშ — „დროების კორესპონდენციები“ — ქვეყნდება და ყოველთვის, გამოცემის პირველ ან მეორე გვერდზე იბეჭდება. პირველ გვერდზე მარჯვენა სვეტი უჭირავს, ხოლო მეორეზე — უმეტესად მარცხენა, ზოგჯერ კი — საპირისპირო მხარე აქვს შემოსაზღვრული. საერთოდ, „დროების“ გვერდი, როგორც იმ დროს გამომავალი გაზეთების უმრავლესობისა, მუქი ხაზებით გამოკვეთილ სვეტებად იყოფოდა, ამ შემთხვევაში სამ სვეტად და ე.წ. „სარდაფად“, რომელსაც „ფელეტონი“ ერქვა. მაგრამ აღნიშნულ სახელდებას ჟანრთან კავშირი არ აქვს, ამ განყოფილებაში უმთავრესად მხატვრული ნაწარმოებები და ლიტერატურულ-პუბლიცისტური წერილები თავსდება. ასევე, რუბრიკის სახელწოდება „კორესპონდენციები“ ვერ განსაზღვრავს მის ქუდქვეშ მოთავსებული ტექსტების მოცემული ჟანრისადმი მიკუთვნებულობას. როგორც ვიცით, კორესპონდენციები მშრალი, ინფორმაციული ხასიათისაა, „დროება“ კი აღნიშნული სახელწოდებით ანალიტიკურ მასალას გვთავაზობდა. ცხადია, რაიმე მხრივ არც სვეტი, როგორც გაზეთის გაფორმების დეტალი, მიგვანიშნებდა მის პუბლიცისტურ შინაარსზე.

ყმანვილი ვაჟას (იგი სრულიად ახალგაზრდა, 17-18 წლისა გახლდათ, პირველი პუბლიკაციებით რომ გაიბრწყინა „დროების“ ფურცლებზე) ერწო-თიანეთიდან, ხევსურეთიდან, ფშავის ხევიდან, დიდი თონეთიდან გამოგზავნილ წერილებსა და კორესპონდენციებს პირობითად პასტორალური თემატიკის სვეტებს (Pastorale Column) ვუნოდებთ, მსგავსად „მესვეტეობის“ ამერიკულ თეორიაში არსებული მეტ-

როთემატიკის სვეტისა (Metro Column), რომელიც მეტროპოლისის თემებს ეძღვნება.

„დროების“ კორესპონდენციები ვაჟას მიერ ხელმოწერილია ინიციალებით: „ლ. რ-ზ“, „ლ. პ-ზ“ (მწერალი „PRO DOMO SUA“-ში აღნიშნავს, რომ გაზეთში ერთგან ინიციალები შეცდომით დაიბეჭდა: „ლ. ზ-რ“) ან ფსევდონიმებით: „კათაკმეველი“, „თუმ-ფშავ-ხევსური“, „თიანეთელი“. ისინი ძირითადად მთის რთული ყოფის აღმწესხველი წერილებია. ვაჟა თავისი განუმეორებელი ხელწერით — ცოცხალი იუმორით, სარკაზმით, ხან გამჭვირვალე ქვეტექსტებით, ხანაც ქარაგმით — მთიელთა ცხოვრების წარუშლელ სურათებს ხატავს.

ნიმუშებად შეგვიძლია მოვიტანოთ 1878 წლის „დროებაში“ დასტამბული 5, 12 და 29 აპრილის „კორესპონდენციები“ თიანეთიდან (სვეტები ხელმოწერილია „თუმ-ფშავ-ხევსურის“ ფსევდონიმით). ასევე, იმავე წლის გაზეთის № 220-ში დასტამბული „რამდენიმე სურათი ხევსურების ცხოვრებიდან“ (ხელმოწერილია ინიციალებით — „ვ.ბ.“), 3 მაისის (№ 85) კორესპონდენცია „თიანეთელის“ ხელმოწერით და ა.შ. ეს წერილები „მთის კაცის“ ცხოვრებიდან აღებულ კონკრეტულ ფაქტებზეა აგებული (თიანეთის „მროვი სუდიის“ „მეენის“ ვინმე „კ.ჭ.“-ს მზაკვრობები, „ალუდას ქალთან“ შეხვედრა, სომეხ ვაჭართაგან დაზარალებული ფშაველის, დავით თინიბეგაშვილის ამბავი და სხვა) აღნიშნული ტექსტები მრავალაქცენტიანია. აქ მეტად პრობლემური საკითხებია სამსჯავროზე გამოტანილი: იქნება ეს მოხელეთა თვითნებობის, მექრთამეობის, მართლმსაჯულების დანაშაულებრივი ქმედების (მწერალი „ყაენობით“ ნათლავს მოსამართლეთა თავაშვებულობას) ამსახველი ფაქტები თუ მაზრის უფროსებისა და პოლიციელ მაღალჩინოსანთა თავაშვებულობის მამხილებელი დაუფარავი კრიტიკა. საქართველოს ერთი ულამაზესი კუთხის ფონზე მთელი საქართველოს პრობლემებს ვხედავთ. პუბლიცისტის ფხიზელი განსჯით, კრიტიკული პათოსით აღსავსე ეს პუბლიკაციები სავსებით შესაძლებელია, კრიტიკული მიმოხილვის სვეტებისთვისაც (Critic Reviewer) მიგვეკუთვნებინა.

ვაჟას პუბლიცისტურად მახვილ, სატირულ-იუმორისტული შინაარსის მასალას ფელეტონის სვეტის (Feuilleton Column) სახელწოდება მოეუძებნეთ, ამერიკელ თეორეტიკოსთა კლასიფიკაციით შემოთავაზებული იუმორისტული სვეტის (Humour) ყაიდაზე. სვეტის ამ ფორმას გაზეთ „ივერიაში“ დასტამბული (1901, № 263, 1902, № 74) „თიანური ფელეტონები“ ესადაგება. მწერალი თიანელებს უნიგნურობის გამო საყვედურობს, კიცხავს „გონებით მძინარე“ იქაურ ინტელიგენციას, რომელსაც მხოლოდ ჭორი თუ გამოაფხიზლებს. ნათქვამს სინამდვილიდან მოტანილი მაგალითებით ასაბუთებს. პუბლიცისტური გამოსვლის ამ მოქნილი და ეფექტური ფორმის მნიშვნელობაზე თავადაც შენიშნავს: „საფელეტონო მასალა აუარებელი გვაქვს, ხოლო მეგაზეთენი ვსდუმვართ და არაფერს ვამბობთ, და არც არაფერს ვწერთ. დაგვიშვია მხრები, ჩაგვვარდნია მუცელში ენა; რა უყოთ, ზოგჯერ თუ

თქმითაც დაშავდების, ზოგჯერ ხომ თქმა სჯობს უთქმელობას, — ეს მცნებაც დავივიწყეთ“ (ივერია 1901: 1-2).

სვეტის ამ სახესხვაობას შეგვიძლია მივუსადაგოთ ასევე ფელეტონი „ბიუროკრატის ჩივილი“, რომელიც 1905 წლის გაზეთ „ივერიაში“ დაიბეჭდა, რუბრიკით „სადღეისო“ (ივერია 1905: 3). იგი მწერლის მიერ ხელმონერილია და გაზეთის მესამე გვერდის მარჯვენა სვეტი უჭირავს. წერილში მხილებულია იმდროინდელი ბიუროკრატის მანკიერებანი: ჩამორჩენილობა, სისასტიკე, დაუნდობლობა. ბიუროკრატის პირით აქ ცარიზმი მეტყველებს თავისი უხეში, ტლანქი, ტირანული ბუნების გამო. ბიუროკრატი ხალხის კანონიერ მოთხოვნას „ტვინის გადაბრუნებად“ ნათლავს; ილიას ჩინოვნიკისა არ იყოს, კულტურისა და ცივილიზაციის მაღალ დონეს გენერლების რიცხვის სიმრავლით ზომავს და ამით ააშკარავებს თავის გონებრივ უმწეობას, და არა მარტო თავის უმწეობას, არამედ გაბატონებული საზოგადოების მორალურ სილატაკეს. „იყავი ნიბლიასავით განაბული, იცხოვრე თავმდაბლად“, ნუ გასწევ წინააღმდეგობას და ბედნიერი იქნები, — ესაა ბიუროკრატის ცხოვრებისეული კრედო. ამგვარი მოქმედების შედეგად მიიღო მეფის მონყალება პენსიისა და ორდენების სახით. ამგვარ ცხოვრებას იგი გონიერ, ჭეშმარიტ ცხოვრებას ეძახის.

მწერლის მიერ სატირიკოსის დიდი ოსტატობით დახატული ბიუროკრატის სახეში მთელი სისტემის სიმახინჯე მოჩანს, მაგრამ „ვაჟას ხელში გესლიანი სატირა არადროს გადადის იაფფასიან გროტესკში და ყოველთვის ინარჩუნებს ჭეშმარიტი პუბლიცისტის ღირსებას“ (ბენაშვილი 1997: 455).

ერთგან აღნიშნავს: „პირადის ანგარიშების გასწორებამ კი არ დამანერინა ჩემი ფელეტონი, სწორედ გულშემატკივრობამო“; სხვაგან კი ამბობს: „თუ თქვენთან ერთად სამიც არის შეგნებული ქართველი ამასვე იტყვის ჩემზე, ე.ი. რომ მე გული არ შემტკივა ქვეყნისათვის, მაშინ მე კალამს ვაგდებ ხელიდამ და გამოვეთხოვები სამწერლო ასპარეზს“. ეს და სხვა ცალკეული გამონათქვამები გენიალური მწერლის მოღვაწეობის არსსა და მისი წერის მანერაზე მიუთითებს. მისი პუბლიცისტური მოღვაწეობა საზოგადოებრივი ინტერესებით ხელმძღვანელობას, ობიექტურობასა და სიმართლის თქმას ემყარება.

როგორც ვხედავთ, ვაჟა-ფშაველას საავტორო სვეტები მრავალფეროვანი და აქტუალური თემატიკის შემცველია. წერის პერსონალური მანერა, კოლორიტული სტილი სხვათაგან მკვეთრად გამოარჩევს სადღეისოდაც ყავლგაუსვლელ მის ჟურნალისტურ ნაღვანს, დიდი შემოქმედის მსოფლალქმით აღბეჭდილს. მამხილებელი პათოსი, პოლემისტური ოსტატობა, მოქალაქეობრიობრივი პოზიცია, მდიდარი ეთნოგრაფიული ფონი, ცოცხალი, მეტყველი ფაქტები, მიმზიდველი თხრობა, პროგრესული თვალსაზრისი მწერლის მედიატექსტების სუბიექტური სინამდვილის სტრუქტურას ქმნის.

ვაჟას ჟურნალისტურ სვეტებზე დაკვირვებისას შემდეგი ძირითადი თავისებურებები გამოიკვეთა:

1. მწერლის სხვა პუბლიცისტური ნაღვანისგან სვეტებს განასხვავებს ლაკონური და ტევადი თხრობის მანერა.

2. ვაჟას სვეტებისთვის სახასიათოა დიალოგურობა, მკითხველთან მუდმივი კავშირის მოთხოვნილება, თანამოაზრობისკენ, თანაგანცდისკენ მონოდება.

3. თხზვისას გამოყენებულია სვეტებისთვის ნიშნული ინდივიდუალური დაკვირვების მეთოდი: ავტორის მიერ სხვადასხვა წყაროდან მოძიებული ინფორმაცია ცხოვრებისეული პრაქტიკითა და პირადი გამოცდილებითაა დადასტურებული. ეს ყოველივე საზოგადო სიმართლის წარმოჩენის მიზანს ემსახურება.

4. მხატვრული აქსესუარის უხვად გამოყენებით, სუბიექტური „მე“-ს წინ წამოწევიტ პუბლიცისტურ სვეტებშიც აქტიურად მჟღავნდება ესეისტური მიდგომა, — ვაჟას ხელწერისთვის სახასიათო ე.წ. „ფანჯრის ეფექტი“, რომლითაც იგი ცხოვრებასა და სამყაროზე უნიკალურ ხედვას გვიზიარებს. თუმცა, „სარკისებულ ეფექტსაც“ (ტერმინები პროფესორ მარკ მასეს ეკუთვნის) ხშირად მიმართავს, როდესაც მკითხველს საკუთარი ყოფის ამსახველ გამოცდილებას სთავაზობს.

ამგვარია ვაჟა-ფშაველას, როგორც ჟურნალისტური სვეტების ავტორის, ხელრთვა და მიზანდასახულობა.

ცხადია, ნაშრომში მოხმობილი ნიმუშები ამ მეტად საინტერესო საკითხზე სრულ წარმოდგენას ვერ შეგვიქმნის. მის შესასწავლად უფრო სიღრმისეული, მრავალმხრივი კვლევაა საჭირო. ამჯერად ვეცადეთ მხოლოდ ძირითადი ტენდენციები გვეჩვენებინა. ზემოთ უკვე ვთქვით, რომ თვალთახედვის მიღმა მწერლის არაერთი მნიშვნელოვანი პუბლიკაცია დაგვრჩა. კვლავაც შევნიშნავთ: ამოცანად მხოლოდ იმ მასალის მოძიებას ვისახავდით, რომელიც ჟურნალისტური სვეტის მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა და არა ზოგადად ვაჟას მდიდარი პუბლიცისტური შემოქმედების ანალიზს.

ფიქრობთ, ჩვენ მიერ განხილული წერილები საკმაო საფუძველს გვაძლევს, რომ ქართული ჟურნალისტიკის წარსულ ეტაპზე გაბატონებული ლიტერატურული პუბლიცისტიკის გვერდით, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის (თუ უფრო გვიანდელი პერიოდის) „მესვეტეობაზეც“ ვისაუბროთ.

დამონებიანი:

ბენაშვილი 1997: ბენაშვილი დ. *ვაჟა, როგორც პუბლიცისტი* — ვაჟა-ფშაველა. თბ.: 1997.

ბერძენიშვილი 2003: ბერძენიშვილი ლ. *პატრიოტიზმი, ნაციონალიზმი და იდენტობის სხვადასხვა დონე* [ონ-ლაინ სტატია] (განთავსებულია 2008 წლიდან) მის.: <http://www.lib.ge/index.html>; internet.

გერსამია 2011: გერსამია მ. *საავტორო სვეტების შესახებ*. — ელემენტარული ნაწილაკები ჟურნალისტიკაში. თბ.: 2011.

ვაჟა-ფშაველა 1975: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებანი*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ივერია 1901: „თიანური ფელეტონი“. გაზ. „ივერია“, № 263, 1901.

ივერია 1905: „ბიუროკრატის ჩივილი“. გაზ. „ივერია“, № 139, ოთხშაბათი, 10 აგვისტო, 1905.

ივერია 1905: „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“. გაზ. „ივერია“, № 172, 1905.

მარკესი 2009: მარკესი გ. გ. *საუკეთესო საქმე ამქვეყნად* (თარგმანი მანანა შამილიშვილისა). ჟ. „დრომიკოსი“, № 1 თბ.: 2009.

ტაბიძე 1978: ტაბიძე ნ. *წერილები მხატვრულ-პუბლიცისტური ოსტატობის შესახებ*. თბ.: 1978.

ტყეზურავა 2009: ტყეზურავა დ. *ქართველი Columnist-ები ანუ ჟურნალისტური სვეტების ეფექტი ჩვენს თანამედროვე მედიასივრცეში*. — ჟურნალისტიკათმცოდნეობა მომიჯნავე დისციპლინათა ჭრილში. თბ.: „უნივერსალი“, 2009.

NATELA CHITOURI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Vazha-Pshavela in Georgian Emigrant Literature

The inheritance of XX century Georgian writers in Europe and USA, taboed in Soviet reality, with its “clichés” (Freedom from conjuncture of Soviet totalitarian system, special interest in national write), is especially valuable for post Soviet Georgian thinking space.

In this case we are interested in the evaluation of Vazha-Pshavela from emigrants’ point of view. Viktor Nozadze devoted several letters to Vazha-Pshavela-s creative work in journal “Kavkasioni” (XX Century, 60-ies, Paris). (In one letter he remembers meeting with Vazha-Pshavela). His not yet published work “Tales and stories of past time” (Written in 1948, France.) is extremely interesting.

Key words: emigrant writing, Vazha-Pshavela.

ნათელა ჩიტაური

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ვაჟა-ფშაველა ქართულ ემიგრანტულ მწერლობაში

ინტერკულტურულმა, კომპარატივისტულმა კვლევებმა გამოკვეთა საზღვარგარეთ შექმნილი ეროვნული მწერლობის სპეციფიკური ხასიათი: განსაკუთრებული ფსიქოლოგიზმი (სხვა კულტურული მოდელის მიღებისას ნაციონალური მეხსიერების შენახვის შესაძლებლობა), „ხედვის კუთხის“ გადანაცვლება (ე. ნ. იმაგოლოგია) და სხვა. ქართული საზღვარგარეთული მწერლობის მნიშვნელოვანი ეტაპი (ინყება XX საუკუნის ოციანი წლებიდან ვიდრე საბჭოთა კავშირის დაშლამდე) სხვადასხვა მიზეზთა გამო (იძულებითი ემიგრაცია, ჩაკეტილი სივრცე და ა.შ.) ცნობილია ემიგრანტულ მწერლობად. საბჭოთა სინამდვილეში ტაბუდადებული XX საუკუნის ქართველ მოღვაწეთა მემკვიდრეობა ევროპასა და ამერიკაში თავისი „კლიშეებით“ (თავისუფლება საბჭოთა ტოტალიტარული სისტემის კონიუნქტურისგან, განსაკუთრებული ინტერესი ეროვნული მწერლობის მიმართ, არასქემატურობა და ა.შ.), ვფიქრობთ, განსაკუთრებით ფასეულია პოსტსაბჭოთა ქართული საზღვარგარეთული მწერლობისთვის.

ამჯერად XX ს. ქართულ ემიგრანტულ მწერლობაში დაგვიანტერესა მოსაზრებებმა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების შესახებ არა მხოლოდ სრულფასოვნებისათვის, არამედ იმიტომაც, რომ ვაჟას შემოქმედებითმა სიახლეებმა, ბუნებასთან უჩვეულო დამოკიდებულებამ, მითოლოგიისა და ხალხური თქმულებების ამგვარმა გამოყენებამ, სინამდვილის მართლაც უცნაურმა, იდუმალებით მოსილმა აღქმამ ბიძგი მისცა და გზა გაუკვალა სხვადასხვა შეხედულებებს მწერლის მსოფლმხედველობის შესახებ, განსაკუთრებით XX ს-ის 40-50-იან წლებში.

XX ს. 20-30-იან წლებიდანვე კრიტიკოსებმა გამოთქვეს აზრი ვაჟას წარმართობის შესახებ. ს. დანელიას აზრით, ვაჟა „დარჩა იმ პირველ-ყოფილი გულუბრყვილო რეალიზმის ფარგლებში, რომელსაც ჯერ არ განეცადა ანალიტიკური ძალა აზროვნებისა...“ (დანელია 1927: 65-66).

გ. ქიქოძე: „ვაჟა-ფშაველა სამყაროს უცქერს, როგორც ნამდვილი წარმართი“ (ქიქოძე 1936: 48).

ს. ჩიქოვანი: ვაჟას სრულიადაც არ ჰყავდა ქრისტიანული ღმერთი და ვაჟა უფრო წარმართულად უცქეროდა სამყაროს“ (ჩიქოვანი 1940: 3).

მ. რადიანი: ვაჟა-ფშაველას პანთეიზმი იყო არა მხოლოდ უბრალო განწყობილებათა წყება, ან წერის მანერა, არამედ მთელი მსოფლმხედველობა...“ (რადიანი 1954: 540-541).

ტ. ტაბიძე: „ვაჟას აქვს ნამდვილი წარმართის მსოფლმხედველობა“ (ტაბიძე 1928: 18).

ამ შეხედულებათა საფუძვლების და მართებულობის განხილვა შორს წავიყვანს. მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ვაჟას მსოფლმხედველობაში განსაკუთრებულად ესმის ხაზი მის პოლითეიზმს (მრავალღმერთიანობა), პანთეიზმს (ბუნებისა და ღმერთის გაიგივება, „ღმერთი არის ყველაფერი“ და „ყველაფერი არის ღმერთი“, კრიტიკოსები მიიჩნევენ, რომ ვაჟასთან საგნების სამყარო გაიგივებულია უსასრულობასთან, ბუნების „ყოველ სახეში“ ღვთაება იგულისხმება, ყოველი ცალკეული დაკარგულია ერთ მთლიანში, ინდივიდუალური სახე არ არსებობს, მკვდარი ბუნებაში არაფერია;) განსაკუთრებულად გამოყოფენ ვაჟას ანიმიზმობას (ბუნების ყოველი წარმონაქმნის გასულიერება, ყოველი ნივთი, ყოველი საგანი აღიქმება ცოცხლად, სული მიჩნეულია ინდივიდუალური არსების საკუთრებად. სულს შეუძლია მიაშუროს ინდივიდს ან მიატოვოს ის. ანიმიზმი არ გულისხმობს სულის დამოუკიდებელ არსებობას, სული ამ შემთხვევაში — ესაა საგნის სიცოცხლე).

ვაჟას შემოქმედების უჩვეულობამ ბიძგი მისცა მის ნაწარმოებებში ანთროპომორფიზმის საკითხის ძიებებსაც (უსულო საგნებს ან თუნდაც სულიერთ მიაწერენ ადამიანისათვის დამახასიათებელ გარეგნულ იერს, ქცევასა და მორალურ თვისებებს).

ამკარაა, რომ ადრეული კრიტიკა უდავოდ მოიკოჭლებდა ვაჟას პოეტური ხელოვნების შეფასებაში. ის უმთავრესად დიდი მოაზროვნის შემოქმედების მხოლოდ იდეურ-მინაარსობლივი პრობლემების

გარკვევით იყო დაკავებული, ხოლო ნაწარმოებთა მხატვრული მხარე უყურადღებოდ მიატოვა.

ვაჟას შემოქმედების სიღრმისეულად გააზრებამ, მისი პოეტური ოსტატობის, მისი მხატვრული მეთოდების შესწავლამ თავისთავად, სრულიად ძალდაუტანებლად ადრევე (XX ს-ის 50-60-იანი წლებიდან-ვე) გამოაცალა საფუძველი ვაჟას ნაწარმოებებში ამ „იზმებისა“ და თეორიების მოძიებას.

საკმარისია დავასახელოთ თუნდაც გრ. კიკნაძის ნიგნი „ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება“ (1943, 1957 წ.წ.) ასევე თ. ჩხენკელის გამოკვლევები („ტრაგიკული ნიღბები“, 1971 წ.) და ა.შ., რომლებშიც ვაჟას მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი სიახლეების კვლევამ სწორი მიმართულება მიიღო.

ვაჟას ფენომენი თავიდანვე შმართებულად სწორად შეაფასეს XX ს. ქართველმა ემიგრანტმა მოღვაწეებმა. ცნობილია გრ. რობაქიძის არაერთი სიღრმისეული მოსაზრება ვაჟას შემოქმედების ისეთ პრობლემატურ საკითხებზე, როგორცაა დამოკიდებულება რელიგიასთან, მითოსთან, ხალხურ სიტყვიერებასთან. ამჯერად გვინდა ძალიან მოკლედ წარმოვადგინოთ დღესდღეობით რუსთველოლოგად ცნობილი მკვლევრის ვ. ნოზაძის ზოგიერთი მოსაზრება ვაჟას მხატვრული სტილისა და აზროვნების შესახებ.

ფაქტია და, რა თქმა უნდა, ლოგიკურია, რომ უცხოეთში მყოფი ქართველები ყოველ ღონეს ხმარობდნენ სამშობლოსთან დასაკავშირებლად, საქართველოში ახლად გამოსული ნიგნების მისაღებად უცნაური კონსპირაციული ხერხების გამოყენება სჭირდებოდათ. ისინი ცდილობდნენ თვალყური ედევნებინათ ქართული ლიტერატურის, კრიტიკული აზრის განვითარებისათვის, შეეფასებინათ, გაეანალიზებინათ ყველაფერი. როგორც ზემოთ აღინიშნა, XX საუკუნის ემიგრანტული მწერლობა ქართული კულტურის ისტორიაში განსაკუთრებულია საბჭოთა კონიუნქტურული წნეხის არარსებობის გამო. რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანია იქ არსებული ინტელექტუალური პოტენციალიც, რომელიც უმრავლეს შემთხვევაში უფრო სწრაფად რეაგირებდა რაიმე მოვლენაზე, ნიგნზე „განსხვავებულ აზრსა და შეხედულებაზე, ვიდრე სამამულო აზროვნება. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ემიგრანტული ეპისტოლური მემკვიდრეობა, რომელიც, შეიძლება ითქვას, უნიკალურ ცნობებს გვანვდის ემიგრანტების სამშობლოსთან, ნათესავებთან ურთიერთობის შესახებ. სწორედ მიმონერიდან ირკვევა, რომ ვიქტორ ნოზაძემ, მაგალითად, იმავე წელს მიიღო 1924წ. „მნათობში“ დაბეჭდილი ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“, ასევე; ახლობლებს სთხოვდა გამოეგზავნათ მისთვის კრიტიკული ლიტერატურა ვაჟას შემოქმედების შესახებ.

საინტერესოა დღემდე ხელნაწერის სახით დაცული, ვიქტორ ნოზაძის გამოუქვეყნებელი ნაშრომი „გარდასულ დღეთა საქმენი და ამბავნი“ (დანერილია 1948 წელს, საფრანგეთში). ამ გამოკვლევის მე-4 თავ-

ში განხილულია მე-19 ს. ქართული ლიტერატურა. მათ შორის ვაჟას ზოგიერთი ნაწარმოებიც. ასევე ჟურნალ „კავკასიონში“ (XX ს. 60-იანი წლები, პარიზი) რამდენიმე წერილი მიუძღვნა ვაჟას შემოქმედებას. „კავკასიონის“ 1967 წლის მე-12 ნომერში გამოქვეყნებულ წერილში მკვლევარი იგონებს დიდ პოეტთან შეხვედრას, რომელიც 1913 წელს მომხდარა. ამ დროს ვ. ნოზაძე ქართული გიმნაზიის მოწაფე გახლდათ. „ვაჟა კავკასიონის მთებიდან გადმოქუხს და თან მოაქვს ძლიერება და დიდება მთებისა. იგია მომღერალი გიჟ მდინარეთა და სალ კლდეთა, ბიბინა ყვავილთა და ნაირნაირ ფრინველთა და ნადირთა... იგია დიდი ფილოსოფოსი, ბუნების დიდი მესაიდუმლე; ძველ ჩვეულებათა და ცხოვრებათა ბრწყინვალე მხატვარი, ეროვნული მომღერალი...“ (ნოზაძე 1948: 685).

ვიქტორ ნოზაძე მკვეთრად ემიჯნება მკვლევრებს, რომელნიც ვაჟას წარმართად, ანამისტად, პანთეისტად აცხადებენ. რა თქმა უნდა, ვ. ნოზაძეს აქვს თავისი არგუმენტები.

უპირველეს ყოვლისა, ის ნამდვილად სწორ კვალს ადგას იმ თვალსაზრისით, რომ გასულიერება, პერსონიფიკაცია. ე.ი. უსულო საგნისათვის სულიერი ან ადამიანური თვისებების მიკუთვნება ანუ ის, რასაც ვაჟა ამბობს: „უსულო საგნებს სული ჩავბერე, ავასაუბრე ლოდები კლდისა“... (ვ. ნოზაძე იყენებს ტერმინს „პროსოპოპეა“, რომლის ზუსტი განმარტებაა სწორედ პერსონიფიკაცია, გაპიროვნება, გასულიერება) ვაჟასთან არის არა მსოფლმხედველობა, არამედ გამოსახვის ხერხი.

მართალიც არის: ვაჟა თავისი იდეების, ზნეობრივი კრიტიკრიუმების, ღირებულებების გადმოსაცემად, ასე ვთქვათ, „ვერ ჩაეტია“ ადამიანური სამყაროს, სულიერი სამყაროს ჩარჩოებში, მას დასჭირდა უსულო სამყაროს, ცხოველთა, ფრინველთა საზოგადოების გამოყენება, ამიტომაც უსულო წარმონაქმნთ სულიერის თვისებები, ადამიანის მსგავსი განწყობილებები და გარეგნობა მიაწერა (გავიხსენოთ: თუნდაც მთა ვაჟასთან ადამიანური გრძნობისა და თვისების ყველა ნიუანსს ითავსებს: ფიქრი, ოცნება, ტრფობა, შინაგანი ამაღლება, ზნეობრივი სრულყოფა და ა.შ.); ასევე: შთაგონებისა და აღმაფრენისათვის ბუნების ნიაღი საუკეთესო სფეროდ მიიჩნია. ამიტომაც არაა მასთან არც პანთეიზმი, არც წარმართობა და არც არანაირი „იზმები“. ვაჟასთან არ არის პანთეიზმის ძირითადი ფორმულა: „ღმერთი არის ყველაფერი“ და „ყველაფერი არის ღმერთი“. პანთეიზმი არ უშვებს წინააღმდეგობას კეთილსა და ბოროტს შორის, შეუთანხმებლობებს (როგორც ითქვა, პანთეიზმისათვის ყველაფერი ერთია ინდივიდუალობის გარეშე). ვაჟამ კი წარმოგვიდგინა ინდივიდუალური სახეები, მოვლენები თავისი ღირებულებებით, მოგვცა ზნეობრივი იდეალები, ასახა წინააღმდეგობანი, გამოკვეთა ბრძოლა კეთილსა და ბოროტს შორის. ადამიანი მიიჩნია თავისუფალ პიროვნებად, მისი ქმედება ყო-

ველთვის არ ემთხვევა უცხო, თუნდაც ბუნებრივ ძალებს: ადამიანს შეუძლია ჩაიდინოს ღვთისა და ბუნების სანინალმდევო.

ვიქტორ ნოზაძის ნააზრევიდან გამომდინარე, ვაჟასთან გასულიერება, ბუნების ფენომენის ამგვარად წარმოდგენა — ეს არის არა რალაც წინასწარ შემუშავებული თეორია, რელიგიური აზროვნების განსაკუთრებული მიმართულება, არამედ მხატვრული მეტყველების ხერხი, პრინციპი, რომლის საშუალებითაც მწერალი აკვირდება ყოფიერების, ყოველდღიურობისათვის შეუმჩნეველ სფეროებს, სწვდება ადამიანური ბუნების უღრმეს შრეებს და ამგვარი მხატვრული ხერხებით, ტროპული სახეებით მკითხველამდე მიაქვს განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური დაკვირვებები, ზნეობრივი სათქმელი, იდეები, რომლებიც სცილდება მის დროსივრცულ არეალს... (ისევე, როგორც სიმბოლოები სათქმელისათვის იყენებდნენ სიმბოლოებს). აქედან გამომდინარე, ჩვენ უფლება არა გვაქვს ხელოვანის ბუნება, მსოფლმხედველობა ჩავკეტოთ რომელიმე თეორიის ჩარჩოებში. ანთროპომორფიზმის, ანიმიზმის, პანთეიზმის, წარმართობის ცნებათა და მოძღვრებათა საფუძველზე ვაჟას შემოქმედება დავუახლოვოთ პირველყოფილ ადამიანთა აზროვნებას, პირველყოფილ შეგრძნებებს (განა ვაჟამ არ იცის, რომ ადამიანი სხვა და კლდე, მდინარე, ფრინველი, ცხოველი სხვა?).

გასულიერების ხერხი ბევრ მწერალს გამოუყენებია, მაგრამ ვაჟამ ამ მხრივ გამოამყლავნა გაბედულება, გამოიჩინა ზღვარდაუდებელი ნიჭი. ამ ვირტუოზულობამ, მხატვრული ოსტატობის სიღრმემ, აზროვნების უცნაურობამ და თავისებურებამ, სახეთა სიუხვემ ზოგიერთი მკვლევარი აიძულა ეძებნათ თეორიები მის მსოფლმხედველობაში, აზროვნებაში, არადა თავად აზროვნება, მსოფლმხედველობა და იდეალები თავისუფლად, ძალდაუტანებლად, ლამაზად არჩევს ტროპული ასახვის საშუალებებს, განსაზღვრავს მწერლის მხატვრულ სტილსა და ოსტატობას.

ამისი დანახვა ვ. ნოზაძეს არ გასჭირვებია, ამიტომაც აღნიშნავს: „მწერლობაში პროსოპოპეა არის ის ხერხი, რომლითაც მწერალს თავისი აზრი, შეხედულება და გრძნობა გადააქვს უსულო, ან ცოცხალ რამეზე და ამას აღჭურავს ადამიანური გონებითა და გრძნობით — მკვდარ და ცოცხალ ბუნებას ალაპარაკებს. თითქმის ყველა მწერალს გამოუყენებია ეს ხერხი, მაგრამ მსოფლიო მწერლობის ისტორიაში არ არის არც ერთი ისეთი მწერალი, რომელსაც იგი — პროსოპოპეა — თავის საგნად გაეხადოს. ყოველ შემთხვევაში ასეთ მწერალს არ ვიცნობ და ასეთი მწერალი კი არის ვაჟა-ფშაველა... ვაჟა-ფშაველასთან მკვდარი და ცოცხალი ბუნება — ორივე — არის სულიერი და მგრძნობადი; ორივე არის განპიროვნებული და ამან საბაზი მისცა ზოგ კრიტიკოსს, ვაჟა-ფშაველა ანიმისტად, ან პანთეისტად გამოეცხადებინა, რაც არის სრული გაუგებლობა და გაუგებრობა“ (ჟურნალი „კავკასიონი“, 1967, XII).

ვიქტორ ნოზაძე ეხება ვაჟას გასულიერების ხერხის თავისებურებებს და აღნიშნავს, რომ ესა დინამიზმი, მოძრაობა. ვაჟა ამ ხერხებით გვაზიარებს ფერისცვალება-გარდაქმნის პროცესებს. ყველაფერი — ბუნება, რელიგიური, მითოსური თუ ხალხური მოტივები — ასახულია არა განწყენებულად, არამედ ურთიერთკავშირის და წინააღმდეგობათა ფონზე დინამიკაში, ჩამოყალიბებულია მათთან განსაკუთრებული დამოკიდებულება. „ვაჟა-ფშაველას პროსოპოპეაში პლასტიციზმი არის დინამიური; ყოველივეს გასულიერება და ცოცხლობა მოძრავი სურათი არის და ესაა ვაჟას ესთეტიკის უშესანიშნავესი მიღწევა, მგონი განუმეორებელი“ (ჟურნალი „კავკასიონი“, 1967, XIII).

მკვლევრის აზრით, ვაჟას მსოფლმხედველობა ვერ თავსდება რომელიმე მოძღვრების ან ლიტერატურული მიმართულების ჩარჩოებში. რასაკვირველია. ვიქტორ ნოზაძისათვის, რომელიც შესანიშნავად იცნობდა თანადროული, ე.წ. ადრეული მოდერნიზმის დასავლელ ავტორთა ესთეტიკას, თავიდანვე სრულიად გასაგები იყო ლიტერატურული უტილიტარიზმისაგან დაცლილი ვაჟას მხატვრული სამყარო..

შესაძლოა, ახალი ვერაფერი ვთქვით ვაჟას შემოქმედების შესახებ, მაგრამ, ვფიქრობთ, დღეს კულტურათა ინტეგრაციის, კულტურათშორისი კვეთის კონტექსტში სრულფასოვნებისათვის და დღევანდელობაში სწორად გააზრებისათვის აუცილებელია ქართული კრიტიკული აზრის განვითარების სრულყოფილი აღქმა, ანუ: საჭიროა მწერლების, განსაკუთრებით კლასიკოსების, კვლევამ მოიცვას ეროვნული კრიტიკული აზრის განვითარების ყველა სფერო და ეტაპი, თუნდაც უცხოეთში მოღვაწე თანამემამულეების ნააზრვეი განუსჯელად იმისა, ვეთანხმებით თუ არა ამ შეხედულებებს.

ღამონიშნები:

დანელია 1927: დანელია ს. *ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი*. ტფ.: 1927 .

კიკნაძე 1957: კიკნაძე გრ. *ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება*. 1957.

ნოზაძე 1948: ნოზაძე ვ. *გარდასულად ჟამთა საქმენი და ამბავნი*. წიგნი IV, კარი III, თავი VI, ახალი ქართული მწერლობა. 1948 (ხელნაწერი).

ნოზაძე 1967: ნოზაძე ვ. *ვაჟა-ფშაველა*. ჟ. „კავკასიონი“, № 12, 1967.

რადიანი 1954: რადიანი შ. *ახალი ქართული ლიტერატურა*. თბ.1954..

ტაბიძე 1928: ტაბიძე ტ. *შესავალი წერილი*. — ვაჟა-ფშაველა. თხზულებანი. ტ. I, თბ.: 1928.

ქიქოძე 1936: ქიქოძე გ. *წერილები ხელოვნებაზე*. თბ.: 1936.

ჩიქოვანი 1940: ჩიქოვანი ს. *აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას პოეტიკა*. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 21-22, 1940.

ჩხენკელი 1971: ჩხენკელი თ. *ტრაგიკული ნიღბები*. თბ.:1971.

მითისქმნალობა და მხატვრულ სახეთა სისტემა The Creation of Myth and the System of Artistic Images

VERA Y. BARBAZYUK, KRISTINA D. VOROZHKO

Russia, Moscow

Symbolic Function of Image in a Fiction Text

The paper examines the interest in the modern study of literature as category of 'image'. In modern philology, linguistic and semiotics, image as one of the universal categories becomes applicable to the analysis and description of semantic phenomena in speech and language competing with such concepts as a sign and symbol. This article attempts not only to present the existing scientific approaches for studying and identifying the image, but also an attempt to show the connection between the image, myth and symbol.

Key words: image, symbol, identity, myth, metaphor

В. Ю. БАРБАЗЮК, К. Д. ВОРОЖКО

Россия, Москва

Символическая функция образа в художественном тексте

На сегодняшний день такое понятие как “образ” или “образность” – одно из самых изучаемых языковых явлений – явлений, заданных в языке или связанных с языком (поэтому, можно говорить о достаточно широкой сфере языковой образности). Понятие образ имеет 2 трактовки: 1) в широком смысле (по философии) образ - отражение конкретного объекта в сознании человека. 2) в узком смысле (в филологии) образ – противопоставляется научному понятию и основан на переносном значении слова.

В современной науке образность изучалась и изучается на самом различном фактическом материале, с различных точек зрения, что позволяет в свою очередь выделить несколько основных научных подходов:

- Внешний формальный подход к средствам языковой образности с точки зрения признаков их контекстной сочетаемости (В.В. Виноградов, В.Н. Телия, Н.Д. Арутюнова);

- Предельно общий генетический подход, где понятие образности охватывает не только языковые, но и фольклорные речевые единицы (А.А. Потебня, А. Белый, А.Ф. Лосев, Н.В. Иванов);

- Структурно-семантический подход, с опорой на логические методики анализа, где объектом рассмотрения служат образные средства языка, тропы и языковая идиоматика (А.В. Кунин, В.Г. Гак, Н.Д. Арутюнова и др.).

Анализируя, существующие в настоящее время подходы, можно заключить, что основное внимание ученых-филологов сконцентрировано на анализе внутренних факторов образности, “лежащую в основе образа связь представлений, механизм переноса значения и присущие последнему внутренние структурные признаки” (Шнякина 2010: 2).

В терминологическом аппарате филологии, лингвистики, семиотики образ, как одна из универсальных категорий, применяемых при анализе и описании семантических явлений в речи и языке, соперничает с такими понятиями как знак и символ.

Образ как особая символическая форма обычно не выделяется. Более привычными считаются трактовки образа, в которых он отрывается от момента формы и ассоциируется исключительно с функцией значения. Для любой семантики (литературоведческой, лингвистической) естественно стремление развернуть образ до масштабов значения и понять значение как образ. Действительно, без образного представления значение совершенно лишается смысловой формы, теряет осязаемость. Поэтому семантика старается не обращать внимания на поставленный когда-то знак равенства между категориями образа и значения.

Односторонняя семантизация образа лишает ученого возможности рассмотреть эту категорию как семиотический концепт, понять ее как форму символического понимания реальности. По мнению Н.Д. Арутюнова, взятый в реальности семантического представления,

“образ не может быть объектом понимания”. Даже обычное словоупотребление доказывает это:

“можно понять человека..., но нельзя понять образ человека” (Арутюнова 1998: 315). Из этого можно сделать вывод, что “Образ – идеальный посредник связи формы и значения, который эксплицирует эту связь как выразительную” (Иванов 2002: 174).

Необходимо учитывать двойственную природу всякого образа. Интересно, что А.А. Потебня вводит понятия “мифологический образ”, “аллегорический образ”, “пословичный образ”, “метафорический образ” в качестве гиперонима для всего эволюционного ряда символических форм в их приближении к “слову языка”. “Слово языка” Потебня также понимал, прежде всего, как образ. Тем не менее, специально, художественный образ, как особую форму понимания или символического представления реальности, он не выделяет. Ученый не разграничивал категории типического образа и художественного образа.

Как пишет Н.В. Иванов “с позиций семиотического рассмотрения (т.е. представляемого в символическом опыте образа отношения формы и содержания) различия между двумя видами образов представляются немаловажными” (Иванов 2002: 175).

Действительно, прежде всего, в художественном образе пропадает иносказательность: отношение формы и содержания больше не мыслится как иносказательное. Форма перестает быть воплощением значения – чудесным, аллегорическим или изобразительно-типическим. Искусственность символического представительства больше не может быть ни для кого тайной.

С позиций объективного рассмотрения совершенно очевидно, что любой образ содержит в себе то или иное искажение объективной реальности. Поражает то доверие, которое мы испытываем к образу, даже зная о содержащихся в нем искажениях. Существует такой термин: “художественная правда” или “правда образа”. Расширяя несколько масштаб проблемы. Образ способен убедить нас в чем угодно. В одном из своих многочисленных драматических произведений - “Божественный свет” - Фернандо Мориас изображает Федерико Гарсиа Лорку как нищего, убогого человека, страдающего от амнезии. Мориас, с величайшей образной выразительностью показывает глубокую порочность поэта. В. Силюнас, объективный исследователь, в своей книге “Федерико Гарсиа Лорка. Драма поэта” характеризует Лорку как достаточно смелого, великодушного человека, одновременно указывая на его талант. Так что в образе мы также видим своеобразный ряд символической формы, который призван убедить нас в том, как следует относиться к объективному значению. Художественный образ как раз тогда менее убедителен, менее ценен с художественной точки зрения и, главное, менее символичен, когда он более прямолинеен, когда более он напоминает буквальную копию объекта.

Художественный образ с присущей ему семиотикой открывает новый ряд символических форм, связанный с развитием субъективного самосознания, которое не имело “никаких возможностей для самообнаружения на предыдущем витке символической эволюции (миф – аллегория – олицетворение)” (Иванов 2002: 175). На предыдущем витке эволюции, символ лишь шел к сравнению формы и значения. На новом этапе, начиная с художественного образа, символ становится над сравнением, открывает бесконечное число способов смысловой эксплуатации заложенного в нем потенциала сравнения. Например, исследуя эволюцию двух поэтических образов древнеиндийской поэзии “луна” и “лотос”, И.Г. Франк-Каменецкий ясно показывает, что если в раннем опыте их применения имеет место прямое, сравнительное соотнесение значения и образа (т.е. прямое уподобление “женщины” “лотосу” или “луне” или символическое сравнение ее с “лотосом” или “луной”), то на более поздних стадиях развития древнеиндийской поэзии сама формула сравнения при использовании тех же

образов все больше дифференцируется, внутренне усложняется различными сравнительными градациями, гиперболами, литотами (т.е. “женщина” уже превосходит «луну» или «лотос» по своей красоте, совершенству) (Франк-Каменецкий 2001: 36-44). Это и есть путь выявления смысловой позиции субъекта в символике художественного образа.

Впрочем, надо заметить, что в самом превосходстве образа над лежащим в его основе сравнением, как таковым, еще нет ничего рационального. Художественный образ представляет собой внутренне произвольный способ выявления смысловой позиции субъекта, которая раскрывается как ракурс понимания объективного значения через ее сравнительное соотношение с символической формой. В образе рождается чудо самосознания субъекта. Слово “чудо” здесь не случайно. В этом отношении образ подобен мифу. Миф начинается с удивления (Аристотель 1976: 69).

Важно подчеркнуть, что миф является одной из наиболее древних форм символизации. Основателем подхода к символике через миф был К. Леви-Строс. Он рассматривал символ как пучок парадигматических отношений с символично-логическими значениями, а мифология стала одним из семиотических кодов для обозначения универсальных образов и идей.

Миф – чрезвычайно трудный объект для семиотического анализа: в силу неявного характера присущих ему семиотических свойств.

При определении мифа, в современном значении этого слова, едва ли можно миновать М. Мюллера, ученого более многих других старавшегося уяснить этот вопрос и невольно более других подавшего повод к одностороннему его пониманию.

Он употребил выражение: “мифология — болезнь языка”, — которое неоднократно за ним повторялось, признавалось или опровергалось, многими другими, не всегда обставлявшими это выражение теми ограничениями и оправданиями, какими оно обставлено у Мюллера. Для разъяснения истины нужно обратиться к самому М. Мюллеру. Он пишет: “Мифология неизбежна; она необходима, заключенная в самом языке, если в языке мы признаем внешнюю форму мысли. Одним словом, мифология есть тень, падающая от языка на мысль, тень, которая не исчезает до тех пор, пока язык не уравнивается вполне с мыслью, что никогда не может случиться” (Müller. - 776, 2, 399—401. – цит. по А.А. Потебне 1990: 296).

Далее Мюллер добавляет: “Мифология в высшем смысле слова есть власть языка над мыслью во всевозможных областях духовной деятельности; я готов назвать всю историю философии от Фалеса до Гегеля непрерывной борьбой с мифологией, одним продолжительным протестом мысли против языка”. Кроме того, он говорит о том, со времени Вильгельма Гумбольдта многие занимающиеся высшими задачами языкознания пришли к убеждению, что мысль и язык неразделимы, что “язык без мысли так же невозможен, как мысль без языка, что то и другое относятся

друг к другу, как душа и тело, сила и функция, сущность (содержание) и форма. Возражения против этого обыкновенно возникают лишь из недоразумений”(Müller. - 776, 2, 399 - 401 - цит по А.А. Потебне 1990: 297).

Он объясняет это тем, что во-первых, “под языком разумеется деятельность, речь, как она возникает и умирает с каждым словом. Во-вторых - не один членораздельный язык, но и менее совершенные символы мысли: движения, знаки, образы. Все, что мы утверждаем, это - что без какого-либо рода знаков дискурсивное мышление невозможно и что в этом смысле язык или λόγος - единственно возможная реализация человеческой мысли. В-третьих, часты недоразумения в том, что думают, будто если можно думать только при посредстве языка, то язык и мысль одно и то же. Но... содержание не может существовать без формы, и наоборот, однако возможно отличить форму от содержания (wesen). Также отличаем мысль от слова, внутренний λόγος от внешнего” (Müller. - 776, 2, 399-401 – цит по А.А. Потебне 1990: 297).

Не стоит думать, что вопросами экспликации понятий “миф” и “символ” ученые стали интересоваться только XX в.

В эстетической системе Шеллинга мифология также имеет ключевое значение. Шеллинг строго различает схематизм (особенное через общее), аллегория (общее через особенное) и символ, синтезирующий эти две формы воображения и представляющий собой ее третью, абсолютную форму; речь идет о синтезе высшего, второго порядка, с полной неразличимостью общего и особенного в особенном. Шеллинг настаивает на том, что мифология является общим материалом такого представления (изображения) и что символизм есть принцип конструирования мифологии вообще. В мифологии особенное не обозначает общее, а есть это общее. Символизм мифологии “изначален”. Шеллинг также отличает символ от “образа”, понимаемое им как точное и конкретное воспроизведение предмета.

Эту концепцию Шеллинга развил в нашем веке философ-неокантианец Кассирер, много писавший о мифе (правда, в понимании Кассирера миф – это не только миф в собственном смысле слова, но также и религия, магия и т. д.). Кассирер тоже отвергает понимание мифа как аллегории, символа, образа или знака и утверждает, что поскольку миф является сознанию как “полностью объективная реальность”, он, следовательно, исключает различие знака и его значения, образа и вещи, которую образ изображает, т. е., в терминах языкознания, – различие означающего и означаемого. Однако посредством явного софизма из отсутствия этого различия Кассирер тут же выводит его наличие: в мифе, говорит он, образ не изображает вещь, он и есть вещь, знак и значение образуют “непосредственное единство”, т. е. знак и есть значение, означающее и есть означаемое.

Человек удивляется чуду обретения формы, или, если на это смотреть с другой стороны, чуду рождения значения в форме, что выражается в буквальном превращении чего-то во что-то. В образе человек с удивлением

обнаруживает за каждым смысловым движением формы самого себя, т.е. открывает “чудо” собственного присутствия в том, что по своей видимой содержательной нагрузке ничего субъективного в себе не несло и служило исключительно пониманию значения. В мифе значение превращалось в форму, и человек на последующих этапах символической эволюции все более рационализировал функцию формы, доходя, наконец, до ее прямого сравнительного соотношения с функцией значения, устанавливая эмпирическое тождество формы значению.

В искусстве выразительное преимущество образа над другими символическими формами как раз и состоит в том, что в нем непосредственно оказывается запечатленной личность его создателя, автора

Художественный образ – чрезвычайно противоречивая символическая форма, сложная для семантического анализа. Можно выделить ряд факторов характеризующих внутреннюю противоречивость художественного образа:

1. Смысловая целостность: смысловое развитие образа в каждом своем моменте в каком-то отношении предопределено или, по крайней мере, предугадываемо.
2. Абсолютная произвольность смыслового развития – главное достоинство художественного образа. Прямолинейность не свойственна ему.
3. Самодостаточность.
4. Смысловая открытость, незавершенность.

Данные факторы, в частности, присущи поэтической (образной) метафоре. Поэтическая метафора поражает своей неожиданностью, кажущейся непреодолимостью дистанции заложенного в ней смыслового сравнения. “Благодаря образу, – отмечает Н.Д. Арутюнова, – метафора связывает язык с мифом и искусством и соответствующими им способами мышления” (Лингвистический ЭС 1990: 297). Поэтическая метафора – это художественный образ в миниатюре. В ней заложена похожая предпосылка смыслового разрешения, которая на более высоком уровне, в формах искусства, раскрывается как нравственное разрешение образа. Поэтическая метафора – это всегда “вторжение синтеза в область анализа” (Арутюнова 1998: 348). Сокращая “знак сравнения (компаративную связку) метафора вместе с тем отбрасывает и основание сравнения” (Арутюнова 1998: 355). Метафора прячет заложенную в ней формулу сравнения.

Но отмечаемый обычно лаконизм поэтической метафоры обманчив. В ней действуют не только центростремительные, “но и центробежные силы, реализующиеся через семантическую иррадиацию” (Арутюнова 1998: 355). В поэтическом тексте образная метафора действует как центр смыслового притяжения, являясь вершиной авторской мысли. Автор не может удовлетвориться простым произнесением образной метафоры в своем тексте. Он неизбежно стремится расширить ее контекстную смысловую функцию, дополнить ее новыми отношениями, оживить в созданном с ее

же помощью вообразяемом мире. Одна метафора нередко инициирует целую цепь поэтических образов и переименований, порождая развернутое поэтическое описание. В этом и выражается смысловая открытость поэтической метафоры, вырастающая из нее перспектива смыслового развития.

Но следует иметь в виду, что любое дальнейшее развитие поэтической метафоры не несет уточняющей предметной функции. Это развитие, как и сама метафора, не приближает нас к объекту, но лишь удаляет от объективного значения, от функции референции. Объективное значение не раскрывается в своих реальных предметных очертаниях, а, наоборот, растворяется в поэтической метафоре, теряет свои очертания. В смысловой метаморфозе, которую производит поэтическая метафора над объектом, действительно, слышны “отголоски мифологического мышления” (Виноградов 1976: 411), видимость превращения чего-то во что-то. Поэтическая метафора заслоняет собой реальный объект, но она не может “уничтожить” его. Теряя смысловую реальность объекта, она все шире, глубже раскрывает смысловую реальность субъекта – его личностное присутствие в опыте символического понимания. Поэтическая метафора лишь отталкивается от реального объекта, видя в нем факт и место своего рождения.

“Художественная образность, обобщая и развивая по смыслу, одновременно поэтизирует объективное значение. Данное противоречие показательно для афоризмов, которые мы также, имея в виду их общую семиотическую организацию, относим к средствам образной художественной символики” (Иванов 2002: 183).

Часто афоризмы не отличают от пословиц, и во многих словарях и собраниях народных изречений те и другие подаются как однопорядковые явления (Lichtenberg 1974; Mello 1974; Mattoso 1987; Câmara Cascudo 1980). В самом деле, между первыми и вторыми много общего: те и другие являются выражением народной мудрости. Однако, как отмечалось выше, в пословице это была мудрость формы (пословица, прежде всего, поэтизирует свое значение). В афоризмах же мы должны скорее говорить о мудрости смысла. Афоризм представляет собой некоторое смысловое обобщение, обычно подводящее ту или иную конкретную ситуацию под какой-то общий нравственный моральный принцип.

Интересное различие пословиц и афоризмов проводит Г.Л. Пермяков (Пермяков 1988: 11-33, 34-57, 157-162). Он отмечает в пословицах более высокую образность. Но при этом смысловой перенос в них не несет в себе никакого обобщения. Пословицы характеризуют ситуацию иносказательно, через посторонний образ, по принципу олицетворения. Объективное значение и образ находятся в разных измерениях, не принадлежат одному и тому же порядку явлений. Кроме того, в пословицах мы видим более высокую клишированность. По классификации В.В. Виноградова их можно относить к фразеологическим сращениям (Виноградов 1988: 282-

288). Пословица не может иметь смыслового развития, у нее минимальная контекстная вариабельность.

Афоризмы, как и пословицы, могут рассматриваться как “знаки определенных ситуаций” (Пермяков 1988: 21). Но в них, в отличие от пословиц, отсутствует иносказательность. Они прямо именуют ситуацию: “употребляются в прямом общем смысле” (Пермяков 1988: 38). Им свойственна “прямая мотивировка общего значения, допускающая при этом расширительное толкование” (Пермяков 1988: 157). Было бы неверно видеть в афоризмах одно лишь обобщение или искать в них одну лишь образность. В них в равной степени представлено и то, и другое. Правильнее всего было бы характеризовать афоризм как образное обобщение: это может быть образ, служащий цели обобщения, или обобщение, работающее как образ. Афоризм таит в себе свойственное художественной образности вообще противоречие конкретного и абстрактного. Абстракция (которая может быть представлена и метафорически) начинает символизировать конкретную ситуацию, получает символическую функцию. Конкретная именуемая ситуация, со своей стороны, получает опыт абстрактного смыслового развития, символического переосмысления, т.е. в символическом понимании она как будто в чем-то становится не самой собой или мы при помощи символа узнаем в ней что-то другое, чего в ней самой по себе как будто нет. Например, если какое-то трудное или опасное дело завершается удачей, мы говорим “все хорошо, что хорошо кончается”: здесь обобщение служит образному развитию конкретного значения; или, выполняя в силу своей нерасторопности какую-то лишнюю работу, мы скажем “дурная голова ногам покоя не дает”: здесь слово “ноги” – метафора (речь не о ногах, а о ненужной механической работе); здесь образ работает как обобщение. И в первом, и во втором случае конкретная ситуация символически приравнивается к образу или обобщению, получая таким путем и смысловое развитие, и поэтическую форму. И то, и другое представлено органично и выявляет смысловую позицию субъекта, его отношение к ситуации.

ЛИТЕРАТУРА:

Аристотель 1976: Аристотель. *Метафизика*.// Сочинения в 4-х томах. Т. 1. М.: Мысль, 1976 г., стр. 63-367.

Арутюнова 1998: Арутюнова Н. Д. *Язык и мир человека*. М.: Языки русской культуры, 1998 г., 896 с.

Виноградов 1976: Виноградов В.В. *Поэтика русской литературы*. М.: Высшая школа, 1976 г., 512 с.

Виноградов 1988: Виноградов В.В. *Об основных типах фразеологических единиц в русском языке*.//История советского языкознания: некоторые аспекты общей теории языка (хрестоматия). М.: Высшая школа, 1988 г., стр. 282-287.

Иванов 2002: Иванов Н.В. *Символическая функция языка в аспектах семиогенеза и семиозиса*. – Дисс. на ... доктора филол. наук. М., 2002, 377 с.

Пермяков 1988: Пермяков Г.Л. *Основы структурной паремиологии*. М.: Наука, 1988 г., 236 с.

Потебня 1990: Потебня А.А. *Из записок по теории словесности*//Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990 г., стр. 132-314.

Франк-Каменецкий 2001: Франк-Каменецкий И.Г. *К вопросу о развитии поэтической метафоры*.// От слова к смыслу: Проблемы тропогенеза. М.: Эдиториал УРСС, 2001 г., стр. 28-80.

Шнякина 2010: Шнякина К.В. *Дискурсивная динамика образных форм в языке и тексте (семиотический анализ английских и русских пословиц и метафор*. Автореферат дисс. на ... кандидата филол. наук. М., 2010, 20 с.

Шкловский 1983: Шкловский В.Б. *О теории прозы*. М.: Советский писатель, 1983 г., 383 с.

GASTON BUACHIDZE

France, Nanti

**Mindialization
Or Sweet Greeting of the Green**

Even though a century has passed since the creation of 'Snake-eater' by Vazha-Pshavela, the poem even nowadays does not lose its importance and actuality. The paper aims to explain the concept of Mindialization in the 21st Century and to examine whether the themes evoked by Vazha-Pshavela still have the same power. The title of the article suggests, that there is some sweet greeting given by the colour green. There is an on-going rivalry between green and black, that could be understood as a fight between life and death, good and evil.

Key words: Mindia, Rivalry, Green

გასტონ ბუაჩიძე

საფრანგეთი, ნანტი

**მინდიალიზაცია
ანუ ტკბილი სალამი მწვანისა**

ლუკა რაზიკაშვილი მეტსახელად ვაჟა ფშაველას ირჩევს. მთაველის ვაჟი თავისებურად აღიქვამს სამყაროს. სხვადასხვა დროს შეთხზული ლექსები გზას უკაფავენ 1901 წელს გამოცემული პოემის „გველის მჭამელის“ მოსავალს. ას ათი წლის შემდეგ რას გვიხმობს ლექსები, მინდია რას გვთავაზობს?

ბუნებას დავაკვირდეთ, მის ხმებს დავუგდოთ ყური. მოსასალმებლად, „მთებს მოედრიკათ თავი“. მათ სურთ „ახარონ ყვავილნი, / კისრით ატარონ ნისლეები“.

გველის მჭამელი მინდია უსმენს ყვავილთა ტიტინს. ტიტინი ტიტინია, ყვავილთა მოწოდება კი დაავადებათა მკურნალობაა. ერთი მათგანი გასძახის: „მე ვარო ამის წამალი“, / სხვა გაიძახის – „იმისა“. აღმოჩენა ფრთებსა შლის: „თურმე ზნედა სჭირთ ყვავილთა, / ოღონდ ეწამლონ სნეულთა“. მას ექიმთან დანიშნულ პაემნებს შორის ყვავილთა ქსელში ხომ არ გვესეირნა?

მთა მთას გაანდობს „ფშაველის სიმღერას“: „კიდევაც მიდულს ვაჟასა / მთიური სისხლი მკერდშია“. გულისთქმა ამაღლებას უხმობს: „სანამ კი ვსუნთქავ ბედკრული, / შევყურებ მზეს და მთვარესა“.

ძმათა შორის მშვიდობა ბენზე ჰკიდია, მთებისთვის კი ურყევია: „ხევებში ჩანვა ნისლები, / განზედ დაყრილან მთანია, / ერთურთზე მიქადლებულნი, / როგორც ერთგულნი ძმანია“.

სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის ზღვარი იშლება და უკვდავება მყარდება: „აგერ ნისლებიც დაიდრა, / როგორც სულელები მკვდრებისა, / ცაზედ ვარსკვლავნი დაბნელდენ, / დაბლა – თავები მთებისა“. მთა თავს არ კარგავს.

ქართულადაც და ფრანგულადაც იგი „ფეხს“ იდგამს. მთის „თავს“ კი მხოლოდ ქართული სიტყვა გვიმჟღავნებს. განსხვავებულ ენათა შედარებით მსოფლიოს უხილავი ნახნაგები გვევლინება. მადლობა მთას თავაზიანი თავის დახრისათვის! მთასა და ბარს შორის ფეხდადგმული, ვაჟა ფშაველაც ხომ ერთგვარად ორენოვანია: „გულს მისვენია ხატადა / ენა მთისა და ბარისა“. ორი ენის ფლობა კი მსოფლიო ენების კარს გვიღებს.

დამძობილებულ მთებს მშვიდობა ეფერება: „მთათ სძინავთ, არ იღვიძებენ, / შიში არა აქვთ მტრებისა !..“ მთას მოვუსმინოთ, შიშისა ვძლიოთ და უდარდელად დავიძინოთ.

მთა მთისათვის, ქვა ხისათვის: „უერთმანეთოდ არ ვვარგვართ, / ეს ქვამ და ხემაც იციან“. ხეთა შემყურეს „მარტო მინდიას ესმის / მათი კვნესა და ჩივილი“. ერთხელ „მივიდა ხესთან ცულითა, / სთქვა: „უნდა მოვსჭრა ესაო!“ / შემოჰკრავს ცულსა და ამ დროს / ხის შემოესმის კვნესაო: / „ნუ მომკლავ, ჩემო მინდიავე, / ნუ დამიბნელებ მზესაო“. გაოგნებული ორფეხა „სხვა ხეს მიჰმართავს, ის უფრო / მეტად დაინყებს კვნესასა“. „ხელცარიელი წამოვა“ და ქადაგებს: „კაცებო, / მოდით, ნუ ჰშვრებით ცოდვასა ; / ნუ მოსჭრით ხესა“.

მინდიას „არავინ უსმენს, არქმევენ / ამგვარს მის რჩევას ბოდვასა“. სხვისი პეტივისცემა დედაბუნების ნერგია: „ხევი მთას ჰმონებს, მთა – ხეესა, / წყალნი – ტყეს, ტყენი – მდინარეთ, / ყვავილნი – მინას და მიწა – / თავის აღზრდილთა მცინარეთ / და მე ხომ ყველას მონა ვარ, / პირზე ოფლგადამდინარედ!“ დანერგილი და პირადად არჩეული მონობა ერთი მეორისაგან განსხვავდება. ბუნების დაცვის მინდიასეული აღქმა ახლანდელ „მწვანეთა“ მოძრაობის გაფურჩქვნას წინ უსწრებს. ვუთხრათ ბუნებას: „შენ დედა თუ ხარ, გეკუთვნი შვილად“. „მინდიალიზაციის“ (ანუ გლობალიზაციის) დამკვიდრებამდე, „მინდიალიზაცია“ გვანვდის ორიენტირებს.

„გულის თვალებით“ დანახული, მთა მწვანითა გვხიბლავს: „რა ფერისაა ქვეყანა, / ნეტავ მაჩვენა თვალითა, / მისი ზამთარი, ზაფხული / წყალ-ველით, მთებით მწვანითა...“

ყვავილთა მსგავსად, ქედებიც ექიმებზე უკეთ გვმკურნალობენ: მათი თანადგომით ავადმყოფი „მაშინვე მორჩება თავისთავადა“. ერთგვარ ბიოლოგიურ მკურნალობასთან გვაქვს საქმე.

ნურც ბალახს მოერიდებით, ნურც მზესა და ვარსკვლავებს უგულებელყოფთ. აღიარეთ: „მე ქვეყანაში მოვდივარ, / როგორც ბალახი ღერადა“.

თავს ასწევ და რას ხედავ ? ისევ ხეს. „მუშები სახემცინარნი“ [] „ხესა ჰლოცავდენ, ამბობდენ: / „ხეო, იცოცხლე, ღვთიანო! / უშენოდ გემო წყალს არ აქვს, / ვერც პურს ვჭამთ, როცა გვშიანო!“ როდესაც „ხე უცებ წაიქცა, / მით აატირა გლეხები“.

ჩიტი ადამიანივით გვეხმიანება: „უსახლკარო ვარ, განა არ იცი, / ყინვამ მომასწრო, ძმობილო, გზაზე. / დამკრა სიცივემ, გული დამიღბო / და მიმიყინა ფრთებიცა ტანზე“. უსახლკარო ჩიტი გინახავთ? ობოლი უფალსაც გაიხსენებს და გარდაცვალებამდე გვევედრება: „აქ გამითხარონ ცივი სამარე, / აქვე დამმარხონ ამ მაღალ მთაზე, / ნაზის იისა კუბო შემიკრან...“. „იის“ კუბოს ნარმოიდგენდით?

ჩიტსა ვცეთ პატივი და სიტყვა იას გადავცეთ. გავიხაროთ, რომ „გაზაფხულს ია ამოდის“. გაზაფხულის მოსვლას ია მრავალგზის დაგვიდასტურებს და ორივე ხმოვანით ააჟღერებს: „ჩქარა ზაფხული მოალის, / აყვავდებიან იანი, / გაიბანება წვიმიტა / მთა და მინდორი მტვრიანი“. ვინ უწყის, იქნებ ჩვენს მოზიარე მინდიასაც ბედმა გაუღიმა და იათი სახელი დაუგვირგვინა ? ასეა თუ ისეა, ია თურმე მგოსნის და ყოფილა: „იამაც მომცა სალამი, / დამ კვლავ ძმა იცნო თავისი“.

ია თავის მოწოდებას გვიმხელს: „კიდევაც ვნახავ გაზაფხულს, / ყელყურმოღერებულს იასა, / სიკვდილის სიცოცხლედ მქცეველს...“. ია ხიდია სიცოცხლესა და მარადისობას შორის. იმედის მომგვრელია იის გამოჩენა და იმის ხილვა, რომ „აღარვინ იტანჯებოდეს / და აღარცვისა ჰშიოდეს“.

ფერთა მოძრაობა ორმხრივია: ან ბუნება გვანვდის თავის ფერებს, ან ჩვენი განწყობა აფერადებს სამყაროს.

შავი ხან მუქარის, ხანაც სილამაზის მანიშნებელია. მთაში „ღრუბლები ხტოდენ შავადა“. „ბედშავის“ პორტრეტს და „შავეთში გამგზავრებას“ ენა საკუთარი ფუნჯით გვიხატავს. მოთმინებას ზღვარი აქვს: „როდემდის წუთისოფელი / უნდა ვალამოთ შავადა ?!“ ლექსის სათაური ამოიხრებს: „ნეტავი შენა, შავნისლო“. ვუსურვოთ ერთმანეთს: „ნუ დავბერდებით შავადა“. ადვილია სახელი „გაიშავო“. ვეცადოთ საბედისწერო სიშავე მოვიშოროთ და არ შევურიგდეთ იმას, რომ „ბედი შავბედი“ დაგვტრიალებდეს „შემოსილი სულ მუდამ შავით“. ამგვარ მორჩილებას მინდიაც უპირისპირდება.

საბედნიეროდ, შავი ლამაზიც და მიმზიდველიც ყოფილა, როდესაც ქალის თვალებს არეკლავს: „შავთ თვალთ დამასხან ნექტარი / მაცოცხლებელი წყლულზედა“.

ნითელი თავისას შვება: „ზღვები სისხლისა დგებო..., / ოცი და ასი კვებო !..“ და მაინც „არც კი წითლდება წყეული, / რომ ბოროტებას შვრებო...“.

ღმერთისადმი ვედრება მწვანედაა შეფერილი: „ბალახი ვიყო სათიბი, / არა მწადიან ცელობა; / ცხვრადვე მამყოფე ისევა, / ოლონდ ამშორდეს მგელობა“ (110).

მწვანისა და შავის დაპირისპირება სიცოცხლის და სიკვდილის შერკინებას უდრის: „ნამი უმცვრევა მწვანეზედ / ნისლებს ნასტუმრალთ, მრავალთა, / თან ნამის, სიოს მზიდველთა, / შავთა, შავფერად მავალთა“.

ფერთა აპოთეოზს უთუოდ მწვანე განასახიერებს და სიცოცხლის მარჩენალად გვევლინება: „ქედებმა თავი იდრიკეს, / ფიქრით მოიცვნენ მწართა, / ამწვანებულნი მწვანედა, / განათებულნი მთვართა“. მწვანით დათრობას არაფერი სჯობს: „საცა გავხედნებ, ყველგანა / ზღვა მოვარდნილა მწვანისა, / გულისა გამგულბელი, / დამათრობელი თვალისა“.

ადამიანთა მოდგმას ქალი შობს, ქალს კი – მკერდში სატარებელი ყვავილი: „რამ გაგაჩინა, ქალაო, / ლერწმად აჭრილი წელშია? / ნეტავინ, ხელით შემახო, / შენ რო ვარდი გქონ მკერდშია!“

შეღარება წინ იწევს და, რითმით აჟღერებული, ორ ყვავილს შორის ყოყმანობს: „ქალო, გნახე ფეხშიშველა, / გამაჰგოგდი ეზოშია...“. თანადგომი ქალურობა ორ ყვავილს შორის გვიღიმის: „გენაცვალე, კაკაბს ჰგვანდი / მოსეირნეს ფერდოშია. / ვისი ძუძუ გინოვნია, იისა თუ ვარდისაო?“

ვაი რომ იასა და ვარდს შორის გველი ამოჰყოფს თავს: „ყვავილებისა ნაცვლადა / გველი სოროდან გამოდის, / შშხამავს და ბილნავს ყველაფერს, რასაც სიცოცხლე სწადიან“. თუკი ფარისეველი ხართ, „ყორნებსა მერცხლებად ჰსახავთ / და გველსა — ია-ვარდადა“.

გველს ზოგჯერ ისეთ ადგილას გადაეყრები, სადაც სრულებით არ მოელოდი: „ცის ტატნად მისდევს მთის წვერებს / ნელსხინი, როგორც გველები“. აგერ ამირანს „უგრძნობი ჯაჭვი მკლავებზედ / ეხვევა, როგორც გველიო“.

ვიდრე მინდიას მოუსმენდეს, ადამიანის არსების გასარკვევად ვაჟა აკვირდება: „გველი ჭრელია გარეთა, / ადამიანი — შიგნითა“.

სამწუხაროდ, მშვიდობა მხოლოდ უსაზღვრო ძალადობისა და დაპირისპირების შემდეგ მყარდება. გველი უტევს იას, ანუ ბოროტება სიკეთეს, სიმამხინჯე სილამაზეს. ორ-სამ დღეში ბენვზე კიდიხარ: „გუშინწინ ვნახე, გუშინაც, / გველი სწამლავდეს იასა, / აშლიდა შხამსა და გესლსა, / ვერ კი აძლევდა ზიანსა“. ანუ თუკი სიკეთე და სილამაზე საკუთარ ძალას ინამებენ, მათ ვერავინ მოერევა: „დღეს ვხედავ, ია მთელია, / სუნნელოვანი, ნაზია, / ვუცქერ და ვამბობ იმასვე : / რა ტურფა, რა ლამაზია!“ დასასრულს „გველი დალოდავს მუცლითა, / არჩობს ბოღმა და ბრაზია“, ბოღმასა და ბრაზს სიხარული და ნეტარება გვერჩივნოს: „კიდევაც ვნახავ, უხვადა / ვარდნი, იანი ჰყვოდენ [], დაჰბეროს სიცოცხლის სიომ“. სიხარულის დამკვიდრებას იას ვარდი ეხმარება.

ემპატიც შეიძლება გადაიქცეს „ტკბილმოსაუბრე გველადა“. სიზმარში: „თავ-ფეხი ადამიანის / დასცურავს გულის მწველადა. [...] / მეჩვენებოდა გველადა“. ცხადად: „შორს, ეზოს გარეთ, ავს ხმაზე / გველივით რაღაც წიოდა“.

პოემა „გველის მჭამელი“ საზეიმო შეკრებით იწყება. ხევესურნი ლუდსა სვამენ, მღერიან და ერთობიან. მათ შორის ერთი თავისებური პიროვნება გამოირჩევა: „სახემკრთალი და მშვიდია“. ფარ-ხმალით შეიარაღებულს მინდია რქმევია: „ამ მინდიაზე ამბობდენ / დაუჯერებელს ამბავსა: / მინდია ტყვედა ჰყოლია / თორმეტ წელს თურმე ქაჯებსა“. მართლაც, საოცარია: თორმეტი წელი ტყვედ იყო და სიცოცხლის სიყვარული და იმედი არ დაკარგო!

თავისუფლების დასაფასებლად მონობა უნდა გაიარო: „მინდიას ტყვეობას / არ ექნა დასასრულია, / გული დაუდნო მონებამ...“. ქაჯებთან მონად ყოფნას ისე მძიმედ იტანს მინდია, რომ „თავის მოკვლას“ აპირებს. მოულოდნელად საბედისწერო დასასრულისაგან ქაჯთა ერთი თავისებური კერძი გადაარჩენს: „იცოდა, გველსა ჰხარშავდენ, / იმასა სჭამდენ ხშირად“.

მინდიამ „აილო ერთი ნაჭერი, / ზიზლით, ქურდულად შეჭამა / და ამ დროს მოწყალეს თვალთ / ტყვეს გადმოჰხედა ზეცამა: / ახალად სული ჩაედგა, / ახალი ხორცი აისხა, / გულის ხედვა და თვალების, / როგორც ბრმას და ყრუვს, გაეხსნა“. გულისყური მოგვეხსენება, გულის ხედვა პირველად გვესმის.

მინდიამ „შეიგნო, ჭამა გველისა / ქაჯთაგან იყო ზმანება. / სიბრძნე აჩვენეს გველადა“. ამგვარად „შეიგნო სიბრძნე ქაჯების“.

შედეგი დიდებულია: „მას მუსაიფი დაუნყო / ცამ, დედამინამ, ტყემალ“. ამიერიდან „მას აღარაფრის ეშინის“, „გამეცნიერდა გლეხია“.

პოეტსა და მის გმირს მფარველობს თამარ დედოფალი: „სულ მუდამ ამის მთქმელია: / „ოლონდ მინდია თან მყვანდეს, / მასთან მთიელი ერია, / რაც უნდ ძალიან ეცადოს, / ვერას დამაკლებს მტერია“. თამარი აფასებს მინდიას, მისი თანამედროვენი კი გიჟსა და გადარეულს უწოდებენ. კვლავ ვიხილავთ: „ველებზე ბზინვენ ყვავილნი — თამარ დედოფლის თვალები. / კლდის პირზე მოსულს პირიმზეს / გულმკერდში ვენაცვალე!..“ თამარი უკეთეს მარადიულ არსებობას ვერ ინატრებდა: მშობლიურ მინაზე, გაზაფხულიდან გაზაფხულამდე, მისი თვალები ყვავილებად გაფურჩქნულიყო!

თავთავნი ეხვეწებიან მინდიას: „არა, მე მომჭერ, მინდიავე, / ნუ მტოვებ, შენი კვნესამე!“ / „არა, მე, — სხვა გაიძახის...“. სიკეთეს მინდია გულუხვად თესავს: „ვცდილობ და ყველას ვერ ვწვდები / ორის ხელით და თვალთა“.

კარგია სიბრალული „ხე-ქვა-ბალახთი, ცხოველთი...“, მაგრამ „კაცის კვლა ყველასა სჭარბობს“ [...] „მამ აღარც კაცს უნდა ვკლავდეთ...“? გააჩნია: „ვკლავთ იმას, ვინაცა / [] ან მამულს გვართმევს, ან ცოლსა...“.

„ხევსურთა კრების“ თქმით, „მინდია ცრუობს“. მინდიას კი „ცრემ-ლი სდის“ და მაინც ცდილობს „ხევსურთა კრება“ დაარწმუნოს ორი ჩიტის ნაამბობით: „ერთი მეორეს უამბობს სიკვდილის ამბავს შვილებზე; მარცხნით მჯდომარე დედაა, / მარჯვნისკე — ამბის მთხრობელი. / თქვენს მტერს, რომ გულმოკლულადა / შვილებსა ტირის მშობელი !..“ ორთაგან ერთი (არ ვუნყით, რომელი) „სიპიდან დაბლა დაეცა / და განუტევა სული“. ჩიტსაც ჰქონია სული ! „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ დედის მოკვლას უჩივის, ჩიტი კი — შვილისას. დედა-შვილის ორი საბედისწერო ამბავი.

ხევსურნი მკაცრად, მაგრამ საკმაოდ გონივრულად უკუაგდებენ მინდიასეულ „გაფრენებს“. ადამიანები ხომ „ბალახსაც სთიბენ, ნადირს ჰკვლენ, / შეშით ანთებენ კერასა“. არც ცხოველნი ეალერსებიან ერთმანეთს: „ქათმის ხორცს რა შეაძულებს, / თქვენვე მითხარით, მელასა?!“ რა დაგვრჩენია ?

გავიხსენოთ მეზობელ ხალხთა შორის უთავბოლო ომები: „ბევრჯელ მოუნდათ ლაშქრობა / ლეკ-სპარსებ-ქისტებ-თურქთანა, / გამარჯვებულნი მოდიან / ხევსურეთს ვაჟნი მუდამა“.

ქმარსა და ცოლს (ანუ მინდიასა და მზიას) შორის საუბარი შურისძიებაზე ჯავრით ივსება: „იქით მხარეზე დიაც / მოჩანს ბალებს გვერდითა, / აქეთ მარტოკა ხევსური / ბევრს რასმე მოსთქვამს ხვნეშითა“.

ყოფნა-არყოფნის საკითხი ფერთა დაპირისპირება კვანძავს : შავი მინდიას დაკვირვებებს მოსავს, მზისფერი მზიას შეჰფერის. მინდია შავით უტევის: „ის დღე გაშავდეს, რას დღესაც / შენ მე დაგისვი ცოლად!“ ცოლი შეახსენებს: „მე რად მამბრალე თავის ბრალს, / შინ როს მოგივედ ძალითა?“ არ დაუმალავს მინდიას: „მზიავ, ძალიან მიყვარხარ“. ტკბილი შაქარი მინდიას უთუოდ მისი „ბუნების ცვლის“ გამო ემწარა.

დიახ, მინდია გაგვანდობს: „დავინყე თავის რწმენასთან / მოქცევა მელაობითა: / დღეს მოვჭერ ერთი ჭანდარი, / თუმც მემუდარა ბევრია: / „რად სჩადი მაგას, მინდიავე, / ვითომ არ იყავ მტერია?!“ / ხვალ ორი მოვჭერ და ასე / გული ჩავიდე ქვისაო“. ცოლი კი „ჯიხვის ხორცსა ნატრობდა“ და საყვედურობდა: „ყმანვილნ უხორცოდ დაზდილნი / რა ვაჟკაცობას იზამენ?“ მინდიაშეაძრავს „ხოცა ნადირი“, სანამ ასეთ სიცოცხლეს სიკვდილი ამჯობინა: „სჯობდა კი ასე გახდომას / გავთაულიყავ მეხითა“.

მზიას გონივრული შეკითხვა: „შეშის ჭრას, ნადირთ ხოცვასა / სხვად რად არ სთვლიან ბრალადა?“ მინდიას პასუხი: „ჭკვათხელი“ ადამიანი როგორ გახდება „წუთისოფლისა მცნობარე“ ?

მინდიასათვის ნამდვილი სიკვდილი მაშინ დაისადგურებს, როდესაც „ყვაილნი არას მეტყვიან“ და „ალარა მესმის ფრინველთი, / ალარა მესმის ყანისა, / ალარ მსმენია მას შემდეგ / ტკბილი სალამი მწვანი-

სა“. ნათქვამია: ჯერ მწარე ჭამე კვლავ ტკბილი. უზენაეს ბედნიერებას კი გვიბოძებს „ტკბილი სალამი მწვანისა“!

ქისტების ლაშქართან შეტაკების მოლოდინში, სამშობლოს დასაცავად მინდიას ეძებენ: „სოფლებში ხმაურობაა, / ძახილძუხილი დიღია: / „გააგებინეთ, სად არი / გველის მჭამელი მინდია...“. თავის დასაცავად „ციხე-კოშკებში შადიან / დიაცნი ბალღებიანი“.

ომის დაწყების მიუხედავად, ჭალა და ხევეები „სიცოცხლითა ხარობენ, / გაბადრულნია მწვანითა [], კოშკში მოსჩანან ქალები, / როგორც ყვავილნი მთისანი...“ გეგონება ომისა და მშვიდობის დაპირისპირება ყვავილ-ქალთა შორის წყდება.

ხევსურთა ლაშქარი მინდიას რჩევას სთხოვს. მინდია პასუხობს: „მე ვერას გირჩევთ, ხევსურნო, / აღარ ვვარგივარ მრჩეველად“. განმარტოებული გველის მჭამელი გადასწყვეტს: „მე მარტო უნდა ვიომო, / მიტომ გამოველ ველად“.

მინდიას სათქმელი ამით შემოიფარგლება: „სხვას ვერას გირჩევთ: დაუხვდეთ / ქისტებს მონამლულ ხევაში“. ლაშქარი თანახმაა: „უნდა იქითკე ვლიდესა, / საცა მინდიამ უჩვენა / ადგილი საომარია“.

ორ დღეს გასტანს „ომია, დიდი ვაება“.

საბედისწერო სანახაობა: „ხუთსა თუ ექვსსა ხევსურსა, / შამურვილებსა სახითა, / კაცი მოჰქონდათ ხელდახელ / შაკრული კაბალახითა“. დააგდეს ვაკეზე და „სამდურავით მიმართეს“: „კაცო, რად იკლავ ძალად თავს, / ძალად სიკვდილი გნადიან ? შიგნით რომ იწევ მტრის ჯარში“.

გარკვეული პასუხი არ ისმის. ღამე რომ „გახშირდა კარგადა, / ტყვემ აისრულა წადილი, / ორივე ხელი გაიხსნა, / ფეხზე წამოდგა დაღლილი / და ამ დროს ნახა სოფლებში / ცეცხლები, – ცუდი ნიშანი...“ იმედდაკარგული „ხმლის ტარს შეეხო ცერითა, / ამოინვადა ქარქაშით, / გულს მიაბჯინა წვერითა“.

ბუნება იტანჯება: „მკერდიდან სისხლი, ვით წყარო, / გადმოუვიდა ჩქერითა, / მთვარემაც გადმოაშუქა / საჯიხვეების სერითა / და დააშტერდა თავისმკვლელს / მოზარე ქალის ფერითა...“.

ორ ფერს შორის თამაშდება დასასრული: „ნიავიც მიდ-მოდიოდა / უდარდოდ, ნელის მღერითა... / ფრთა გაჰკრის წვერსა ხმლისასა / ამოღერებულს ენითა, / შაღებლის ჭიაფერადა / კაცის გულმკერდის წვერითა / და გათამაშდის მწვანეზე / ლალად, მოლხენით, სტვერითა“.

სატკეანი, მაგრამ ბედნიერი დასასრული: სიკვდილს მარადიული სიცოცხლე დასძლევს. დანარჩენი შედარებითია. ვეცადოთ ძალადობა შევკვეცოთ, ომს მშვიდობა ვამჯობინოთ და სიხარული ვთესოთ. ბუნების მარაო გავშალოთ და მინდიას ვარგუნოთ „ტკბილი სალამი მწვანისა“.

RŪTA BRŪZGIENĖ
Lithuania, Vilnius
Mykolas Romeris University

**Rhetoric of “Caucasian legends” by Lithuanian Writer
Antanas Vienuolis**

The paper analyses the collection of novels “Caucasian legends” by Antanas Vienuolis. The author lived in the Caucasus and its culture became the source of inspiration to write on the basis of Caucasian legends or motifs. The paper discusses the peculiarity of semantics and rhetoric of legends, analyzes the transformations of myth poetics and structural features; the structure of legends is analyzed also from the position of the musicality of form. The study refers to the works of Eero Tarasti, Claude Levy Strauss, Algirdas Julius Greimas, Albertas Zalatorius, Mykolas Sluckis, Elena Bukelienė, and others; comparative methodology is used.

Key words: Lithuanian literature, Antanas Vienuolis, myth, legend, rhetoric, structure, musicality of form.

RŪTA BRŪZGIENĖ
Lithuania, Vilnius
Mykolas Romeris University

**Rhetoric of “Caucasian legends” by Lithuanian writer
Antanas Vienuolis**

Caucasian lands were a strong field of attraction for many Lithuanian artists and intellectuals since the 20th century (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Vincas Krėvė-Mickevičius, poet Jurgis Baltrušaitis and his son - art-critic Jurgis Baltrušaitis, and others). According to Vytautas Kubilius, Caucasian nature and culture aroused in Lithuanian creation a distinctive stylistics of meditation, impersonal speaking, time measurement in huge sections and deep sense of oriental ornament which were cosmic in their nature. Caucasian lands were as if a threshold into ancient Persian and other cultures and opened the way into the wisdom of ancient East (Kubilius 1996: 550). In Caucasus, one looks for such states of mythological consciousness in which mythical memory or cosmology hovers. The writers looked for the answers to existential questions in the spirit of the Orient which was found in Transcaucasia, “Lithuanian literature looked for that and “yearned” for it; something would be missing without it. The

process was similar to other literatures of Europe“ (Zalatorius 2003:285). A beautiful literary picture of Caucasian lands was left by Antanas Vienuolis.

About biography

Antanas Vienuolis (real surname is Žukauskas (1882-1957) – Lithuanian writer-prosaist, playwright, social actor, pharmacist. In 1900, he went to study at Moscow University and gained the profession of a pharmacist. In 1903, escaping from possible arrest, he went to Caucasus and in 1903–1905 he worked in pharmacy – at first, for a short period in Zheleznovodsk (Russia), later in Tbilisi. In 1905 he took part in political demonstration in Tbilisi and was arrested for that and spent 47 days imprisoned in the fortress of Metech. On his return to freedom, he didn't get work in Tbilisi. In 1908 he came back to his homeland in Lithuania, Anykščiai. Later, he visited Caucasus in 1946, 1951, 1952.

The years spent in Caucasus left a bright print in the biography and creation of Vienuolis. The writer explained it like that: “I came not to make the pot boil but to see that fairy land, that poetic Caucasus, those mountains and people which were so vividly and effectively described by Pushkin, Lermontov, Tolstoi and others. I came to see the mountains, the way of Georgian War, the intermountain of Darjan, mad Terek roaring in it, and fairy tower of Tamara present in contact with its river Kistyna, where a demon tempted it and where it accepted and killed the lovers. I came to sigh in Mcyri monastery on the grave of a monk-rebellion, to see other places embedded in my mind from the times of gymnasium“ (Vienuolis 1982:130). He also looked for the manifestations of lost civilizations, the ways which “once showed the way for the nations of rovers from East to West and North” (Vienuolis 1982:131). In the recollections he wrote: “New contacts in Tbilisi, work in pharmacy and first excursions in the vicinity of the city and historic places of Transcaucasia influenced me so much that I almost from the first days started a totally new life with new mentality, belief and self-decision“ (Vienuolis 1982:139). Caucasian legends of Vienuolis were inspired not only by Caucasian nature and people, but also by folklore which allowed entwining the reality and supernatural springs. These are charming creations of natural pantheism which are always compared with the most beautiful examples of nature depiction in Lithuanian prose.

Another value, which was very important for understanding of rhetoric and poetics of legends raised by Vienuolis, was music, song. The sister of Vienuolis says that he had a pipe and liked playing it, besides, he liked singing (Sluckis 1984:157). He had a clarinet and played it. Sometimes he played in amateur concerts with a singer Ivane Bregadze. As Lithuanian writer Mykolas Sluckis writes about works of Vienuolis, his phrase often sounds as music, especially in the beginning and in the end of the work. As the writer states: “The examples of touching music, full of ache, can easily be selected from any work of Vienuolis. Sometimes melody was excessively swinging his sentence, and the feeling

turned to sentimentality [...]. Surge of the phrases of Vienuolis was acceptable to me twenty years ago and now. But after just trying to cover his talent, I can't hold into music" (Sluckis 1984: 157).

Legends of Antanas Vienuolis

The legends of Vienuolis are written in various periods: on folk Osetin motifs "Eternal violinist" (1905), Georgian "Damned monks" (1906), cabardine "Rock of bloody revenge" 1943 -1947, Azerbaijan "Mount of beauty Lala" (1947), Armenian "Sleeping girl of Ararat" (1947), Georgian "Dessert of Samgoris" (1952) (Vienuolis 1985). Legends of Vienuolis "Eternal violinist" and "Damned monks" – unique phenomena in Lithuanian literature in which rare images of life of other nations are compare, they proclaiming the name of Vienuolis (Bukelienė 1984:138). "Eternal violinist" was created on the motifs of legend while travelling on the way of Georgian war about the rock of the rift of Daryal and Kistyn. St. Nina monastery of the "Damned monks" is the mountain of Cminda Sameba near the mountain of Kazbek, on which stands the monument of architecture of the 13th century. The downhill of mountain Saneceti and frozen monk figures could be seen from this mountain. Georgian poet A. Gomiashvili tells about hearing the legend about old monks, and the old mountain inhabitants are showing frozen monks up today (Skliutauskas 1984:1963). I. Bogomolov and R. Miminoshvili write that Vienuolis has collected these legends using the example of folk creation and created the legends on their basis. It is supposed that Vienuolis heard many Georgian stories from Chevuri Archili Kistauri's grandfather, who was a famous connoisseur of folklore, knew many folk songs, fairy-tales and stories. Vienuolis has visited his home several times, listened to his narratives; it is thought that exactly from him Vienuolis has heard about "Damned monks".

Myth, rhetoric and musicality of text structure

or following the procedural aspect (narrative nature of music and literature, the basis of structural formation – variations, continual development, repetition, etc.). Along with this, the sequences of images and their formations express certain rhetorical archetypical-ontological structures and the pattern (Karbusicky 1997); The dynamic energetic expression of major musical models has been analyzed and systematized by Hermann Erpf (1967); and the smallest musical parameters – the mythical nature of rhythm, timbre and harmony discussed by a musical semiotician Tarasti (1979, 1994).

Claude Levi- Strauss writes about the similarities of myths and music. He writes that if we want to understand specific features of mythical thought, we have to admit that at the same time myth is a linguistic and non-linguistic phenomenon (Levi-Strauss 1996:53). Levi-Strauss states that the structure of

myth is related not to separate elements that disrupt it, but with the way of the combination of these elements; the language of myth has peculiar features; these features just have to be found over the usual level of linguistic expression, in other words, their nature is more complex than any other linguistic expressions. But specific feature of mythical time is its ambivalent nature, at the same time, reciprocity and non-reciprocity, synchronicity and de-synchronicity stay unexplained. Levi-Strauss compares the structure of myth with the score of the orchestra which must be also read from the top to the bottom, from left to right, and in which one could see repetitive segments, feel the distant similarities of melody phrases and general harmony of the work. Thus, synchronic-diachronic sequence that describes the myth allows arranging its elements in diachronic sequences which have to be read synchronically (in columns). The structure of myths is layered, but, although the objective of myth is to present a logic model, there emerge a theoretically endless number of layers each of which slightly differs from the previous one.

Semiotic of passion by A. J. Greimas

Narrative theory, stated by Greimas, was developed in several trends. A pragmatic dimension of the narration was firstly perceived by Greimas as the form of content, articulating the meanings of the world. According to him, under the upper level of mythical discourses which is constituted of the narration about the actions and characters there underlies a deeper anagogical level. Similar structural principles manage poetical, dream and other discourses. It was more difficult to apply general principles of narrative theory to the passion level of discourse. The topics of the narrative modalities made one coming back to the meaning of subject contribution to the structures of the meaning. Semiotics is interested not in real or paper feelings, but the sensual level of discourse, meaningful effects of the feeling, and not substance. Language of feelings, inadequate to its verbal naming, has its own logics, which can be rationally described. Three models can be distinguished of semiotic description of passions: lexical passion configurations, passion discourse and passion syntax (states of sentimentality, tense semiotics). Greimas, in his passion semiotics, understands the lexemes of nostalgia and anger as “condensers covering very complex discourse and narrative structures like discourse sequences made of matted states and actions which have to be resolved, on purpose of wishing to recognize autonomous syntagmatic units, and later to make *the configuration of passion* from them which could be considered its definition (Nastopka 2010:227). Greimas reconstructs the canonical syntagma of “French” anger: trusting anticipation – disappointment – dissatisfaction - aggressiveness. But passion discourse can never reach the final point of canonic syntagma: to stop in a midway or choose another point of development. Let’s say, disappointment can raise despair, and dissatisfaction becomes humility getting weaker. The expres-

sion of discourse, having a certain notable, modal and aspect structure, to be perceived as passion and not a casual semantic (social, economic, etc.) competence, there is a need for the “abundance” and special sensibilisation. At the very outside (sallies of anger, despair, blinding or horror), sensibilization demonstrates how “the break of discourse, as a heterogeneous factor, introducing the subject into the state of trance, moving it into the mysterious ‘elsewhere’”, where it turns to another object (Nastopka 2010:261). Then the naked passion denies rationality and cognitivism, “feeling” oversteps the perception. When assessing the passion, the superiority of the subject in respect of individual subject is acknowledged.

Scheme of passions by Greimas No 1
 Constitution – sensibilization – moralization
 Mood – empassioning – emotion
 (Nastopka 2010:263)

Scheme of passion by Denis Bertrand
 Mood – sensibilization – emotion – moralization
 Agreement – competence – action– sanction
 (Nastopka 2010: 263)

Scheme of passion by Greimas No 2
 Special frightful worry love
 affection distrust suspicion hate
 Astonishing
 sight
 Emotion
 Moralization
 (Nastopka 2010: 258)

Eero Tarasti treats musical discourse in the process of communication. He distinguishes an ideological (this is the basis of musical aesthetics and symbolism) and a technological (these are the forms of harmony, counterpoint and composition) model. Their influence on musical discourse (i.e. for music structures) is problematic; it is most clearly revealed in the level of communicative structures (Tarasti 1994:16).

Ideological model
 Technological model
 Level of expression -----**Musical discourse**
 Immanent level Communicative structures
 Structures of meaning

By Tarasti, musical, the primal mythical communication means hypothetical, approximate and intuitive idea (Tarasti 1979). Many „mythical“ compositions also reveal the same search for some original form of musical and human expression in general. It is this perhaps often purely intuitively felt connection,

which provides these works with their continuous and indisputable emotional power and effect upon the human mind. In his work "Myth and music" he is speaking about musical semes: there are the natural - mythical, the hero - mythical, the magical, the fabulous, the ballad, the legendary, the sacred, the demonic, the fantastic, the mystic, the exotic, the primitive, the national - music, the pastoral, the gestural, the sublime, the tragic and so on. Greimas in this theory of semic analysis emphasizes the idealistic starting point (in philosophic sense), that the semes have existed before they are inserted in lexemes or seme-mes, one has to bear in mind that it is a question of epistemological precedence and not antedence in the creative process of an artist (Nastopka 2010:85 -86).

As it is seen, precisely in musical level of the text, there focus all other levels on the standpoint of its influence, i.e. rhetoric suggestibility. Therefore, the analysis of text musicality is possible on very different levels – motifs, seme elements, form, facture which ground the process of form, i.e. its processuality, emotional-semantic dynamics, supported by the passion fluctuation, possible chains of various isotopes and formations of archetypical – ontological forms.

Rhetoric of musical form in legend "Damned monks"

Content of legend. The legend speaks about a beautiful land of Georgia which is attacked by the Persians (Vienuolis 1985:105-114). Although brave Georgians were fighting fiercely, they were defeated. For their mother-country not to be totally burnt, Persian Padishah demanded two sacks of gold and a thousand of virgin girls. Beautiful Georgian girls were already embezzled long time ago, but the Georgians expected getting two sacks of gold. They remembered the monks who had to have gold high in the mountains which were not inaccessible for humans in winter. They sent Georgian daredevils to reach the monastery hidden deep in the mountains. By a close call the daredevils reached that place, were let in after long efforts. After understanding the problem, the monks immediately promised two sacks of gold, but after starting pouring it into the sacks they changed their mind, felt sorry to refuse it. And they decided to secretly carry the bags out at night – the amount each could carry – into the mountains and hide. After all, it is not the first time the Persians attack the Georgian and not the first time when they desolate, and after that the land recovers again and start blooming anew. When they were secretly romping through he gates, a Georgian daredevil saw them and being astonished asked the monk where the brothers were secretly taking the bags. The head of the monastery stabbed him and the latter, falling into the abyss, damned the monks. The damnation was repeated by the mountains, valleys, glaciers and abysses, and the owl repeated it at night. Running with the sacks of gold into Kazbek the monks saw that all Georgia was sinking in flames, and only then understood what they did. And during the predawn, they saw Christ nailed to the mountain on the summit of Kazbek, who was looking sticking his eyes into the flaming

Georgia. All monks went on their knees. And the Christ damned them: “Be damned forever, you monks, who spilled your brothers’ blood and fell in love with gold more than your neighbour!” And with the damnation, the monks clamber each night with bags of gold in Kazbek, and when the first rays of sun come out, they run headlong back into the place of their eternal dwelling, where they were turned to stone rocks. Only remains are left from the monastery, and stagnant stone monks are not pitied by the passers-by as well as stark winds. Only cold clouds caress them, feel pity and keep asking, but hearing, sullen, cold and not uttering a word they travel further.

Analysis of “Damned monks“. Concepts, presented in the article, are one of possible theoretic methodological approaches for the analysis of the aforementioned legends. Therefore, after defining the trajectory of studies of myth - archetypes ontological forms-semiotics of passions - values - aesthetic expression - musical forms, we will shortly describe the brightest dominants of these aspects in the legends of Vienuolis, especially in the discussed “Damned monks“. At the same time, one wants to emphasize that precisely in musical form of the work, at the same time perceived as in process and the result of that process, there focus ideological, technological, communicative structures’ and meaningful structures parameters. The unity of all these parameters gains a united expression in musical discourse and in the compositional rhetoric of literary text. Exactly the form, text musicality, features of its dynamic process make a special influence to the subconscious, and the glow of archetypical forms allows semantic text layers to sound otherwise with its depth dynamics. In semiotic expression of passion structure, which was presented by Greimas, one emphasizes the contrast of love and hatred, but it is presented on the level of human passions. In myths and legends the scale of values is formed on other levels – exactly with the help of divine aspects of eternal values. Expression of concern, astonishing sight, emotion and moralization, presented by Greimas, is sanctioned with love or hatred at the end. But legend and myth, give a fatal – divine blessing or refuse. In Christian love, where the most important thing is mercy, sanction of damnation from the Christ himself for the traitors of the Mother-country gains especially strong influence. There happens the-so-called discourse break where already act not only artistic, stylistic, expressive and emotional dimensions, but which means the break of human entity in divine discourse. That fatal irreversibility back into the arms of God after the great sin – betrayal of the Mother-country – even after understanding of own sin, it is still close to pagan world outlook: turning of monks into stone is the expression of folklore mentality. The same speaking about love to the Mother-country, braveness of the Georgian nation and their fight for freedom after the Christ damns monks-traitors – gains the dimension of the highest value.

How is the poetical rhetoric of the legend created? In musical discourse there merge all other aforementioned elements - semantic, emotional, logic and communicative. Therefore, what would be the form of a legend? This is like a

three part multiple form, in the middle of which there is trio with an introduction and coda. The introductory part presents main thematic motifs – Georgian and Persian conflict – as love for Mother-country and hatred – its destruction. Further, these motifs are developed, revealing the images of Georgian gallantry and fierce fight with the Persians, demonstrating the tenacity as well. The part ends in a dramatic way – defeat of the Georgians. The second part is devoted to the monastery life in summer and winter. It is painted idyllic (images of summer, sacral together with the elements horror – in winter (souls, blizzards, self-ringing bells or burning candles, etc.). Entertainment of monks in the mountains in winter is like the middle of trio, when they make fire, drink wine, play the instruments, dance and later come back to the monastery after going out with sacred psalms. All the mountains are sounding. This is the brightest emotional dynamic part of the work. The third part prolongs the topicality of the first one. The Georgian braves are let into the monastery. But after promising, gold is spared and it is brought out, and the courier is killed. The latter damns the traitors of the Mother-country, indeed – having to sacredly protect their native land... The dynamics of the work is rising, images and emotional tension is contrasting, and tension is becoming stronger. The damnation is repeated, finally, we see the Christ who fatally and irreversibly damned the monks for betrayal of their Mother-country. The work ends in coda analogues, in which one tells about horrifying eternal destiny of the traitors. Fatal note is tuning. Suggestibility and fatalism of the work is strengthened by three part form and triad segmentation. This is a classical model in music, how ontological/archetypical form and canonical rhetoric genres form which gives the sense of stability and maturity. Fatal destiny is irreversible.

The legend speaks about great things. They are sometimes now perceived as non-relevant. But the heard colour and depth semantics of the legend, which there was no possibility to comment more, is one of the greatest values of entity, forcing us looking back at the sacral entity, at noble, sublime adoration of selfless fundamental values. Musical influence of the legend, rhetoric expression, melodics of the sentence and intonation melodics, and passions of fundamental values create a work of a rare artistic suggestion which sounds like a testament for the deep overlap of human and divine entity.

Generalization

1. Caucasian lands and their culture were from everlasting interesting Lithuanian artists and intellectuals. One of such creators is Antanas Vienuolis, who has created the cycle of “Caucasian legends” on the motifs of folklore stories and myths of Caucasian nations. Some legends are created on the grounds of myths or etymological stories and have the features of myth poetics. “Caucasian legends” have a special meaning in Lithuanian literature as the

beginning of literary legend genre and as one of the brightest its dominants till our days.

2. Myth's structure is multilayered, and it can be interpreted in various levels and according to different methodologies. One of meaningful features of the myth is the-so-called "over-semantics" and at the same time deep emotional and rhetorical effect on the basis of the affected means – compositional, stylistic, passion.

3. Some passion semiotics aspects of A. J. Greimas are used for the semantic analysis of deep passion. Emotional influence of legends is strengthened by stylistic: musical form, syntactical expression, which is characterized by long periods, repetitions, melodious intonation, inner musicality and also vivid verbs of musical images and sounds.

4. Emotional oneness and influence of the legend "Damned monks", like some other legends created by Vienuolis, is determined not only by Caucasian exotics, but by fundamental values (love for Mother-country) and its fatal scorn (betrayal of Mother-country for fortune) – as the break of godhead dimension in sacral life of monks. Emotional surge, musical images, compositional principles create a three part fatal stability, expiring code – ring of despair of the damn never elapsing in the space. But in fact, this damn is of human pathos – it is the apotheosis of love to Mother-country as unparalleled divine and human value.

REFERENCES:

- Bukelienė 1984:** Bukelienė E. Antanas Vienuolis. In: *Antanas Vienuolis*. Vilnius: Vaga. 1984.
- Erpf 1967:** Erpf H. *Form und Struktur in der Musik*. Mainz. Schott. 1967.
- Karbusicky 1997:** Karbusicky V. Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje. In: *Baltos lankos*. Nr. 9. 7-28.
- Kubilius 1996:** Kubilius V. *XX a. lietuvių literatūros istorija*. Alma littera. 1996.
- Levi-Strauss 1996:** Levi-Strauss Cl. Mitų struktūra. In: *Mitologija šiandien*. Vilnius: Baltos lankos.
- Nastopka 2010:** Nastopka K. *Literatūros semiotika*. Vilnius: Baltos lankos. 2010.
- Skliutauskas 1984:** Skliutauskas J. Antanas Vienuolis ir Gruzija. In: *Antanas Vienuolis šiandien*. Vilnius: Vaga. 1984.
- Sluckis 1984:** Sluckis M. Vienuolis ir žvaigždės. In: *Antanas Vienuolis šiandien*. Vilnius: Vaga. 1984.
- Vienuolis 1994:** Vienuolis A. *Raštai*. T.1. Vilnius: Vaga. 1994.
- Vienuolis 1982:** Vienuolis A. *Iš mano atsiminimų*. Kaunas: Šviesa. 1982.
- Zalatorius 2003:** Zalatorius A. *Vincas Krėvė. Nebaigta monografija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas. 2003.
- Tarasti 1979:** Tarasti E. *Myth and Music*. Mouton publishers: The Hague, Paris, New York. 1979.
- Tarasti 1994:** Tarasti E. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1994.

ELENE GOGIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

**Interpretations of Collective Beliefs in Folk Tales
(Folk Tale Study and Psychoanalysis)**

Psychologists and anthropologists have shown the universality of most myths, founded as they are on human's universal need to justify and in some sense to explain away reality. Inasmuch as myths, which are expressions of human needs both individual and collective, are specific and different. In shamanic narrations, in dreams, and in fairy tales, whatever unconscious elements there are appear encoded in cultural patterns and motifs. This must be taken into account, not to swiftly dismiss folkloristic data but rather to extensively investigate it before deciding whether, and in what terms, the philosophical or psychoanalytic interpretations may be helpful in understanding folklore.

Key words: Folk Tale Study, Psychoanalysis, Beliefs, Brutality.

ელენე გოგიაშვილი

საქართველო, თბილისი

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი*

**კოლექტიური რწმენა-წარმოდგენების ინტერპრეტაცია
ხალხურ ზღაპრებში
(ზღაპარმცოდნეობა და ფსიქოანალიზი)**

ფსიქოლოგებისა და ანთროპოლოგების გამოკვლევებით, მითების უმრავლესობა უნივერსალურია და მომდინარეობს ადამიანის ზოგადი მოთხოვნილებიდან, დაადგინოს და ერთგვარად ახსნას კიდევ რეალობა. ყოველი საზოგადოება თავისი ძირითადი სურვილების მანიფესტაციას ახდენს და ასახავს უნიკალური ფორმით, რომელიც მის საკუთარ ისტორიასა და გარემოებებს შეესაბამება. რამდენადაც მითები ადამიანის ინდივიდუალურ და კოლექტიურ მოთხოვნილებებს გამოხატავენ, სპეციფიკური და ურთიერთგანსხვავებული არიან. ისინი ცალკეული საზოგადოებების სურვილებს ავლენენ, დაკონკრეტებული არიან დროსა და სივრცეში და არ წარმოდგენენ უბრალოდ ბუნდოვან აბსტრაქციებს.

იმის მიუხედავად, რომ ზღაპრის ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით შესწავლა, ჩვეულებრივ, ზიგმუნდ ფროიდთან, მის მიმდევარ ფსიქო-

ანალიტიკოსებთან და მე-20 საუკუნის სხვა თეორიების ავტორებთან (გუსტავ იუნგი, ფრანც რიკლინი, ერნესტ ჯონსი, ჰერბერტ სილბერერი) ასოცირდება, ამის წინამძღვრები მე-19 საუკუნეშივე არსებობდა. ნაციონალური სულისკვებით განმსჭვალული მკვლევრები ზღაპრებს „ხალხის სულის“ გამოხატვად მიიჩნევენ (ი.გ. ჰერდერის იდეის თანახმად). ზღაპრისა და მითის ურთიერთობის გაშუქებისას მეცნიერები ზეპირ მოთხრობებში სხვადასხვა ღირებულებებს, ნესჩვეულებებსა და რწმენა-წარმოდგენებს ხედავენ, რომლებიც ხალხთა კულტურულ იდენტობებს გამოხატავენ. მე-19-20 საუკუნეებში ზღაპრის მითოლოგიური და ანთროპოლოგიური მეთოდებით შესწავლამ გააღვიძა იდეა, რომ ზღაპრის კვლევას შეეძლო გაეცოცხლებინა ეთნიკური კულტურების, განსაკუთრებით კი ე.წ. პრიმიტიული ხალხების ფსიქოლოგია (ფუნდტი 1921).

ხალხური ზღაპარი ყოველთვის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა მეცნიერებათა სრულიად განსხვავებულ სფეროებში. არ დარჩენილა კვლევის არცერთი მცდელობა ისე, რომ ზღაპარში სასურველი არგუმენტები ვერ აღმოეჩინა. თუმცა ხალხური შემოქმედების თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე ზღაპრის ინტერპრეტაცია სრულყოფილი ვერ გახდება.

ხშირ შემთხვევაში, როცა ხალხურ ზღაპარს არაფოლკლორისტიკი ეხებიან, მათ ყურადღებას იპყრობს ზღაპრის გმირის არაინდივიდუალური ბუნება, რაც ლიტერატურის კრიტიკოსის პოზიციიდან მართლაც თვალმისაცემია. ზღაპრის პერსონაჟის „პიროვნულობისა“ თუ „არაპიროვნულობის“ საკითხი ფოლკლორისტიკაში ყოველთვის აქტუალური იყო და სხვადასხვა დროს ბევრი მეცნიერის (მ. ლიუთი, ლ. რერიხი, ე. მელეტინსკი, თ. ქურდოვანიძე, რ. ჩოლოყაშვილი) შესწავლის საგანს წარმოადგენდა. ჯადოსნური ზღაპრის პოეტიკის ერთ-ერთი ჟანრობრივი სპეციფიკური ნიშანია ის, რომ ზღაპარი არ გადმოსცემს გმირის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას. ფუნდამენტურ სამეცნიერო ნაშრომებში ხალხური ზღაპრის შესახებ ეს საგანგებოდ არის ხაზგასმული (ლიუთი 1960; რერიხი 1964; რერიხი 1976; მელეტინსკი 1970; ქურდოვანიძე 1983; ჩოლოყაშვილი 2003 და სხვა). ინდივიდუალობის ნიშნები, ხასიათი და ტიპი მოგვიანებით, ჩანასახების სახით გაჩნდა ხალხურ ნოველაში, ე.წ. საყოფაცხოვრებო ზღაპარში.

ლიტერატურული პერსონაჟისგან განსხვავებით, ზღაპრის გმირის ფუნქციები ერთი და იგივეა ყველა ჯადოსნურ ზღაპარში: 1) სახლიდან გასვლა, 2) მჩუქებლის მოთხოვნაზე რეაქცია, 3) ანტაგონისტთან ბრძოლა, 4) ქორწილი და 5) შინ დაბრუნება (პროპი 1984: 121). ამავე დროს, ჩვეულებრივი მოვლენაა პერსონაჟთა ფუნქციების ურთიერთგაცვლა, განსაკუთრებით კი, გმირის ფუნქციების შემწის მიერ შესრულება (კერძოდ, ATU 505, ATU 506, ATU 507 ტიპებში). ბევრგან მთავარ პერსონაჟად შემწე გვევლინება და არა გმირი. ასეთი ზღაპრები ცალკე კომპოზიციურ ტიპს განეკუთვნებიან და არა ნაკლოვან ან

არასრულყოფილ ტექსტებს, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს.

აქვე აუცილებლად გასათვალისწინებელია ის, რომ ზეპირსიტყვიერი და ლიტერატურული ნაწარმოებები ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ფენომენებია. ფოლკლორული მასალის ფიქსაციის დროს ძალიან მნიშვნელოვანია მისი აუთენტური სახით წარმოდგენა. ფოლკლორული ტექსტის რედაქტირება და დამუშავება გამართლებულია მხოლოდ პოპულარული გამოცემებისთვის. სხვა შემთხვევაში, კერძოდ, აკადემიურ გამოცემაში ტექსტი აუთენტური სახით უნდა დაიბეჭდოს. ამით შესაძლებელი ხდება თხრობის პროცესზე დაკვირვება და „სრულყოფილი“ და „არასრულყოფილი“ ტექსტების შედარება.

ზეპირად გადაცემული ტექსტი ეკუთვნის თხრობის ცოცხალ პროცესს, რომელშიც ჩანანერები მხოლოდ ფიქსაციას წარმოადგენენ. ზეპირსიტყვიერების სხვა პროზაული ჟანრებისგან განსხვავებით, ზღაპარი მხატვრული გამოწვევაა, რომელსაც საზოგადოებაში თავისი სოციალური ფუნქციები აქვს: გასართობი, სარიტუალო და აღმზრდელობითი. ზღაპარი არც მთხრობლისა და არც მსმენლის მიერ არ არის აღქმული ნამდვილ ამბად მაშინ, როცა თქმულებასა და ლეგენდაში ამბის ნამდვილობაში დარწმუნების ტენდენცია ჭარბობს. ზღაპრის მთხრობელი არ იძიებს გმირის პირადი ცხოვრების დეტალებს, რითაც, ადვილი შესაძლებელია, დაინტერესებულიყო რეალურად მომხდარი ამბის შემთხვევაში.

კიდევ ერთი გარემოება, რის გამოც ხალხური ზღაპარი კრიტიკული განსჯის ობიექტი ხდება არაფოლკლორისტიკის მიერ, არის სსასტიკის ასახვა.

ხალხურ ზღაპარში სისასტიკისა და კანიბალიზმის ასახვის კვლევას ფოლკლორისტიკასა და ეთნოლოგიაში საუკუნოვანი ტრადიცია აქვს და მჭიდროდ არის დაკავშირებული უძველეს რწმენა-წარმოდგენებსა და მაგიურ რიტუალებთან. ხშირია დისკუსიები ზღაპრებში სისასტიკის არსებობის გამო სხვა სამეცნიერო სფეროების წარმომადგენელთა წრეებში, მაგრამ არსებობს იმის საშიშროებაც, რომ კვლევამ მცდარი მიმართულება მიიღოს ეთნოლოგთა და ფოლკლორისტთა ნაშრომების გაუთვალისწინებლობის გამო.

1970-80-იან წლებში ევროპა, ერთი მხრივ, „ანტი-ზღაპრის“ განწყობამდე მივიდა — „ბოროტება მოდის საბავშვო წიგნებიდან“ (გმელინი 1972; მალე 1985), მეორე მხრივ კი ზღაპარი ხელახლა აღმოაჩინეს — „ბავშვებს ზღაპრები სჭირდებათ“ (ბეტელჰაიმი 1977). ძმები გრიმების კრებულის კრიტიკა არასპეციალისტების მხრიდან დღემდე არ ცხრება. „საბავშვო და საოჯახო ზღაპრებს“ საკონცენტრაციო ბანაკებზე პასუხისმგებლობაც კი დააკისრეს (რერიხი 1990: 99). KHM-ის ზღაპრები სრულებით არ ასხამენ ხოტბას სიძულვილს, მაგრამ უახლოესი წარსულის გამოცდილებამ ამ საკითხზე მეტად მგრძნობიარე

გახადა ევროპელი საზოგადოება და დაავინყა, რომ სისასტიკე მხოლოდ გრიმების ზღაპრებში არ გვხვდება.

ნებისმიერ შემთხვევაში აუცილებელია იმის გათვალისწინება, რომ სისასტიკის ასახვას ზღაპრებში არა მარტო ფსიქოლოგიური და პედაგოგიური, არამედ ლიტერატურულ-სტილისტური და სოციალური საფუძველი აქვს. ასეა ქართულ ზღაპრებშიც.

ზღაპრებში ასახული უამრავი მოვლენა მაგიურ წარმოდგენებსა და რიტუალურ ქმედებებს უკავშირდება. ადამიანის მსხვერპლშენიერვის ელემენტები, რომელთაც ჯადოსნურ ზღაპრებში ვხვდებით, სავარაუდოდ, ამგვარი წეს-ჩვეულების ანარეკლს შეიცავს. სისხლიანი მსხვერპლის მაგალითები უხვადაა ხალხურ ზღაპრებში, განსაკუთრებით ATU 516 ტიპის ტექსტებში, სადაც უდანაშაულო სისხლი გმირის გაცოცხლების ერთადერთი გზაა.

მაგალითისთვის შეიძლება გავიხსენოთ ქართული ზღაპარი „ყარაბ-ოღლი და ალექსანდრე“, რომელშიც გაქვავებული გმირის გაცოცხლება მხოლოდ სისხლიან მსხვერპლს შეუძლია:

„ერთ ღამეს სიზმარში გამაეცხადა ანგელოზი და უთხრა იმ ქალსა: როდამდენ უნდა იტიროვო და შენი სიცოცხლე ეგრე მწუხარებით ატაროვო? თუ გაიმეტებო, შენ ორივე შვილებს ყელეები დასჭერიო, იმათი სისხლით ეგ ქვა გაჰბანეო და მაშინ გაცოცხლდებაო. გამაელვიძა ქალსა და მიეცა დიდ სიხარულსა, რადგანაც ეს ჩვენება ნახა. იმ დილით ალექსანდრე თავის სასამართლოში წავიდა. ყმანვილებს ისევ ეძინათ. ქალი მივიდა, ყმანვილებს ორივეს ყელეები დასჭრა და იმათი სისხლი გამაიტანა. გაჰბანა თუ არა, ყარაბ-ოღლი მაშინათვე გაცოცხლდა“ (უმიკაშვილი 1964: 229). შინ დაბრუნებულ ალექსანდრეს ცოლი შეეკითხა: რა გერჩინა, შენი შვილები დახოცილიყვნენ, თუ შენი ძმა გაცოცხლებულიყო? „ალექსანდრემ უთხრა: შვილები საყვარლებიაო, მაგრამა ამისი გაცოცხლება მერჩინაო. მერე ცოლმა შეიყვანა ალექსანდრე და თავისი შვილები უჩვენა, — შენი ძმა ამათმა სისხლმა გაგიცოცხლაო. ალექსანდრემა თქვა: რახან ამისი გაცოცხლება მეღირსაო, შვილები მითომც არც კი გამჩენიაო. ღმერთს კიდევაც დიდი მადლობა შასწირა, რადგანაც ჩემი ძმის გაცოცხლება მეღირსაო“ (იქვე: 299). ყარაბ-ოღლიმ დახოცილი ბავშვები უკვდავების წყლით გააცოცხლა. „ახლა მეორე სიხარული იმ ყმანვილების გაცოცხლება გაუხდათ და ღმერთს მადლობა გადაუხადეს, რომა ამ დიდი განსაცდელის შემდეგ ბოლოს სიხარული მიერგოთ“ (იქვე: 230).

ზღაპრული და მითოსური მოტივები გვამის დანაწევრების, ძვლის მოხარშვისა და სხვათა შესახებ სამონადირეო წეს-ჩვეულებების შემადგენელი ნაწილია. ზღაპრული ზებუნებრივი არსებები (კუდიანი დედაბრები, დევეები, ჯადოქრები, ეშმაკები) რომ კაცის ხორცს ჭამენ, ამას მაგიური კანიბალიზმის სახე აქვს და მაქციობის რწმენის უძველეს შრეს ასახავს. მოტივები რიტუალური მსხვერპლის შესახებ არქაული სახით არის შენარჩუნებული კავკასიურ მითოლოგიაში განსხვავ-

ვებით ბერძნული მითოლოგიისგან, რომელსაც მითოსური სიუჟეტი მორალურ-ეთიკურ სფეროში გადაჰყავს. მაგალითად, ტანტალოსის მითში მამა საკუთარ შვილს, პელოპსს კლავს და მისი ხორციით სტუმრად მისულ ღმერთებს უმასპინძლდება. ღმერთები მაშინვე ხვდებიან, რა მიართვა მათ ტანტალოსმა და არ ეკარებიან კერძს. მხოლოდ დემეტრა, რომელიც თავისი ქალიშვილის დაკარგვის გამო დამნუხრებული და ჩაფიქრებული იყო, ჭამს ხორცს. ღმერთები აცოცხლებენ პელოპსს, შეჭმული ბეჭის მაგივრად კი ჰეფესტო ახალ ბეჭს ჩაუსვამს.

ქართულ და კავკასიურ ფოლკლორში ამგვარი მოტივები დაკავშირებულია როგორც სამონადირეო ტრადიციებთან, ასევე მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაებების მითოსთან. ირაკლი სურგულაძის ნარკვევში „გაცოცხლების იდეა ქართულ მითოსში და მისი რეალიზაციის ისტორიული ფორმები“ შედარებითი კვლევის საფუძველზე მტკიცედ არის არგუმენტირებული მოსაზრება, რომ ამგვარი სიუჟეტები ღვთაებათა მიერ ცხოველის გაცოცხლების არქაულ ციკლს განეკუთვნებიან:

„მითოსური სიუჟეტი [იგულისხმება ტანტალოსის მითი — ე.გ.] უკვე მთლიანად დაშორებულია თავის საწყის მნიშვნელობას და სიკვდილ-აღდგენისა და მარადი განახლების მითოსურ-რელიგიური კონცეფცია, რასაც ოდესღაც გამოხატავდა ხსენებული სიუჟეტი, უკვე მორალურ-ეთიკურსა და ესთეტიკურ-ლიტერატურულ სამყაროშია გადაყვანილი. ასეთი ცვლილებები ტიპიურია ბერძნული მითოსისათვის. უძველესი სიუჟეტები მსხვერპლისა და განახლების შესახებ, რომელთაც გამოეცალათ მრწამსობრივი ნიადაგი, შეიჭრა ხელოვნებაში და იქცნენ უკიდურესი ზნეობრივი კრიზისის სიმბოლოებად (ტანტალოსი, მედეა, ატრევსი, ფიესტი, ოიდიპოსი და სხვა), რომელთა ამამოქმედებელი იმპულსები განლაგებულნი არიან ადამიანური არსის ცნობიერ, თუ გაუცნობიერებელ დონეებზე. ადამიანის (შვილის) შეწირვის სცენა ამ სიუჟეტებში შესაძლოა მოგვიანებით მოხვდა და ცხოველის შეწირვის სცენას ჩაენაცვლა, თუმცა ბერძნულ მითოსში გვაქვს შებრუნებული მაგალითი, როცა შეწირული ადამიანი ღვთაების ნებით იცვლება ცხოველით (შეწირულ იფიგენიას ცვლის შველი). ასეთი მოვლენები, ჩვეულებრივ, მეორადია და სერიოზულ იდეოლოგიურ ცვლილებებთან არის დაკავშირებული. ვფიქრობთ, რომ ტანტალოსის მითოსის სათანადო გაგებისა და შეფასებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ბერძნული და კავკასიური სიუჟეტების პარალელურად შესწავლას, რადგან კავკასიურ მითოსში კარგად არის შენახული ამ სიუჟეტთა პირველმნიშვნელობის გამომხატველი ეპიზოდები, რაც ბერძნულში დაკარგულია და გარდასახული“ (სურგულაძე 2003: 91).

ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემებში ირმის ნებაყოფლობითი მსხვერპლი მფარველ ღვთაებას უკავშირდება და საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეშია გავრცელებული. ზ. კიკნაძის გამოკვლევით, ჩვეულებრივ, მსხვერპლად იწირება შინაური ცხოველი, გარეული ცხოველი კი ნადირობისთვის არის განკუთვნილი. გადმოცემებში,

რომლებშიც ირმის მსხვერპლად შეწირვის ამბავია მოთხრობილი (გადმოცემები ოქუმის წმინდა გიორგის, ილორის წმინდა გიორგის ეკლესიების შესახებ და სხვა), „ჯერ კიდევ არ არსებობს გამიჯვნა შინაურსა (სამსხვერპლო) და გარეულ (სანადირო) პირუტყვის შორის, ირემი ნანადირევიც არის და არის მსხვერპლიც“: „ირემს საკუთარი თავი მიაქვს მსხვერპლად წმ. გიორგის სალოცავში. გარეულ პირუტყვთა შორის, რომელიც მისი სამწყსოა, წმ. გიორგი ყველაზე წმიდა ცხოველს უგზავნის ადამიანებს. გარე სამყაროს საუკეთესო წარმომადგენელი – ირემი მონაწილეობს ადამიანთა საზოგადოების ცხოვრებაში, ამ ცხოვრების უმაღლეს გამოხატულებაში – საკულტო რიტუალში“ (კიკნაძე 2002: 219).

ეთნოლოგიური კვლევების თანახმად, ყოველგვარი მსხვერპლშენიშვა გულისხმობს მსახურის, ღვათებისა და შესანიშნავი საგნის ურთიერთსოლიდარობას. იქნება ეს საგანი ცხოველი, მცენარე თუ ნივთი, რომელსაც ექცევიან როგორც ცოცხალს, მისი მოსაპოვა გამოსასყიდ მსხვერპლს უდრის.

მსხვერპლშენიშვის იდეა მჭიდრო კავშირშია ტოტემიზმთან. მსხვერპლშენიშვას მთლიანობაში ხსნიდნენ როგორც გადმონაშთს ან როგორც ტოტემიზმის ნიშანს, ანდა ამგვარ გაგებას ანაწევრებდნენ, რათა განესხვავებინათ მსხვერპლშენიშვის ორი ტიპი, განსხვავებულნი თავიანთი წარმოშობითა და მნიშვნელობით. კ. ლევი-სტროსის განმარტებით, არსებობს არა ტოტემიზმი, არამედ ილუზია, რაც მისი სემანტიკური ველის დამახინჯებიდან მომდინარეობს:

„ამ ველის რამდენიმე ასპექტმა პრივილეგიებული მდგომარეობა დაიკავა სხვების საზარალოდ, რომლის შედეგადაც მათ მიეწერათ სინამდვილეში მათთვის არადადამახასიათებელი ორიგინალობა და უჩვეულობა: ისინი ხომ გამოუცნობნი მხოლოდ იმის გამო წარმოედგინათ, რომ ისინი განიდევენ სისტემიდან, რომლის ინტეგრალურ ნაწილს წარმოადგენდნენ მისი გარდაქმნის სახით. [...] ჩვენ არ გვყოფნის ამ მენტალობის ჩვენს მენტალობასთან შესაბამისობა. ჩვენი ლოგიკა დაიბადა ამ ლოგიკისგან. დღეს ისევე, როგორც უწინ, ახსნა ნიშნავს იმის ჩვენებას, თუ როგორ განეკუთვნება ნივთი ერთს ან რამდენიმე სხვას. [...] ყოველ ჯერზე, როცა კი შინაგანი კავშირით სხვადასხვაგვარ ტერმინებს ვაერთიანებთ, ჩვენ აუცილებლად ვაიგივებთ საპირისპირო მხარეებს. უეჭველია, ჩვენ მიერ გაერთიანებული ტერმინები ის არ არის, როგორც ამას აერთიანებს ავსტრალიელი; ჩვენ მათ ვარჩევთ, ამოვდივართ რა სხვა კრიტერიუმებიდან და სხვა დასაბუთებიდან; მაგრამ თვით მოქმედება, რომლის საშუალებითაც გონება მათ აკავშირებს, არსებითად არ განსხვავდება“ (ლევი-სტროსი 1994: 102).

მოტივები, რომლებსაც მითოსურ სიუჟეტში სემანტიკური მნიშვნელობა აქვთ, ახლებური მნიშვნელობით იტვირთებიან ყოველ ახალ კულტურულ-ისტორიულ და რელიგიურ გარემოში. კანიზალიზმი ზღაპარში არ შეიძლება დღევანდელი ან თუნდაც მე-19 საუკუნის კონტექსტში განვიხილოთ. ამ მოტივებს მრავალმხრივი კავშირი აქვს

ისტორიულად არსებულ რწმენა-წარმოდგენებთან და ისინი მუდმივად ისტორიულ ასპექტთან უნდა იყოს შეფარდებული. სისასტიკე ზღაპარში სტრუქტურულ პირობითობას წარმოადგენს, მას ზღაპრის თხრობაში ტექნიკურ-ეპიკური ფუნქცია აკისრია როგორც დაძაბულობის ელემენტს. ადამიანის მსხვერპლს ზღაპარი ხედავს როგორც თხრობით გამოწვეულ აუცილებლობას. გმირის მსხვერპლი არის არა ტრაგიკული სინამდვილე, არამედ მხოლოდ ხიფათი.

კანიბალიზმის ელემენტები ზღაპარში დამაინტრიგებელ ფორმულებს ქმნიან. ისიც ზღაპრის სტილის პრინციპია, რომ სხეული არ არის მგრძობიარე დასახიჩრების დროს. ზღაპარში არ არსებობს „გრძობა“. არც დაზარალებული მთავარი გმირები და არც დასჯილი მონინალმდეგეები არ ჩივიან სისასტიკეზე და არც ტკივილზე ამბობენ რამეს.

სხვა ჟანრებში სისასტიკე არანაკლებ როლს თამაშობს ჟანრის სპეციფიკისთვის. სისასტიკის თემა პოპულარულია ანეკდოტებშიც. გვამის დანაწევრებისა და კანიბალიზმის გარდა ანეკდოტის ერთ-ერთი ჟანრული თავისებურება სულიერი სისასტიკის ასახვაა — ანეკდოტები ხეიბრებისა და სულით ავადმყოფებზე, თვითმფრინავის კატასტროფებზე, გაუხსნელ პარაშუტებზე და სხვ. ყველაზე საშინელ შემთხვევებზეც კი, როგორცაა ატომური ბომბის აფეთქება ან მასობრივი მკვლელობა — იქმნება ანეკდოტი. ფსიქონალიტიკური თეორიის თანახმად, სასტიკი ანეკდოტები უკუურეაქციას ემსახურებიან.

ფანტაზია რომ წმინდა ადამიანური ქმედებაა და ხელს არ უშლის ჭეშმარიტების აღქმას, ხალხური თხრობითი ტრადიცია ამის საუკეთესო დადასტურებაა. ჯონ ტოლკიენის 1947 წელს დაწერილი სამეცნიერო ესე „ჯადოსნური ზღაპრის შესახებ“ სხვადასხვა ჟანრებს ეხება, რომლებიც ზღაპარსა და მითოსს უკავშირდება: ხალხურ ზღაპრებს, ლიტერატურულ ზღაპრებს, ფენტეზის (fantasy), მითოპოეზიასა (mythopoesis) და სპეკულაციურ ფიქციას (speculative fiction). გარდა იმისა, რომ ჯ. ტოლკიენმა ამ ნარკვევში თავისი ფილოსოფია ჩამოაყალიბა მითოპოეზიისა და ფენტეზის ჟანრის თხზულებებზე, ამავე დროს განმარტა და ახსნა შემოქმედებითი ფანტაზიის ბუნება ხალხურ ზღაპარშიც:

„შემოქმედებითი ფანტაზიის საფუძველში დევს მყარი მტკიცება, რომ მუდმივი სამყარო ისეთია, როგორც ის გამოიყურება; მაგრამ ფაქტის აღიარება ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მის მონობაში ყოფნას. [...] რა თქმა უნდა, ფანტაზიაშიც შესაძლებელია გადამეტება. ის შეიძლება ცუდად „ამუშავებული“ იყოს. ის შეიძლება ბოროტების სამსახურში იდგეს. მას შეუძლია შეცდომაში შეიყვანოს გონება, რომელმაც იგი წარმოშვა. მაგრამ განა რა არის ადამიანის მიერ შექმნილი ამ დაცემულ სამყაროში ისეთი, რომ ნამდვილი არ იყოს? [...] ფანტაზია არის ადამიანის უფლებების გაგრძელება: ჩვენ ვქმნით ჩვენი საზომებით და ჩვენი სურვილისა და მიხედვით, რადგან ჩვენ თვითონ შექმნილი ვართ,

და არა უბრალოდ შექმნილნი, არამედ სახედ და ხატად შემოქმედისა“ (ტოლკიენი 1966: 58).

სხვადასხვა სამეცნიერო სფეროში ხალხური ზღაპრის ინტერპრეტაცია კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ საზღაპრო რეპერტუარის მრავალფეროვნება ჯადოსნური ზღაპრის კვლევის უამრავ პერსპექტივას შლის და გარდა ფოლკლორისტიკისა, სხვა მეცნიერებათა დაკვირვების ობიექტსაც წარმოადგენს. ამასთან, ზღაპრის ნებისმიერი ასპექტის შესასწავლად გასათვალისწინებელია ზეპირ და ლიტერატურულ ტრადიციათა შორის არსებითი განსხვავება და ზღაპრის ჟანრული თავისებურებები (კომპოზიციის მთლიანობა, კონტამინაცია და მისი გავლენა კომპოზიციაზე, მხატვრული გამოსახვის ენობრივი საშუალებები, მხატვრული გამონაგონის ფუნქცია და სხვა), რომელთა გარეშეც ზღაპრის ნებისმიერი ინტერპრეტაცია მხოლოდ ინტელექტუალური კონსტრუქცია იქნება და არა რეალური, არამედ ჰიპოთეტური ტექსტი.

ფოლკლორული მონაცემების სიღრმისეული შესწავლა წინ უნდა უძღოდეს სხვადასხვა განზოგადებულ ინტერპრეტაციებს – განსაკუთრებით, ფილოსოფიურსა და ფსიქოანალიტიკურს. ფსიქოანალიზის პოზიციიდან შეიძლება უამრავი საკითხი გადაიჭრას და ღირებულ დასკვნები გაკეთდეს, მაგრამ კოლექტიური რწმენა-წარმოდგენებისა და სიმბოლოთა კვლევისას აუცილებელია თავად ფოლკლორული შემოქმედების თავისებურების გათვალისწინება.

ღამომეგზანი:

ბეტელჰაიმი 1977: Bettelheim, B. *Kinder brauchen Märchen*. München: DTV, 1980.

გმელინი 1972: Gmelin, O. F. *Böses kommt aus Kinderbüchern*. München: 1972.

ვუნდტი 1921: Wundt, W. *Probleme der Völkerpsychologie*. Stuttgart: Kröner, 1921.

კიკნაძე 2002: კიკნაძე ზ. „ხანში ირემი მოვიდა“. ოჩხარი. ჯულიეტა რუხაძისადმი მიძღვნილი ეთნოლოგიური, ისტორიული და ფილოლოგიური ძიებანი. თბ.: „მემატიანე“, 2002.

ლევი-სტროსი 1994: Леви-Строс К. *Первобытное мышление*. М.: «Республика», 1994.

ლიუთი 1985: Lüthi, M. *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Bern / München: Francke, 1960.

მალე 1985: Mallet, K.-H. *Kopf ab! Gewalt im Märchen*. Hamburg / Zürich 1985.

მელეტინსკი 1970: Мелетинский, Э. М. *Миф и сказка*. В «Фольклор и этнография». М.: 1970.

პროპი 1984: პროპი პ. *ზღაპრის მორფოლოგია*. თბ.: „მეცნიერება“, 1984.

რერიხი 1990: Röhrich, L. *Grausamkeit*. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 6. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1990.

რერიხი 1964: Röhrich, L. *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Steiner, 1964.

რერიხი 1976: Röhrich, L. *Sage und Märchen. Erzählforschung heute.* Freiburg / Basel / Wien: Herder, 1976.

სურგულაძე 2003: სურგულაძე ი. *მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში.* თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2003.

ტოლკიენი 1966: The Tolkien Reader. *An Anthology of works by J. R. R. Tolkien.* Ballantine Books 1966. <http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.pdf>

უმიკაშვილი 1964: უმიკაშვილი პ. *ხალხური სიტყვიერება.* ტ. III. თბ.: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

ქურდოვანიძე 1983: ქურდოვანიძე თ. *ქართული ხალხური ჯადოსნური ზღაპარი.* თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1983.

ჩოლოყაშვილი 2003: ჩოლოყაშვილი რ. *ჯადოსნური და ნოველისტური ზღაპრების გმირთა გენეტიკური კავშირი.* — ლიტერატურული ძიებანი, XXIV, თბ.: 2003.

შემოკლებათა ახსნა

ATU: Uther, Hans-Jörg: *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part 1.* Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004.

KHM: Grimm, Brüder: *Kinder und Hausmärchen.* München: Winkler, 1996.

KETEVAN ELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Poet of the Sky Path
(Aspiration Range in Vazha-Pshavela's Fiction)**

Actually the biography of “Georgian Mountain” takes start from Romanticism. But here mountain appears to be the monument of petrified spike of the past magnificence, only Vazha-Pshavela manifests mountain in a natural and pristine state. Vazha-Pshavela's mountain has its thoughts, thrill of dream, spiritual and human dignity. All the symbols reveal the spiritual rise of the poet.

As for the unity of the sky and the earth only Vazha-Pshavela can create the best characteristic features. “Night in the Mountain” “Stars Blossom” “Strike by the sky” “Why am I created as human” Vazha –Pshavela is the greatest poet creating such a marvelous poetry.

Keywords: Vazha-Pshavela, sky, mountain, symbol.

ქეთევან ელაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**ცის ბილიკის პოეტი
(ზესწრაფვის მხატვრული დიაპაზონი ვაჟა-ფშაველასთან)**

შემოქმედებითი იმპულსი ღვთაებრივი შეცნობის თავისუფალი ანუ ადამიანური ზესწრაფვის მიწიერი გააზრებაა; დროსა თუ სივრცეში სრულიად სტიქიური, თუმცა კონკრეტული შემოქმედის მიერ, ხელნერის დიაპაზონის უსასრულო სრულყოფილებით, პირველშეგრძნების იდუმალეზამდე დაყვანილი.

ამიტომაც, ამ „ალმაფრენის ველი“ გარეშეთათვის ოდენ მომნუსხავი და სანატრელი, თავად შემოქმედისათვის ის ლაბირინთია, საიდანაც თავის დაღწევა (თუ გალაკტიონს დავესესხებთ) „სიკვდილის ვარდისფერი გზით“ ხდება მარტოოდენ...

თუმცადა, არსებობს კიდევ ერთი გზაც — წუთისოფელში ფრიად უჩინო, მხოლოდ განდობილთა სხეულში ფესვგადგმული — მარადიული ღერძი კაცობრიობის მოდგმისა... ეს კი საკუთარი სხეულის მიღმა იმგვარი იდუმალი სვლაა — „მიწიერი ბილიკიდან“ ერთგვარი ცდომისა, რომ ზესწრაფვის მარადიული არსის შეგრძნების ჟამს პოეტურ აღსარებად უნდა ამოიფრქვეს და, რაც მთავარია, თუნდაც წამიერი,

სულიერი სიმყუდროვის აბსოლუტური ნეტარება უნდა განაცდევინოს ერთადერთ თანამესულედ ქცეულ მკითხველს.

ვაჟა-ფშაველაც ხომ სწორედ ამგვარი შემოქმედია და მის „ლიტერატურულ მთებში“ მოგზაურობისას — ის თავდაპირველად უჩვეულობის მხატვრული ემოციით გვნუსხავს... და მხოლოდ შემდეგ, „პოეტური ბანგით“ ჰყრობილნი, ვაცნობიერებთ სადა სინატიფით ამოთქმული სიტყვის სიღრმესა და მომნუსხველ უსასრულობას. პირველთქმული სიტყვის უზადო არსი პოეტს ხომ „ცის სვეტთა“ (მთის ბიბლიური პარადიგმა) ზეციური სიმაღლიდან მოაქვს ჩვენამდე და წუთისოფლის ქარბორბალით გზააბნეულ ადამიანს კვლავ სისათუთისა და სულიერი წონასწორობის განცდას უბრუნებს.

ამიტომაც, მთისმეტყველების არსი, ისევე როგორც ცის ყოვლისმომცველი სილაჟვარდე, ვაჟა-ფშაველასთან სულიერი ამაღლების (შესაბამისად — განწმენდის) მეტაფორაა, ანუ პოეტური ზესწრაფვის სიტყვიერი ხატი.

„სახის მწერლობაში“ (სახისმეტყველების საბასეული განმარტება) სწორედ ვაჟადან იწყება სრულიად უჩვეულო და საკრალური „სიმბოლოდქმნადობის“ მხატვრული მისტერია. ეგებ იმიტომაც, რომ თავად პოეტი სამყაროს შეცნობას მთის მწვერვლებში ჩაკარგული ცის ბილიკიდან იწყებს ხოლმე.

ცის მარტოოდენ ზეცის ფენომენით განცდამ, მთაში მარტოოდენ „ზეციური კიბის შეგრძნებამ (და, რაც მთავარია, მათი ოდენ ღვთაებრივი სანყისით საკრალიზებამ), — ამ სიმბოლოთა სახისმეტყველებითი დიაპაზონი მხოლოდღა ბიბლიური ალუზიებით შემოფარგლა, რამაც ფაქტიურად მოიცვა მთელი ძველი ქართული მწერლობა.

ამ „ღვთაებრივმა მიჯაჭვულობამ“ საკრალური არქეტიპებიდან ლიტერატურულ სიმბოლოდქმნადობის პროცესიც ერთგვარად შეაფერხა; მიუხედავად იმისა, რომ შოთა რუსთაველმა რელიგიური ცნობიერების მხატვრული ინტერპრეტირების უნივერსალური ნიმუში შექმნა „ვეფხისტყაოსნის“ სახით (ამ პოემაში ხომ სამეფო ტახტი მთის სიმბოლოური ანალოგიაა და ამიტომაც, ტარიელის სულიერი ინიციაცია ხდება არა მწვერვალის დაპყრობით, არამედ ინდოეთის სამეფო ტახტზე აღსვლის ჟამს...); დავით გურამიშვილმა კი კლასიკურ მხატვრულ აზროვნებას ბიბლიური პერიპეტიები შესძინა („მთაო ღვთისაო, მთაო პოხილო, დავითის საგალობელო“...), შემდგომ, ამ თვალსაზრისით, მაინც ერთგვარი სახისმეტყველებითი ვაკუუმი იკვეთება XIX საუკუნემდე.

ფაქტობრივად, „ქართული მთის“ ლიტერატურული ბიოგრაფია რომანტიკოსებიდან იწყება. ოღონდ აქ, მთა მარტოოდენ წარსული დიდების უტყვი კოლოსია (დანყებული ალექსანდრე ჭავჭავაძეთი — „კავკასიით“ და იმავე ინერციით გაგრძელებით თუნდაც ილიას „მგზავრის წერილებში“...).

მხოლოდ ვაჟასთან დაიბრუნებს მთა თავის პირველქმნილ „თვინიერ სულის მეტყველებას“ და ზედმიწევნით ასახავს ლიტერატურული სიმბოლოს ყველა ასპექტს.

ვაჟას მთა „ზეციური კიბის“ პირველქმნისა თუ სრულიად განზოგადებული მისტიკური ჭვრეტის ანუ ადამიანის თვალსაწიერიდან აღმოცენებული ზესწრაფვის, მარადიული „ღვთაებრივი ენერჯის“ პოეტური განსხეულებაა.

„წმინდა ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით, — განსაკუთრებით საინტერესოა არქეტიპული სიმბოლოს ლიტერატურულ სიმბოლოდ გარდასახვის თვალმიდევნება, რითაც საცნაური ხდება სიმბოლოს მხატვრული დიაპაზონი... სახისმეტყველებითი ცნობიერება კონკრეტულ შემოქმედთა „ლიტერატურულ სივრცეში“ აბსოლუტურ თავისთავადობას იძენს და ამიტომაც, ლიტერატურული სიმბოლო საკუთარი „ქმნადობის“ მთელ სპექტრს გვთავაზობს. ამგვარადვეა ვაჟასთანაც — „ბუნების ჩვეულებისაებრ სვლის“ პოეტთან (ელაშვილი 2009: 99). მისთვის სამყაროს შეცნობის „პოეტური ფილოსოფია“ მინიერი სრულყოფილების (თუნდაც მთათა მომნუსხავი და იმავდროულად ნატიფი სრლუქმნილება...) ზებუნებრივ ხედვაშია საძიებელი. ეს კი, თავის მხრივ, ზეგრძნობათა მხატვრულ დიაპაზონს იმგვარად გამოჰკვეთს, რომ ვაჟას „წარმოსახვითი სივრცე“ საოცრად ბუნებრივია, მაგრამ იდუმალი და მიუწვდომელი, როგორც პირველქმნილი ჭეშმარიტება“ (ელაშვილი 2009: 94). ამის საილუსტრაციოდ მთის ყოვლისმომცველი სიმბოლური თვალსაწიერიც კმარა.

„მთა — ესაა ვიზუალური გამოხატულება ადამიანის ზესწრაფვისა; მიწისა და ზეცის შერწყმის ადგილი, ღრუბლითა და ნისლით მოსილი იდუმალი „სვეტნი ცათანი“, სადაც ღმერთნი ბინადრობენ, ღმერთობენ და საიდანაც დროდადრო ადამიანებს ამცნობენ თავიანთ ბუნებას.

მთის შთამბეჭდაობამ — სიმაღლემ, ფორმამ, რაც საერთო ჯამში, სიდიადის შეგრძნებას ბადებს, — წარმოშვა მთის სიმბოლიზმის მთელი სისტემა, რომელიც აერთიანებს ზეანეულ სულიერებას, მადლმოსილებას, შთაგონებას, სიძლიერეს... იგულისხმება, რომ არც ერთი ეს თვისება არ არის სტატიკური და საფეხურებრივად, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიწევს წინ — მთად ნოდებულ ცისკენ აღმართულ კიბეზე...“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: 145). ამიტომაც, სავსებით ბუნებრივია, რომ ვაჟას „შემოქმედებითი მისტიკის“ თავსატეხს ლიტერატურათმცოდნეები სწორედ „მთისმეტყველებაში“ ეძებენ.

გრიგოლ კიკნაძე: „ვაჟა-ფშაველა მთის შვილია, მთის მასალას განიხილავს, მაგრამ არა მარტო მთის ვიწრო თვალსაზრისით; იგი ახალ თვალსაზრისს ეყრდნობა, მთაში მხოლოდ მთას არ ხედავს, მთის მასალა, თუ შეიძლება ითქვას, ვაჟა-ფშაველას ახალ სიმაღლეზე აჰყავს, ვაჟასთვის მთა ამოსავალია, რათა დიდი და საყოველთაო მნიშვნელობის საკითხები დასვას“ (კიკნაძე 1957: 47).

ზაზა აბზიანიძე: „დილით, როცა მზის პირველი სხივი დაეცემოდა ივლიანთ გორას, ვაჟა პირზე წყალს შეისხამდა, თაფლისფერ წვერზე გადაისვამდა ხელს და გახედავდა ჩარგლულას ხეობას, სამების მთას და სარაყდრის გორს — რამდენჯერ ჩასძინებია მის კალთაზე ხევსურეთიდან მობრუნებულს... მერე, ჩაფიქრებული, თავისთვის ჩაიდუღუნებდა:

მთას ვუცქერ ყელ-მოღერებულს,
მთელის ხმელეთის მფლობელსა,
თვის დღეში ცრემლ-დარად უნახველს,
არვისთვის არრის მთხოვნელსა, —
ერთს ბედნიერად გაჩენილს,
გაჩენით ბედის მპოვნელსა,
რაც უნდა, რაც ენატრება,
ყველას უჯაფოდ მპოვნელსა.
ვეცქერ ხევს მოქუხარესა,
ლალსა და ლალად მდინარსა, —
ქვეყანას, ტურფად მოკაზმულს,
მზეს, მთვარეს, ნათლის მფინარსა,
და ჩვილს ყრმას, აკვანს მწოლარეს,
ტკბილს ოცნებაში მძინარსა;
განათლებისა ნაყოფსა,
უფლის ტახტამდე მყივანსა.
(„მთას ვუცქერ ყელმოღერებულს“)

იმეორებს ვაჟა ამ ლექსს და „ამჟამინდელი ხედვის სიამე“ მომავალზე ფიქრით ენამლება — „რით დასრულდება სიტრუფე სიცოცხლის, მთისა, ბარისა?“... (აბზიანიძე 2009: 234).

თამაზ ჩხენკელისთვის კი მთის კოსმოგონია ვაჟას მითოსურ-ფილოსოფიურ პოემაში „კოპალა“ ამგვარადაა გაცხადებული; — „ღრმა ფიქრით შებურვილი მთები, რომელთა შუბლზე ჯერ კიდევ აღბეჭდილია შესაქმის ღვთაებრივი აზრი, მალლით დასცქერიან შეძრწუნებულ დედამინას, რომელიც მკვდართა ბინასა ჰგავს...“ (ჩხენკელი 1989: 76).

თამარ შარაბიძის თქმით: „ვაჟას შემოქმედებაში მთა ამოუწურავი ფენომენია... მთა ხან სამშობლოს სიმბოლოა და პატრიოტული გრძნობის ამშლელია, ხან ფიქრისა და მელანქოლიის საფუძველია, ხან ვაჟკაცობის, შეუდრეკელობის, სიმხნევის, ერთგულების, თავდადებული სიყვარულის გამოხატულებაა. მთა ხან ახლობელია, ხან დაუძლეველი და გადაულახავი. ეს მრავალფეროვნება იმის შედეგია, რომ ვაჟა ქმნის მთის ხატს სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა სიტუაციაში. ვაჟას მიერ შექმნილი მთის ხატი ერთ-ერთი სახე-სიმბოლოა ბიბლიური „ტრფობისა“ და „გრძნობის“ მთა, რომელთანაც უშუალო კავშირშია ქრისტიანული, თავგანწირული სიყვარული“ (შარაბიძე 2005: 143).

ზემომოხმობილი ციტატები (რალა თქმა უნდა, მთის ეს სამეცნიერო ილუსტრაციების სრული ნუსხა არაა...) მთის ფენომენის გათავისების და შესაბამისად, ზესწრაფვის მხატვრულ ქარგაში მოქცევის იმგვარი მცდელობაა, სადაც ბუნებრივად იკვეთება ვაჟას „პოეტური ფილოსოფიის“ ნიშანდობლივი აქცენტები... საკრალურობის ზღვარზე ამალღებულ ხედვას, რალა თქმა უნდა, არ გამოორჩებოდა „ლიტერატურული პეიზაჟის“ განუყოფელი კომპონენტი — „ზებუნებრივი ლაბირინთის“ — ნისლის სახით:

„ნისლი ფიქრია მთებისა
იმათ კაცობის გვირგვინი.
მიყვარს შეუდრეკს მათს მკერდზე
ხშირის ბალახის ბიბინი,
ტილის ობლის ნიავის
გულის მგმირავი სისინი“.
(„ბახტრონი“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 440)

ვაჟას „ნისლთამეტყველება“ ღვთაებრივი ამალღების ზედმინვენით განცდას ბადებს. სიმალლის ამ გადასახედიდან მარადიულ მღუმარებას მიცემულ მთებს გარეშე თვალთათვის უჩინარი ოცნების თრთოლვაც კი გააჩნიათ — „მთის მშვენიერ ყვავილთა სახით“ („მთანი მალაღნი“), გრძნობის უზენაესობაც და ზნეკეთილობაც. ამიტომაც მთა სულიერი ღირსებისა თუ პიროვნული კეთილშობილების ერთგვარი გვირგვინია („მთათ მითხრეს“). ამიტომაც, მწვერვალის დაპყრობა თუ მთასთან დიალოგი („მთას ვიყავ“) პოეტისათვის შინაგანი ამალღების, „ღმერთთან ლაპარაკის“ ტოლფასია... და უკვე სავსებით ბუნებრივია, რომ ვაჟა-ფშაველა თავის ლირიკულ ავტოპორტრეტსაც მთის თვალსაწიერით რკალავს:

„მიყვარს სიმალღე,
მით მიყვარს მთები...
მიტომ ვმალღები
და არა ვკვდები“.
(„მთას“, ვაჟა-ფშაველა 1960: 254)

მთის ყოვლისმომცველი შთაბეჭდილებით მონუსხული პოეტი ცის სილაჟვარდის მისტიკურ უსაზღვროებას მხატვრული ზესწრაფით გაგვაცდევინებს. „ცა (ზეცა) ადამიანის თვალსაწიერის უკიდვანობისა და „ფრთაშესხმულ ოცნებათა“ უნივერსალური სიმბოლოა... ბუნებრივია, რომ ცით სიმბოლიზირებულია ყოველივე ტრანსცენდენტური, უსასრულო და ღვთაებრივი“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: 117).

ქართულ მწერლობაში „ლიტერატურული ცის გახსნაც“ (მთისმეტყველების მსგავსად...) რომანტიკოსთა „პრივილეგიაა“, რომლებთანაც ცა (და არა ზეცა!) მეოცნებე – ცდომილი სულის ნავთსაყუდელია... ეს პოეტური მისტერია ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ცისა ფერი-

დან“ იწყება; აქ ხომ სულიერი ტკივილი ლაჟვარდის უსასრულობაშია გაბნეული და ცა თავისი უძირო და შეუცნობელი ფერთამეტყველებით პოეტური სულის მარადიულ ზესწრაფვადაა გარდასახული.

რაც შეეხება, მინისა და ცის ერთიან „შემოქმედებით ჭერეტას“, – თუნდაც ცაზე „ვარსკვლავთ აყვავებას“ ანუ მინიერი სრულყოფილების ზეციურ პროეცირებას („ღამე მთაში“) — ეს უკვე ვაჟა-ფშაველას სფეროა. გავიხსენოთ მისი სულიერი სიძლიერისა თუ მამაკაცური ნებელობის პოეტური ნიმუში — ცით მოვლენილი სეტყვის მედგარი დახვედრა („დამსეტყვე ცაო“), ანდა, ადამიანად მოვლენის გაუსაძლისი მინიერი ტკივილი და წვიმად გარდასახვის („რამ შემქმნა ადამიანად“) ზეციური თავისუფლება, ცად დამკვიდრების უპირობო პრივილეგიით:

„რამ შემქმნა ადამიანად?
რატომ არ მოვედ წვიმად,
რომ ვყოფილიყავ მუდამა
.....
ცაშივე ამიტაცებდა,
თან მატარებდა შვილად...“
(„რამ შემქმნა ადამიანად“,
ვაჟა-ფშაველა 1960: 291)

ადამიანური საწყისის დედა-მინიდან ამოზრდის, თუმცაღა იმავდროულად „ცად აღსვლის“ პოეტური მისტერიაა ვაჟასთვის წვიმა — თავისი ყოვლისშემძლე და ყოვლისმომცველი „ზეციური კურთხევიტ“...

სიმბოლოლოგიური თვალსაზრისით, წვიმა — ერთადერთი გამონაკლისია წყლის ზოგად განსხეულებათაგან (იქნება ეს ზღვა, მდინარე, ტბა, წყარო თუ ჭა — ეს უკანასკნელნი მკვეთრად გამოხატული მდებდრობითი ნიშნით), რომელიც მამაკაცური საწყისისაა, ანუ შესაბამისად ღვთაებრივი ენერჯის ერთგვარი მატარებელიც. ამიტომაც, „სანამ ადამიანში არ ჩაკლულა მითოპოეტური ხედვა, ის ყოველთვის აღიქვამს ციდან გადმომდინარე წყალს, როგორც ღვთაებრივ მადლსა და სასწაულს. წვიმის სიმბოლიზმი ენათესავება მზის სხივებისას, როდესაც ის განასახიერებს სულიერ გასხივოსნებასა და ნაყოფიერებას“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: 143). რალა თქმა უნდა, სავსებით ბუნებრივია, რომ სწორედ ვაჟას მსგავსმა ყოვლისშემგრძნე შემოქმედმა შეძლო წვიმის „ზებუნებრივი მეტყველების“ წვდომა და პოეტურ მეტაფორად გარდასახვა; ამგვარი წვდომა მთისა თუ ცისმეტყველების საკრალური ფენომენის ოდენ შემოქმედებითი თანაგანცდითაა შესაძლებელი. თუმცაღა ერთი მხრივ, ეს მედიტაციური ზესწრაფვა გრძნობის იდუმალ სვეტადაა ჩამოქნილი; ხოლო მეორე მხრივ — იმგვარად შეუვალი და სრულიად შეუცნობელი, რომ სიმაღლის „უსასრულო არაარსის“ განცდასაც კი ბადებს.

ვაჟა-ფშაველამ მთის საწყისის ღვთაებრივი არსი თითქოსდა გამოიწვნა „ბინდისფერ ტკვილთაგან“ და მწვერვალთა იმგვარი დაპყრობა გვასწავლა — რომ თავად მისი სიტყვა ხილულს ხდის ზეალმავალ უჩინარ ბილიკს. ასეთ ნამს, შენც, მკითხველი, პოეტთან ერთად ექცევი მთაგრეხილთა მარადიულ დინამიკაში, ატაცებული საკრალური ზესწრაფვის „სულისმიერი მეტყველებით“, „გონების თვალისთვის“ ესოდენ უხედველი რომაა...

დამონეგებიანი:

აბზიანიძე 2009: აბზიანიძე ზ. *ვაჟა-ფშაველა*. — ლიტერატურული პორტრეტები. 2009.

აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია*. I, თბ.: „ბაკმი“, 2006.

აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია*. II, თბ.: „ბაკმი“, 2007.

ელაშვილი 2009: ელაშვილი ქ. *სიმბოლოს მხატვრული დიაპაზონი ანუ „ნისლთამეტყველება“ ვაჟა-ფშაველასთან*. — სიტყვით თრობა. თბ.: „ბაკმი“, 2009.

ელაშვილი 2009: ელაშვილი ქ. *სრულქმნილების მხატვრული ტრანსფორმაცია*. — სიტყვით თრობა. თბ.: „ბაკმი“, 2009.

ვაჟა-ფშაველა 1960: ვაჟა-ფშაველა. *რჩეული*. თბ.: „საბჭოთა მწერალი“, 1960.

კიკნაძე 1957: კიკნაძე გრ. *ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება*. თბ.: „სახელგამი“. 1957.

შარაბიძე 2005: შარაბიძე თ. *ქრისტიანული მოტივები ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში*. თბ.: 2005.

ჩხენკელი 1989: ჩხენკელი თ. *მშენიერი მძლევარი*. თბ.: „მერანი“, 1989.

MOHAMMAD EXIR

Iran, Bushehr

Islamic Azad University

The Reflection of Epistemological Anxieties in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* through the Mythic Character "Kurtz"

The significance of myth is shared by numerous Modernist writers, and Joseph Conrad seems to have anticipated them. *Heart of Darkness* has taken on some of the power of myth through the journey of a protagonist, Marlow, into Africa's dark heart to find a missing explorer. In this novella Kurtz has been considered as a mythic character with no resemblance to others. Conrad personifies the epistemological anxieties which lay at the heart of modernity. This paper is an attempt to examine how *Heart of Darkness* expresses the epistemological crisis of meaning and Conrad's attacks upon imperialism in modernist literature.

Key words: Joseph Conrad, Heart of Darkness, Epistemological Crisis, Imperialism, Kurtz-Myth.

MOHAMMAD EXIR

Iran, Bushehr

Islamic Azad University

The Reflection of Epistemological Anxieties in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* Through the Mythic Character "Kurtz"

For more than a hundred years the perception of "mythical thinking" has already existed. A very compact study that includes only the most significant points and representative names are both interesting and instructive. Freud and Jung and later on Northrop Frye, Joseph Campbell, and Claude Levi-Strauss show their interest in the importance of myth and then is shared by numerous Modernist writers, and Conrad seems to have anticipated them. In *Heart of Darkness* Conrad employs an archetypal myth which is performed in much great literature in the story of a lonely journey concerning thoughtful spiritual change in the adventurer. In *Heart of Darkness*, Conrad uses Marlow's lonely journey and spiritual change as a setting for his fundamental subject matter. Conrad creates Kurtz in the way which is considered as the super-human, the unattainable, and the mysterious. Kurtz is mysterious and almost mythological in nature. This gives him an almost royal or divine status. Indeed, even the bitter brick maker of the Central Station admits that Kurtz "is a prodigy... To-day he is the chief of the best station, next year he will be Assistant-Manager, two years more and... but I dare say you know what he will be in two years' time" (Conrad 1995:25). Moreover, the greater part of the novel is centered on Mar-

low's mission to save Kurtz; Kurtz is the final goal. But Marlow himself has never met Kurtz. Marlow has only heard rumors and stories about Kurtz. Because Marlow has time to construct an idealized Kurtz in his mind, Marlow awaits speaking with Kurtz before he even lays eyes on him. He is hopeless about the idea that Kurtz might already be dead, saying:

"There was a sense of extreme disappointment as though I had found out I had been striving after something altogether without a substance. I couldn't have been more disgusted if I had travelled all this way for the sole purpose of talking with Mr. Kurtz" (Conrad 1995:47).

Marlow and the reader together become enchanted with the man behind the mythology, a mythology which once lost as Kurtz's body fades away, but is again returned to its original attraction and ambiguity in the dying man's indecipherable last cry, "The horror! The horror!" throughout a close and thoughtful study of the text and of the linguistic phenomena that informs it. It can be seen how Conrad's novel serves as a unique and enlightening literary expression of the crisis of knowledge that so defined modernity in the twentieth century.

Heart of Darkness is a great and helpful critic of imperialism, which showing the hypocrisy and imperialism, signifies through the hostility in Africa. This absolutely challenged the convictions of the late 19th century European society, as it undermines their central viewpoints. In *Criticism and Ideology* has written that the 'message' of *Heart of Darkness* is Western civilization which is at base as barbarous as African society - a viewpoint which disturbs imperialist supposition to the exact degree that it reinforces them. (Eagleton 1976: 135). *Heart of Darkness* is universally considered as a great reflection and critic of imperialism. It is understood for the reason that Conrad's parents were victims of Russia's imperialism over Poland; he was predisposed to be against imperialism. It is essential to note that because Conrad and Marlow share the same experiences, so Conrad's view of imperialism is reflected in the course of Marlow. Marlow reproduces the cultural myths about imperialism through his idea that imperialism is excellent in theory, "There was a vast amount of red-gold to see at any time", but challenges the practice of it when done unsuccessfully, "It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind what redeems it is the idea only". The theory of imperialism is also mainly based about Social-Darwinism. Social Darwinism was a broadly accepted belief throughout the turn of the century, which Conrad mirrors in his works. In social Darwinism it is believed that a certain group of people were more suitable for survival than others and therefore were intended by the natural world to take over and protect their inferior races. Conrad represents this theory, through classification of the Freselven as the "supernatural being", which suggests that a European has the God-like capacity to rule over the Africans.

Heart of Darkness was provoked mostly by Conrad's own journey into the Congo in 1890. During this journey, he noted evidence of atrocities, exploitation, inefficiency, and hypocrisy, and it fully convinced him of the disparity

between imperialism's rhetoric and the harsh reality of "the vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience. That experience provided a source for the knowledgeable annoyance of *Heart of Darkness*. Definitely the mixture of that annoyance and a visionary-symbolic aim results in satiric exaggeration: the inadequacy and incompetence presented in the tale are so common as to make it seem unlikely that the imperialists in Africa could ever set up possible railways, road systems, or towns. As Sherry exposes, the real-life counterpart to Kurtz, Klein is a counterpart only in the fact that he was an ailing trader in the Congo who had to be transported back downstream on Conrad's vessel and who died on the journey. There is no proof at all that he shared Kurtz's brilliance and decadence. Another writer, C. P. Sarvan argues that while Conrad was definitely unsure on racial matters, *Heart of Darkness* is progressive in its satiric accounts of the colonialists. Sarvan concludes: "Conrad was not entirely immune to the infection of the beliefs and attitudes of his age, but he was ahead of most in trying to break free". (Sarvan 1980:10). To examine *Heart of Darkness*, as to any literary text, its date is important. As Sarvan shows, relative to the standards prevailing in the 1890s, the peak of Victorian imperialism, *Heart of Darkness* is really progressive in its criticism of imperialist activities in Africa, and absolutely of imperialist activities. Conrad was writing at a time when most British people, including many socialists, would have regarded imperialism as an admirable activity.

In Rino Zhuwarara's studies of African, Conrad's resistance to imperialism is admired but nevertheless finds his guilty of a "rather lazy over-dependence on metaphors and stereotypes which have been used to justify the physical and spiritual mutilation of non-whites." (Zhuwarara 2004:58). In his essay provides a cautionary comment on *Heart of Darkness* in the wake of the "Achebe controversy." Marlow's first stop is at the government seat at the mouth of the river. Here in forceful detail, the horrors of imperialism can be seen. Enslaved natives are bound, one to the other, by iron collars and chains. "A lot of people, mostly black and naked, moved about like ants" (Conrad 1995: 42). "Were not enemies, they were not criminals," Marlow finds out that these prisoners, literally being worked to death, they were victims of an unconscionable, imperial system which transformed men into "black shadows of disease and starvation, lying confusedly in the greenish gloom" (Conrad 1995:44). In the middle of this suffering, Marlow meets "a white man... in an unexpected elegance of... a high starched collar, white cuffs, a light alpaca jacket, snowy trousers, a clear necktie, and varnished boots" (Conrad 1995:45). This "miracle" is the Company's chief accountant.

In *Heart of Darkness* Conrad sets out to question the nature of man in a specific historical context characterized by imperialism. Thus, throughout the novella it is obvious that Conrad deliberately attacks imperialism, whilst mirroring the cultural myths towards class divisions, gender and race.

In *Heart of Darkness*, Conrad establishes a vast distance between him and the reader caused by the impressionistic characteristic of the novel, the epistemological impossibility of truly knowing Kurtz: a threefold mediation of Marlow, the main narrator, and the passage of time. As Watts comments, "Conrad took greater pains than did most users of the oblique narrative convention to preserve the possibility of critical distance between the reader and the narrator" (Watts 1996: 55). Conrad employs this immense interpretive division between Kurtz and the reader to lend mystery and menace to the phantom at the heart of darkness. "The reader is warned that this book cannot be read understandingly," (Sherry 1973:139). So here the novel's ambiguity is more shadowed, more obscured than in the mystery lying at the end of Marlow's expedition: the barbaric missing agent, Kurtz. Since the reader's distance from Kurtz is vast, the important questions are raised concerning the amount that the reader actually knows about the "real" Kurtz. What is true, what is myth? This epistemological crisis at the center of Conrad's novel is due to the uncertainty and complex phenomena of language. The reader and Marlow are unified in the vagueness surrounding the vision of Kurtz, such a vagueness which is brought about by language, discourse, and the dislocation of meaning. As the reader sifts through the threefold mediation of the narrator, Marlow, and time to decode or locate the "real" Kurtz, Marlow himself must also face a similar stalemate of language when his mythologized thought of Kurtz is broken while he meets the man in the flesh.

The main confusion between Marlow's thought of Kurtz-as-discourse and Kurtz-embodied is created from the difference between linguistic signifiers and their intended signified. This notion was first detailed by the founder of linguistics and semiology, Ferdinand de Saussure. Each page of Conrad's novel is overwhelmed with the basic uncertainty of linguistics, of the close impossibility of stating totally "what-really-is" in language, and "atrocious phantom" (Conrad 1995:59). For whom Marlow seeks.

In order to comprehend the intricate linguistic theories existing in Conrad's novel, a detailed examination of Ferdinand de Saussure's *Course in General Linguistics* is necessary. Saussure describes in details some theories in the *Course*, the most important of which are the division between *langue* and *parole*, the lexical quality of individual signifiers, and the tremendous ambiguity of meaning which arises from the difference between linguistic "signifier" and its intended "signified."

Saussure believes that the ambiguity of language arises from its most fundamental unit, the word or "linguistic sign." Saussure writes, "The linguistic unit, is a double entity, one formed by the associating of two terms," which he calls the "signifier" and "signified" (Saussure 1959: 65). In other words, Saussure informs that to suppose a given signifier communicates evidently the abstract concept which is intended to be transmitted from one party to another appropriates to language a level of precision which it cannot and will never realize.

The “associative bond” formed between signifier and signified is not basically a strong one. An amount of abstract, “language-less” information is always lost in translation from speaker-concept, to chosen-signifier, to auditor-signified. The breakup of intended meaning along this linguistic course is mainly due to what Saussure calls “a problem of semiology.” He maintains, “The language problem is mainly semiological, and all developments derive their significance from that important fact” (Saussure 1959:17). Thus, meaning is not located in the word itself, but in the numerous values or significations which linguistic signs can signal, to be interpreted by the listener or reader. In order to show this essential distinction, Kurtz’s dying words, “The Horror! The Horror” supply a helpful example of this.

Interpretation of “The Horror! The horror” examines Saussure’s *parole*; Kurtz’s expression is the individual execution (*parole*) of words or signifiers belonging to the English language (*langue*). Thibault, one of Saussure’s scholars clarifies the significance of *parole* in language, “...individuals are endowed with causal powers in so far as human actions are characterizable in terms of will, purpose, individual intelligence and intentionality...” (Thibault 1997: 24). He explains that these “causal powers” of “will and purpose,” are the source of ambiguity in discourse. According to Saussure, individual execution of *parole* is never complete, as is the language system in which it takes part. Thus, the tales told by the sailors on Marlow’s steamboat, Marlow’s narration of his voyage to the unknown narrator, and the novel’s narration, all work, collectively, to emphasize the lack of completeness of Marlow’s explanation of his meeting with Kurtz and the resultant dislocation of meaning. So, Saussure’s foundational work is useful for understanding how *Heart of Darkness* conveys the epistemological crisis of meaning in modernist literature.

The critical question still remains concerning how ambiguity of language is expressed by *Heart of Darkness*? One of the critics, Edward Garnett of *Academy and Literature* seems to look forward to this analysis. He writes that Conrad’s novel is best described as “an impression, taken from life” (Garnett 1902:132). Garnett’s choice of term here is remarkable. *Heart of Darkness* is from beginning to end an impression, a vague, unknowable, though impacting; impression of Marlow’s narration, which itself never achieves the clarity of what he felt by meeting Kurtz deep in the Congo.

The distance between the reader and Kurtz is developed by the writer in order to highlight the epistemological impossibility of knowing Kurtz completely. The reader’s contact with Kurtz is filtered through Marlow and the narrator. Pecora marks, “the words spoken by Marlow and Kurtz at the time are inevitably changed, are socially and morally transformed by Marlow’s re-presentation of them to the community on board” (Pecora 1985: 998). These multiple mediations mix the interpretive uncertainty felt by the reader, who must constantly examine Marlow’s recollections and the anonymous sailor’s narration to find out the reality about Kurtz, whose mysterious nature is stren-

ngthened with each new revelation in the telling of their cooperative discourse. This mysterious characteristic which enraptures both Marlow and the reader throughout the course of the novel is no accident of authorship.

Marlow is eagerly aware of the deep influence language and discourse once had on his idea of Kurtz, which is transformed, even shattered upon meeting him in the flesh. The haunting, ominous, even frightening figure Kurtz hits is reached through the vagaries of the detailed discourse which makes him for both Marlow and the reader. Marlow recalls "For a time, I would feel I belonged still to a world of straightforward facts; but the feeling would not last long. Something would turn up to scare it away" (Conrad 1995:14). This "world of straightforward facts," Conrad shows, was never straightforward and was never occupied by many facts. This world of Marlow's was in truth created by the power and uncertainty of discourse vividly. His feeling of Kurtz before meeting him in the Congo was just that, a feeling, made not in reality, but in psychological projection and cognitive construction. The Kurtz Marlow "knew" before their meeting was mere discourse, a complex psychological structure built block-by-block from gossip, storytelling, and tale.

Marlow himself thinks profoundly on the feeling of Kurtz-as-discourse he possessed before meeting Kurtz-embodied in the African wilderness. Marlow tries unsuccessfully to express what he felt about "that Kurtz whom at the time [he] did not see" while he was talking with the unnamed narrator aboard the steamboat:

I became in an instance as much of a pretence as the rest of the bewitched pilgrims. This simply because I had a notion it somehow would be of help to that Kurtz whom at the time I did not see—you understand. He was just a word for me. I did not see the man in the name any more than you do. Do you see him? Do you see the story? Do you see anything? It seems to me I am trying to tell you a dream—making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingling of absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible.... (Conrad 1995:27).

Thus Marlow seems to be acting as a spokesperson for Conrad, consciously speaking to the reader. Marlow asks "Do you see him?" "Do you see the story? Do you see anything?" Although it seems that Marlow is speaking solely to the narrator, the use of the second-person specifically given the novel's attention to the dynamics of language, signals a gesture towards the reader. At this point in the text, the readers could not possibly "see" Kurtz; they have not met him, he is "just a word." Marlow's disappointment with his incapability to "convey the dream-sensation" and "bewilderment" of "being captured by the incredible" reflects the reader's own anxieties about the shapeless, just verbal recollection of Kurtz-as-discourse. The reader's appeal is hurt first by the deep impact this "Kurtz" has on Marlow, and second by the very absence of specific or "real" details about his person.

Thus, the ambiguity of Kurtz-as-discourse brings about a further dramatic mind's-image of the man than does the immediacy of Kurtz-embodied later in the novel. Nothing is "real" about Kurtz, only language, lots of signifiers without a signified. Although this discourse-constructed image of Kurtz may be more dramatic, it is by no means convincing. The reader, like Marlow and the narrator, is more invested in knowing something real about Kurtz exactly because he/she is given nothing factual. The reader's interest to know Kurtz is arrested at every effort by his absence amidst a collection of signifiers. One of the critics, Perry Meisel, sums up this bewilderment, stating: "Those readers who write about what they discover in Marlow's tracks pursue what Marlow himself says he is unable to disclose: the substance, the essence, the details of what it is that Kurtz has done, and what it is that he represents" (Meisel 1978: 20). As Meisel argues, this quest of the "substance" or "essence" of Kurtz, is impossible for the reader: how is it possible to know something about which the narrator(s) cannot or will not tell anything?

Marlow and the reader "know" about Kurtz through rumor, storytelling, and narration. This Kurtz soon grows up from the mysteries of discourse to the creation of a mythology. According to linguistic theorists like Saussure and later Roland Barthes, the evolution of discourse into mythology is a natural and simply provable extension of language phenomena. Barthes writes in his influential work, *Mythologies*, about language and the way it changes to myth, "We must here recall that the materials of mythical speech...however different at the start are reduced to a pure signifying function as soon as they are caught by myth. Myth sees in them only the same raw material; their unity is that they all come down to the status of a mere language" (Barthes1972: 114). Barthes describes in detail, first, that mythology is cultivated by language and language alone and, second, that the "raw material" of myth, as it is with Kurtz in *Heart of Darkness*, is "mere language" or discourse which, after consistent repetition over time, is imported as assumed truth. When Marlow asks the company Manager "who is this Mr. Kurtz?" (Barthes1972:25). The Manager answers back, "He is a prodigy. He is an emissary of pity, and science, and progress, and devil knows what else. We want...for the guidance of the cause entrusted to us by Europe, so to speak, higher intelligence, wide sympathies, a singleness of purpose" (Barthes1972:25). Kurtz here begins to reach near-mythic position through language alone, spoken of in godlike terms as a "higher intelligence" in possession of a "singleness of purpose." Marlow recognizes this slow-but-steady development of Kurtz into a mythic, godlike character as he narrates:

I fretted and fumed and took to arguing with myself whether or no I would talk openly with Kurtz, but before I could come to any conclusion it occurred to me that my speech or my silence, indeed any action of mine, would be a mere futility. What did it matter what anyone knew or ignored? [...] One gets sometimes such a flash of insight. The essentials of this affair lay deep under the surface, beyond my reach and beyond my power of meddling. (Conrad 1995:38)

Marlow thinks that his “speech” or “silence” would be useless, powerless before the ominous arrogance of the mythic Kurtz. Marlow is still incapable to access “the essentials” of his experience with Kurtz, which still “lay deep under the surface” of the tantalizing ambiguity of language.

The anonymous Russian trader confesses to Marlow that “[Kurtz] came to [the natives] with thunder and lightning, you know — and they had never seen anything like it — and very terrible. He could be very terrible. You can’t judge Mr. Kurtz as you would an ordinary man [...] there was nothing on earth to prevent him killing whom he jolly well pleased” (Conrad 1995:56). This shows that the transition from Kurtz-as-discourse to Kurtz-myth starts its final transformation. Here, Kurtz is overvalued to the point of apotheosis. For Marlow and the reader Kurtz-as-discourse is now sacred, transformed into the mythic character. Earlier in the text, yet chronologically after his conversation with the Russian trader, Marlow summons up that “[Kurtz’s] nerves went wrong and caused him to preside at certain midnight dances ending with unspeakable rites, which — as far as I reluctantly gather from what I heard at various times — were offered up to him — do you understand — to Mr. Kurtz himself” (Conrad 1995:49-50). As Marlow provides his account of the dark and horrifying ceremonies which the African natives dedicated to Kurtz, the Kurtz-myth is completely realized. Very soon afterward, Marlow reads Kurtz’s reports to the company, in which Kurtz gives the bloody details of his brutal and tyrannical treatment of the natives (Conrad 1995:50). Still far from a close experience of the “real” Kurtz, Conrad nevertheless brings Marlow and, to some extent, the reader closer to the point of the search. Conrad begins to further solidify, although simply, the reader’s idea of Kurtz in the frightening image of the shrunken heads outside Kurtz’s accommodation. Marlow evokes, “I returned deliberately to the first I had seen — and there it was black, dried, sunken, with closed eyelids — a head that seemed to sleep at the top of that pole, and with the shrunken dry lips showing a narrow white line of the teeth, was smiling too, smiling continuously at some endless and jocose dream of that eternal slumber” (Conrad 1995:57). The linguistic symbols and growing mythology behind the reader’s idea of Kurtz are here reified into a concrete symbol of the power, violence, and death which capture the reader just by mentioning Kurtz’s name.

At this point again it can be seen how language and discourse essentially manipulate knowledge and that the contradiction of that discourse through close experience can lead one to a deep epistemological crisis where meaning is dislocated and failed preconceptions leave the very possibility of true knowledge vague. This epistemological fracture, for Marlow and the reader alike, takes place when the vague, mythologized idea of Kurtz is replaced by the “reality” of facing him in the flesh. When embodied, Marlow sees Kurtz not as the towering, all-powerful figure created by discourse, but as a broken, hollow shell of a man whose body and mind seem to decay before him. Marlow, early in the novel, remembers this shattering change of impression, “I’ve seen the devil of

violence, and the devil of greed, and the devil of hot desire; but by all the stars these were strong, lusty, red-eyed devils that swayed and drove men—men, I tell you. But as I stood on this hillside I foresaw that in the blinding sunshine of that land I would become acquainted with a flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious pitiless folly” (Conrad 1995:16). The Kurtz, in Marlow’s mind, who was once a great and terrible “red-eyed devil “and “swayed and drove men” has denatured permanently into a “flabby, pretending, weak-eyed devil” and now brings out a pitiable fascination where the reader once expected almost transcendent fear.

The fact that Kurtz is constantly weakening concerning his old on life hits Marlow hard, frustrating not only his dramatic but ephemeral idea of the man, but also his very trust in the ability to truly know anything in life with reasonable sureness. Marlow confesses the epistemological crisis brought on by his crucial meeting with Kurtz in the most revealing passage of the text. Imagining Kurtz is dead following his gunshot wound, Marlow says:

There was a sense of extreme disappointment as though I had found out I had been striving after something altogether without a substance. I couldn’t have been more disgusted if I had travelled all this way for the sole purpose of talking with Mr. Kurtz...[I] became aware that that was exactly what I had been looking forward to — a talk with Kurtz. I made the strange discovery that I had never imagined him as doing, you know, but as discoursing...The man presented himself as a voice. Not of course that I did not connect him with some sort of action. Hadn’t I been told in all the tones of jealousy and admiration that he had collected, bartered, swindled, or stolen more ivory than all the other agents together. But that was not the point. The point was in his being a gifted creature and that of all his gifts the one that stood out preeminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words—the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness. (Conrad 1995:47).

Though Kurtz is not dead, and Marlow has yet to discover the lowly station to which he has descended, this passage nevertheless speaks volumes to the desperate hold Marlow has on the mythology of the man who “presented himself as a voice.” Marlow is distressed at the thought that Kurtz may have died before he is able to speak with him. He makes “the strange discovery” in this moment that he “never imagined [Kurtz] as doing...but as discoursing,” an indication of the tremendous impact language has had on his idea and a pointed foreshadowing on Conrad’s behalf of the confusion to come when Kurtz, that “gifted creature,” becomes more than a “voice.”

Continuing to take out this passage, it is totally critical to consider that this account of Kurtz is, again, given after the fact. Marlow recounts a re-interpretation of the short time in which he assumed he would never meet Kurtz face-to-face. The re-interpretation is loaded with language pertaining to the im-

portance of discourse and “voice,” a clear and vital sign of the effect language had on Marlow’s total experience. Marlow “had been striving after something altogether without a substance,” searching for a man who “presented himself as a voice” and whose greatest gift “was his ability to talk, his words — the gift of expression” which “carried with it a sense of real presence.” Marlow’s recollection here gets nothing short of homesickness. In order to remember how he imagined Kurtz on his journey into the Congo, he emphasizes that it was language, “discoursing,” and “voice” that strengthened his fascination with Kurtz. Thus, Conrad calls the reader’s attention more to the great gap soon to be revealed between this fascination brought about by language and the impending disgust which follows insights of Kurtz embodied.

Throughout the time on the steamboat with the dying Kurtz, Marlow considers the obvious transformation which has come over the dying man, a change which is defined in Marlow’s mind by the difference between the mythology and the reality of Kurtz’s character. Marlow tells the narrator, “The shade of the original Kurtz frequented the bedside of the hollow sham whose fate it was to be buried presently in the mould of primeval earth” (Conrad 1995:68). The confusing uncertain nature of language and discourse have shaped for Marlow an ambiguous impression of Kurtz. Marlow says, as Kurtz dies, “It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory face the expression of somber pride, of ruthless power, of craven terror” (Conrad 1995:69). The “veil” of language, rumor, and myth has been “rent” from Marlow and the reader at once. The man who was once supposed to raise impossible fear is now changed to suffer the “craven terror” of death each must encounter similarly.

Marlow argues about the true nature of death: “I have wrestled with death. It is the most unexciting contest you can imagine. It takes place in an impalpable grayness with nothing underfoot, nothing around, without spectators, without clamor, without glory, without the great desire of victory, without the great fear of defeat, in a sickly atmosphere of tepid skepticism, without much belief in your own right, and still less in that of your adversary” (Conrad 1995:70).

Gradually here Marlow de-mythologizes death by separating the language which elevates it from the true, humiliating reality of death as he has seen it face-to-face in Kurtz. Death does not come with “spectators,” “glory,” or “victory” as general discourse would have the reader believe. It comes with “an impalpable grayness” with “nothing underfoot, nothing around” and in “a sickly atmosphere of tepid skepticism.” In Marlow’s philosophizing on the severe, hasty reality of death, Conrad presents a microcosm of epistemological crisis of language confronting the turn of modernity.

The mythologized narrative impression of Kurtz Marlow once possessed is soon brought back by the ambiguous, unknowable nature of Kurtz’s dying words. Kurtz cries out “at some image, at some vision” mysterious to either Marlow or the reader. The ambiguity of Kurtz’s expression renovates the narrative and mythology which once defined Marlow’s idea of the man. Kurtz’s

final words, “The horror! The horror,” are vague signifiers having no signified, a hermeneutical goldmine and epistemological nightmare that let Marlow reconfigure and take back the mythic idea of Kurtz to the impingement of reality. Marlow provides an intricate psychologically projected narration for Kurtz’s last words, giving discourse to a simple sign, a complex matrix of meaning to a lone signifier which Kurtz could have planned to signify an endless number of different and possibly paradoxical meanings.

Marlow by this means rationalizes-away an epistemological or existential crisis of meaning and knowledge which may still confuse the reader whose impression of Kurtz left over as vague as it ever was. For both Marlow and the reader’s incapability to get true knowledge or certainty about Kurtz is an essentially linguistic concern. Few writers in the canon of modernism convey this epistemological crisis better than Joseph Conrad in *Heart of Darkness*.

The meaning of *Heart of Darkness* is defined by *Straus*—as a quest within, as a journey to a mythic underworld, as apocalypse, as a critique of imperialism or of Western civilization. Of primary significance is the way darkness is described as being epistemologically African, a phenomenon whose perils may catch up with the unwary European of the likes of Kurtz. What Conrad does is to submit to the habitual myth-making process which automatically identifies the outward color of the black man with the worst of moral associations. After all *Heart of Darkness* is a mythical one.

REFERENCES:

- Achebe 1977:** Achebe, Ch. “An Image of Africa: Racism in Conrad’s ‘Heart of Darkness.’” *Massachusetts Review*, 1977.
- Barthes 1972:** Barthes, R. *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- Conrad 1999:** Conrad, J. *Heart of Darkness*. New York: Penguin, 1999.
- Heart of Darkness 2006:** *Heart of Darkness: Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*. Ed. Paul B. Armstrong. New York: W.W. Norton & Co., 2006.
- Eagleton 1976:** Eagleton, T. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1976.
- Garnett 1902:** Garnett, E. “Unsigned Review.” *Academy and Literature*. (1902):132.
- Gilbert 1983:** Gilbert, S. “Rider Haggard’s Heart of Darkness.” *Partisan Review* 50 .1983.
- Meisel 1978:** Meisel, P. “Decentering ‘Heart of Darkness.’” *Modern Language Studies* 8.3 (1978): 20-28.
- Pecora 1985:** Pecora, V. *Heart of Darkness and the Phenomenology of Voice*. *ELH* 52.4, 1985.
- Sarvan 1980:** Sarvan, C. P. “Racism and the ‘Heart of Darkness.’” *International Fiction Review* 7, 1980.
- Saussure 1959:** Saussure, F. *Course in General Linguistics*. Ed. Charles Bally and Albert Sechehaye. Trans. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill Book, 1959.
- Saussure 2006:** Saussure, F. *Writings in General Linguistics*. Oxford: Oxford UP, 2006.
- Sherry 1973:** Sherry, N. *Conrad: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- Straus 1987:** Straus, N. P. *The exclusion of the Intended from secret sharing in Conrad’s ‘Heart of Darkness’*, 1987.
- Thibault 1997:** Thibault, P. J. *Re-reading Saussure: The Dynamics of Signs in Social Life*. London: Routledge, 1997.
- Watts 1996:** Watts, C. “Heart of Darkness.” Ed. Stape, J. H. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge [England]: Cambridge UP, 1996.
- Zhuwarara 2004:** Zhuwarara, R. “Heart of Darkness Revisited.” *Joseph Conrad’s Heart of Darkness: A Casebook*. Ed. Gene M. Moore. Oxford: Oxford University Press, 2004.

G. M. VASILYEVA

Russia, Novosibirsk

To the History of One «Ethnocentric» Translation:

The article deals with Ovchinnicov who made a poetic translation of the second part of the tragedy by Goethe 'Faust'. In the 19th century it was perceived by critics as a false copy. The translator turns to the folk Slavic mythology, Russian and East Slavic folk literature. The translation reflects mainly the cultural peculiarities of the Northern part of Russia. The author uses mostly northern dialects (Pskovian, Arkhangelsk, Onega). Highlighting the fact, that Northern folklore turned out to be suitable for the description of the ancient world and German cultural uniqueness, 'Faust' by Ovchinnicov has become an independent work in Russian culture.

Key words: translation, parable, Slavic.

Г.М. ВАСИЛЬЕВА

Россия, Новосибирск,

Институт международных отношений и права

К истории одного «этноцентрического» перевода

«Фаустъ. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчинниковым» не «присвоена» русским литературным корпусом. Существует единственное прижизненное издание 1851 года. Перу Андрея Михайловича Овчинникова принадлежат также две брошюры. «Награда за откровенность», изданная в Санкт-Петербурге (1852), посвящена социальным противоречиям предреформенной России. «Партитура Американского животного театра въ Европе, Орбана и Казановы» опубликована в Риге в том же году.

Можно предположить, что писатель вышел из среды старообрядцев. К тому времени в Риге сложилась одна из самых крупных старообрядческих общин. Фамилия «Овчинников» – типичная в этой среде. В Прибалтике были распространены хоры старообрядцев Поморского согласия. В «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» нет упоминаний о писателе. В «Русском биографическом словаре» (1902) помещена небольшая статья А.А. Петрова, посвященная «передельвателю «Фауста» Гёте. Автор не указал полное имя переводчика. Российская традиция неуважения к переводческому труду до сих пор выражается в игнорировании имен. Петров отмечает: книга «представляет переделку лишь Второй

части «Фауста», и притомъ изложенную имъ не «по-русски», какъ обозначено въ заглавіи, а какимъ-то новымъ, самимъ авторомъ изобретеннымъ языкомъ» (Петров 1902: 83). Автор словарной статьи подводит итог: «Впрочемъ, никакого литературнаго значенія она не имеетъ, равно какъ и вся писательская деятельность Овчинникова» (там же). В конце статьи Петров приводит названия изданий, в которых были опубликованы наибольшие отклики на произведение*.

Критики восприняли перевод как ложную, деформированную копию. Они писали о ненормализованном языке, в котором смешались элементы разного рода систем. С жестокой радостью ценителей культуры цитировали нескладные стихи. Этот перевод превратился в энциклопедию дурного литературного вкуса и забавных недоразумений. А его строки – в курьезы, литературные и историко-культурные. Можно сказать, что имя Овчинникова утвердилось в культурном контексте раньше, чем его творчество, которое так и не было усвоено. Многие писали о совершенно явной дефактивности текста. Осмеянию здесь подлежало все: само жанровое образование, автор, образ доверчивого и необразованного читателя.

Фамилия Овчинникова упоминалась среди имен других незадачливых авторов: не владеющих пером, но, тем не менее, сочиняющих. «Снижение» высоких образцов порождало графоманию. Перевод стал темой для шуток в переписке Некрасова и Тургенева. В письме к Тургеневу от 16 мая 1852 г. Некрасов, сообщая о предстоящей охоте, замечает: «Жаль только, что теперь вся дичь на гнездах, остались одни закадычные холостяки, как говорит Овчинников» (Некрасов 1952: 174).

В.М. Жирмунский написал о переводе чуть более страницы, приведя из него четыре пространные цитаты. Ученый увидел «в авторе преждевременного и неудачливого предшественника В. Хлебникова: сочетание архаизмов, фольклорных элементов и новообразований [...] создает своеобразный поэтический язык, отличный не только от сглаженного языка 50-х годов, но и от всего вообще известного нам в литературном языке XIX века» (Жирмунский 1981: 426–427).

М.Л. Гаспаров, излагая план своей книги «Записи и выписки», упоминает: «Кстати, там будут выписки из первого русского перевода, около 1850 г., – сделанные фантастическим псевдо-народным русским языком, похожим сразу на Велимира Хлебникова (так казалось В. Жирмунскому) и на Андрея Белого (так кажется мне); всеми осмеянный и потом забытый, этот перевод, честное слово, чем-то талантлив» (Гаспаров 2006: 218) Для Гаспарова А. Белый был, прежде всего, предтечей современной сравнительно-статистической (точной) науки о стихе. Если предположить инто-

* Рецензия В.П. Раевского в журнале «Современник» (1851, т. XXX, отд. V, с. 18–23), «Отечественные записки» (1851, т. 79), «Сын отечества» (1852, т. 1), «Москвитянин» (1851, № 22).

национные переключки, то слово «симфония» лучше всего описывает структуру произведений Белого, но только не перевода Овчинникова. В данном случае речь идет, видимо, о «знакомстве звуков» в поэме «Глоссолалия» (1922) и других вещах Белого. Подобное сравнение дает представление о развитии поэтического языка Овчинникова. Подразумевается «неологический фон» произведений Белого: его причастия на -ши, -вши, диалектно-просторечные элементы (мизикать, бубанить, гагакать, и др.), сочетания типа «тяпляпился нос», «керкает кашлем». В задачи Гаспарова не входило исследование этих многообещающих параллелей.

Действительно, некоторые строки напоминают поэзию Хлебникова: «Крикни *леший* – отдадимся, хохотни он – отхохочем, / Гикь отгикнемь, вой отвоемь, грому втрое отгрохочемь, / И чемь глушее затишье, темь откликнемся слышней»* (Овчинников 1851: 237). Восприятие индивидуально; оно может быть одновременно избыточным и недостаточным. Ассоциации, которые возникают в процессе чтения, помогают выявить неявные и важные черты текста. Но апелляция к отдельным, даже самым значимым контекстам – без возможности сравнения целостных идеологем и идиостилей – способна наметить проблему, но не в состоянии ее разрешить. Ряд сравнений можно продолжать бесконечно. Например, переключки с чаромутной лингвистикой Платона Лукашевича (1846) и с корнесловием А.С. Шишкова. При обостренном интересе к семантическим единицам, к семантике отдельных слов они оправдывали их неожиданное сближение через сходные фонические элементы (см.: Тынянов 1929: 85). «Ярь» С.М. Городецкого (1907) также построена на материале мифологии и народного эпоса. Можно отметить близость к и затрудненной архаике Вячеслава Иванова и к этнографии А.М. Ремизова. Как известно, идея «самоценного слова» отчасти обязана своим происхождением его поискам «незатертого» слова в диалектных словарях.

Не вызывает сомнений одно: Овчинников был писателем, высоко ценившим проявления низовой и срединной культуры. Они не только смешат современного читателя, но позволяют проникнуть в суть процессов, которые происходят на высоком уровне культуры. Возникает вопрос: что это за перевод «Фауста» – индивидуальная «причуда», новаторский эксперимент, так и не сыгравший в дальнейшем важную роль, либо опыт освоения уроков западной словесности. Есть соблазн толковать произведение в оценочном плане, ссылаясь на то, что Овчинников – не великий писатель. Такой подход был бы серьезной ошибкой теоретического характера и ложной практической установкой. Вместо истории литературы сформировался бы неподвижный «канонический центр». Необходимо сохранить ту часть наследия прежних времен, которую можно назвать

* алее страницы указаны в тексте статьи, как и в оригинале, – римскими и арабскими цифрами.

маргинальной, или периферийной. У категории оценки своя телеология и свое пространство. В науке – в некоем условном соответствии оценке – выступает понятие констатации как сугубо внутреннего сочетания характеристик изучаемого объекта.

К проблеме жанра. Поэт вывел на свет причудливое жанровое образование. Для его позиции архаиста характерно своеобразное литературное «славянофильство». Как Шишков, борясь за чистоту русского языка против западных влияний, он уходит в поисках немецкой темы к славянской мифологии, к народному эпосу, к отечественному и восточнославянскому фольклору. Поэт был начитан в литературе по мифологии. Хорошо разбирался в запутанных деталях различных верований и ритуалов. Его работа свободна от фактических ошибок. Все это свидетельствует если не о глубине, то о широте эрудиции Овчинникова. Он провел историко-этнографическое, славистическое исследование: «Надобно было перебрать весь запас наших областных речений, общенародных поговорок и т. п. и при том, для большей выдержки знаменательности оригинала, надо было собраться со всем сказочным духом русского мудрословия» (XI). В этой связи можно вспомнить не только авторские имитации фольклорных текстов, популярные в конце XVIII–первой трети XIX вв., но и многочисленные «народные песни», имеющие конкретного автора.

Фольклорный характер перевода повлиял на размытость жанровых границ. Уже начало трагедии вводит читателя в мир русской истории. Явно избегая иноязычных звучаний, переводчик настойчиво выявляет национальное своеобразие. Мефистофель говорит сиренам: «Впрямь мило слушать! Точно у соседокъ / Въ гортани *гусли-самогуды* эдакъ / И тонет въ звуке тонь...ну, удалы! (109). Гусли-самогуды – образ из русских народных сказок. Топология мысли оказывается почти сказочной. «Возмолил / По щучьему веленью» (252). «[...] а бродяги / Выдумывают сказку / На это: жиль-быль царь» (260). Стихи вызывают в сознании архаическую, былинно-песенную традицию. Основой обработки послужили разные фольклорные образцы малых форм – потешки, считалки, небылицы, плясовая песнь.

По определению Овчинникова, «Фауст» Гёте – «притча» (X). Переводчика интересует истинность слова, которым «притча» выражена. По его убеждению, истина, «жизнь» лежат в области фольклорного слова, вне всякой референции. Он пытается осуществить труд национального самопознания и самосознания. Факт самоописания, как и притча, становится отправной точкой для понимания и оценки сопряженного с ним историко-культурного пространства. Таким образом, на основе немецкого текста Овчинников создает концепцию славянства. В ней доминируют такие категории, как дух, слово, национальное предназначение.

Некоторые сцены трагедии Гёте не переведены: «За темь выпущена сцена в 210 стиховъ, именно: Увесилительный сад при утреннем солнце» (55). О характере сценического поведения можно судить по ремаркам. Они явно тяготеют к зрелищности, к произведениям «малярного» фольклора. В ремарках переводчик свободно соединял слово с изображением, сценическим жестом. «Сумерки. Слетаются Духи; мелькают и реют маленькие Привиденьица» (14). «Увесилительный сад при утреннем солнце» (55). «Фауст, уложенный на стародедовской постели» (81). «Около дверей ниотколь взялись маленькие кругленькие карапузики» (192). «Къ Фаусту подходить его витязи» (211). «Каждая дева покоится одиночкой расположась на мураве» (218). «Семимильный сапогъ ступаетъ передъ Фауста» (242), «Хапъ-Загреба и подбиреха» (271), «Четыре вещи старухи, какъ лунь седья» (303). Преувеличенные или уменьшенные изображения входят в немислимые коллажи.

Образно-поэтический круг перевода. Возникает вопрос о действующих лицах данного перевода.

- Эмблематические персонажи второй части трагедии Гёте, сохраненные в переводе:

хор, Фауст, Мефистофель, Кесарь (Kaiser), ламии, Возничий (Knabe Lenker), Глашатай (Herold), Звездочет (Astrolog), Парис, Елена, Вагнер, Гомункул, Линцей, Хирон, Нерей, ламии, сирены, nereиды и тритоны, «Сисмос, землетряситель» (126, Seismos), странник, Лемуры;

- образы из трагедии Гёте, но в переводе относятся к славянской древности. Филемон и Бавкида становятся «стариком и старушкой». Меняются все реалии жизни. По славянскому обычаю гостеприимства они приглашают странника «ко хлебу-соли» (289). Старик говорит о Фаусте: «И тогда отъ нашей грани / Стали рыть, вести заборъ, / Ставить *хаты* – на поляне / Ужь готовъ и барскій дворъ» (290).

«Четыре вещи старухи, какъ лунь седья» (300, vier graue Weiber treten auf), злоковарливая беда (Mangel). Сам Фауст сравнивается с витязем (и становится храбрым, доблестным воином на Руси IX–XIII в.) и с героем русского народного стиха об Анике: «Мефистофель. На сей раз ты Аника-воинъ» (252);

- мифические действующие лица – олицетворения вечных, периодически выступающих сил природы: «олимпския чечени» (153), Бахус-Зюзя (238), духи, эльфы;

- персонажи народной демонологии (не всегда описываемые с плюрализованными показателями) – лешакъ (253), Баба-Яга (43), Смерть-сватья с клюкой (304);

- образы, заимствованные из контекста фольклорно-сказочного или исторического, относящегося к славянской древности: чудо-юдо (28),

фантастический пучок (29), привиденьца, горынята (55), леший – дух леса в славянской мифологии (237), Аника-воинъ (252);

- полумифические-полуреальные: трое могучих: Сорви_Голова, Хапъ_Загрѣба, Себе-на-Уме, «белобрысенькая, черномазенькая» (60), Подбироха (274);

- лица реальные, люди разного звания: думный; садовницы, молодые флорентинки (Gärtnerinnen), красны-девицы, поднаучный (85).

В переводе дана разветвленная система антропонимов. Им присущи следующие признаки:

- фонетическая и морфологическая адаптация иностранных имен: «Манта Ескулаповна» (121). Как известно, дочери римского бога врачевания Эскулапа – Гиги́я и Панацея. Провидица Манто – дочь прорицателя Тиресия. Ее имя является персонификацией гадания – мантики. В переводе она становится «Манта»;

- создание новых, искусственных имен: «Марзы-неустрашимки, Псилы-неубоимки» (165, Psillen und Marsen в оригинале);

- замена привычной фонетической огласовки: «нагишка, Фебчик ненаглядный» (222).

- антропонимы, созданные от апеллятивов: «белобрысенькая, черномазенькая» (60). Многие из них воспринимаются как имена «курьезные».

Словарь перевода. Прежде всего, выделим группу областных диалектов*.

- «Въ глыбъ» (17), «эдакая фря» (57).

- Мизюрной (60) – арханг. мизюра.

- Взбутуситься (пск.) – встревожиться, подняться. «...дай / Еще, в последь, *взбутуситься* учонымъ! / Мне первенство уступить глупендѣй» (82).

- «Наумились» (пск.) – догадаться (88).

- Гуторить (обл.).

- Выторнуть (пск.) – вытолкать. «Зажмурь, вотъ такъ, одно мигальцо, / Да эдакъ *выторни* одно кусальцо - Да *набоченься* эдакъ: люди вмигъ / Тебя сочтутъ за нашъ двойникъ» (147).

«Набоченься» вместо «подбоченься».

- Облунить – в северных говорах многие слова образованы с префиксом -об (оболокати, обнадеять, обворить, обмекать). Сирены на скалах: «Ахъ, луну вокругъ кружочикъ / Вдругъ *облунилъ* лучезарно! / По кружку самъ-другъ попарно / Сель съ голубкой голубочикъ» (163).

- Самъ-другъ (обл.)

* Овчинников в основном использовал диалекты северных областей России. Мы уточняли лексемы по следующим словарям: (Подвысоцкий 1885), (Герд 1994–2005).

- Наянство (пск.) – наглость, нахальство. Форкиада: «Откуда налетели / Съ такимъ *наянствомъ*? Словно журавли / Тутъ *раскивикались*» (183).
- Каплюга, каплюжка (обл.) – пьянюшка, пьяница, особенно на чужой счет. «Буянить, какъ въ одури *каплюги*» (183).
- *Щунуть*, щунить, (вятск., арханг., онеж.) – стыдить, попрекать, корить. «*Щунуть* от непристойной перебранки!» (186).
- *Пристрелуть* (арханг.) – случиться, произойти. Форкиада Елене: «Какъ въ Трою отбыла ты средь огня, / То вновь *пристрело* – и пошла *любня*» (187).
- *Знатоха* (новг., пск., твер.). «Я жь *знатоха* красоты»(189).
- *Заискать проведы* Проведь (пск.) – «розыск». Слово «заискать» образовано по типу диалектных слов «забижать», «завременить», «захотенить». Хороведа Форкиаде: «Моя обязанность, какъ хороведы, / Къ тебе, старейшей, *заискать проведы*, / Всеведка ты, премудра ты, умна, / И къ намъ несчастнымъ расположена! (192).
- *Доможира* (сев. домовитый хозяин). Гоить (волог. устраивать). «Блаженъ коль домъ свои *гоить доможира*, / Онъ долго, безъ горя, живеть с семей» (194).
- *Дока* (обл.) – мастер, мастак, знаток, искусник. «Обаяль же такой *дока* / Прелесту, что ужь иной Не сыщешь другой такой!» (217).
- «*ладить звуки*» (мест) (222).
- *Дичина* (обл. охот.). «Въ игре, съ почина, / Хочу шальнуть я; / Вы – будь *дичина*, / Охотникъ будь я» (227).
- Зюзя (пск.). Бахус назван именно так: «Зюзе горя нетъ коль съ боку у него всегда сосудъ, / И кругомъ везде запасы впрокъ готовятъ и пасуть» (238). «Пасти» употреблялось в значении «припасать, беречь».
- Жарынь (обл.). «*Жарынь зардела*» (243). Зардеть (книжн. поэт.).
- Могутный (261), арханг. и народно-поэт.
- Сбердить (новг., пск., вологод.) – отказаться, сробев, передумать и отступить. «Не сбердятъ кулачки!» (261).
- «Кой» (обл.). Линцей. «Кой всполохъ меня, далеко / Тамъ, поднялся всполошить?» (300). Всполошить (разг.).
- Изволя, от «извольный» (влад., пск. – своевольный, самовольный, самоуправный). «Въ изволе не скрепленный» (308).
- Нады – диал.(323).

Диалектология становится для переводчика главным импульсом раскрытия основных лингвистических законов. Изучение процессов живой речи позволяет проникнуть в тайны структуры языка былых периодов. У Овчинникова есть ареальная преференция. Именно первозданность языка Поморья хранит подлинный славянский дух.

Его концепция связи поэзии с языкотворчеством и мифотворчеством обязана не только фольклору, но и поискам гуманитарных наук, прежде всего, языкознания. Речь идет о тех его направлениях, в которых соединя-

ются исследование исторического развития языков с изучением культур. В практике Овчинникова отозвались идеи лингвистов и фольклористов XIX века, например, Ф.И. Буслаева. В этой связи отметим «первопроходческую» деятельность ученых-славистов: А.С. Кайсарова (в области славянской мифологии) и К.Ф. Калайдовича (по славяноведению). Первый приобрел европейскую известность как автор труда «Versuch einer slawischen Mythologie» (Göttingen, 1804). Второй – как редактор сборника «Кирши Данилова» (1818), собрания русских былин и исторических песен. Они оказали воздействие на национальную школу фольклористики и отечественную литературу всего XIX столетия.

Античный словарь перевода. В переводе сосуществуют и сталкиваются разные мифологические системы: например, античная и славянская народная мифология. Овчинников приписывает античным образам собственные значения, те, которые кажутся привычными. Античному мотиву он подыскивал пару и выстраивал антитезу, где каждый элемент манифестировал заложенные в нем значения. Мотивы северного фольклора оказались пригодными для описания античности и немецкого культурного своеобразия. Возникает образ «славянской» античности. Границы между отдельными историко-культурными эпохами нарушаются. Происходит возвращение к явлениям, отодвинутым в историческом времени. Переводчик как будто следовал утверждению поэта немецкого барокко – Мартина Опица в его «Buch von der deutschen Poeterey» (1624): имена языческих богов неотделимы от поэзии.

Возрождение античности окрашено в тона христианской эсхатологии. Эсхатон – это состояние, снимающее движение времени и приводящее к смешению времен. Переводчик освящал наследием Греции западное христианское искусство. Подвергал таинству крещения греко-латинскую культуру. Например, «Аркадия, соседственница Спарты. Аркадия – блаженства вертоград!» (218). Назвав Аркадию вертоградом, он явно имел в виду образ божественной любви, которая есть сад. Эта дефиниция имеет длительную жизнь в культуре. Вертоград (церк.-слав.) встречается в средневековой гимнографии, в хвалебных жанрах – в применении к Богородице и святым.

Славянские поверья о борьбе с противником, о фантастических существах появились с византийскими и римскими апокрифическими сказаниями. Они представляли собой пересказы сочинений античных писателей об устройстве земли («Книга Еноха», «Козмография»). Источником подобных легенд могли послужить и греческие пересказы «Одиссеи» Гомера. Они пришли в культуру восточных славян в отрывках (так же вместе с апокрифическими сказаниями).

Поэтика «вольнопереведенной» трагедии в немалой степени ориентирована на гомеровский эпос. Лексика, фразеология имеют печать близкого знакомства переводчика и со сказаниями, и с творчеством Н.И. Гнедича.

Гнедич переводил новогреческие народные песни из антологии К-Ш. Фориэля: «Les chants populaires de la Grèce moderne» (1824–1825). Автор «Рождения Гомера» и перевода «Илиады», он фактически изобрел искусственный аналог языка греческого эпоса. Искал те или иные средства показать архаику текста.

Влиянием переводов Гомера обусловлена лексико-стилистическая архаизация «Фауста» Овчинникова. Гомеровский стих повлек за собой совершенно особую стилистику – архаические слова и обороты, составные эпитеты, причастные формы, своеобразно усложненный синтаксис. Нарочито «гомеровские» формульные эпитеты – «злородчивая» (188); «зловарливая беда», «злехотящая», «благомнящей», «полбдящии», «полспящии» (308); «тонь медовосладенский» (317). Автор использует модели словообразования так называемых «длинных слов». Они позволяют свободно превращать развернутые предложные и предикатные конструкции в слитные термины. Возникают сложносоставные неологизмы, различные типы сложных слов с присущей им в общем языке компрессией синтаксиса и семантики: «чудовидныя здания» (201) – ср. чудновидный (арханг.). Выражение «труп чудочудечный» (189) связано со словами «чудой, чудь» (арханг.), и т. д. Многосложные слова не уместаются в короткие метры.

Поэтические редкости соседствуют с изысканными ругательствами или бранными характеристиками, имеющими мифолого-литературный подтекст. «Стань дивошепетный и не дебелий» (119): «шепетный» (согласно словарю Даля, «нарядный, щегольской; сшитый ловко, в обтяжку»), «дебелий» (прост.). «Облыжнорылый» (201) из слов «облыжный» (ложный, обманный) и «рылястый». Сталкивать вулгаризмы и поэтизмы – это стратегия автора «кинического» направления. С иностранно-мифологической лексикой вступают в контраст подчеркнута русские слова и выражения. Переводчик усиливает просторечность, русификацию: Парис «кровь с молоком... медовья уста!» (71). «Нерей о Парисе: А сколько бедь / Я не пророчиль *парню* накануне? / Безумцу не въ заветь благой советъ! / За то и сгибь въ троянскомъ *карачуне*» (152). По отношению к Парису употребляет простонародное слово «парень», вошедшее в низовой городской язык. События в Трое сравниваются с карачуном (корочун) – в славянской мифологии название зимнего солнцеворота, а также злой дух. Елена становится барыней, ее слуги – дворовыми. «Форкиада: «Журить *дворовых* надобно и нужно, / И *барыня* въ журьбе не стеснена» (183). Хор называет Елену «заразливой однозубкой» (188). По аналогии с одноглазкой – сказочным персонажем в русском фольклоре. Один из вариантов мифологического образа лиха, изображаемого у восточных славян в виде одноглазой женщины. Встреча с нею приводит к потере парных частей тела.

В античном хоре о бель-лебедях возникает образ русской народной песни. «Ахъ, впрямь зловещие тоны! / Ахъ, если на место обороны / Вещують оне здесь, въ стороне, / Намъ гибель отъ рукъ вражьихъ. / Безъ

помину тогда, безъ следа / Пропали головушки – беда! / Уже на шеечках лебязьихъ / Мы чуемъ, чуемъ...ахти! ахъ, / Что и подумать страхъ! (200). Эта песня часто упоминается в отечественной литературе. Например, песня Ксении «Не кричи бел-лебедь» в повести Карамзина «Марфа-Посадница, или Покорение Новгорода» (1803).

При именовании богов поэт прибегает к эпиклесе, то есть к постоянному эпитету, священному прозвищу богов. Форкиада называет Эвфориона именем древнегреческого бога Аполлона «*Нагшика, Фебчик ненаглядный*» (222). Киприда – одна из эпиклес Афродиты. «Хорь о Киприде: И долго боги ее и тоже люди / Видали какъ ходила неряхой, / Простолюдимскою девахой» (223). Богу, вызывающему землетрясения, поэт дает свое название (от др.-греч. σεισμός): «Сисмос, землетряситель» (126). Возможно, по аналогии с составным словом «землетрудецъ». В переводе появляется новый персонаж «Манта Ескулаповна» (121). Как известно, дочери римского бога врачевания Эскулапа – Гигея и Панацея. Провидица Манто – дочь прорицателя Тиресия. Ее имя является персонификацией гадания – мантики.

Нерей говорит о Доридах: «*поморская богини / Похорошели – только бь посмотреть! / Что противъ нихъ олимпския чечени? / Девятый валъ перестает шуметь. / Когда въ-поскокъ Нептуновы игрени / Доридъ везуть чрезъ Океанъ домой! / Люли! Навстречу голосятъ тюлени / И имь загривокъ подставляютъ свой*» (153). Нимфы-нереиды, дочери Дориды, супруги Нерея, превращаются в дорид, «поморских богинь». Нечто вроде Зеваны (Деваны), богини охоты у поморских славян (аналог зап.-слав. Дзеваны). Дорид в античной мифологии не существовало. *Нептуновы игрени* – точный образ. Нептуну приписывали покровительство лошадям, его называли «Конный Нептун». Игрений – конская масть: рыжий, с гривой и хвостом белесоватыми, светлее стана. Слово «чеченя» (сев.-русс., вост.-русс.) есть в словаре В. И. Даля: тот, кто чеченится; чванный и чопорный щеголь, щеголиха; ччень (пск.) – балованный ребенок. Слово «въ-поскокъ» (скокь-поскокъ) – из потешек для детей, прибауток. *Люли* – из припевов народных песен (обычно с повторением). Переводчик создает запутанные, сложные ассоциативные ряды со своим источником, «скрывает» сакральный сюжет в имени аллегорической фигуры, в вещь-символ, в котором таился микросюжет.

Poesia artificiosa и опыт Средневековья. Овчинников обращается к художественному опыту Средневековья. Автор прибегает к разнообразным формам искусственной поэзии. Испытывает пристрастие к жанрам *carmina curiosa* («курьезный стих»), *poesia artificiosa* и к тому, что принято называть «игрой» слов. Переводчик использует редупликационные (тавтологичные) пары глагол + существительное: думь-думу думали (90). Лети летягой – шмыгай шмыгом (136). Архаические тавтологические кон-

струкции такого типа составляют существенные фрагменты древних поэтических текстов.

Паронимия и *паронимическая аттракция* – излюбленный и эстетически значимый прием. «Черно очерчено, но я бы очерк скрыл / Под покрываломъ недоступным» (17). «Учился впускъ и пустежь училь» (59). «О, если бы живчики въ-живь оживились! / О, радости! Родичи-роди мальчушной» (203). «Вот внезапно легла залеглела, светъ светается безъ света» (201). Паронимия не просто связывает фонетический уровень идиостиля с грамматическим и тропеическим, но очевидным образом – во взаимодействии с другими тропами – является средством афористики. «Мефистофель. Да, если блажь найдеть на мудреца / Смудряться нады немудростью ребячей, / То впрямь сглупить, и глупостью ходячей / Потомъ промаеть векъ свой до конца (323). Паронимические сближения включают в себя или создают метафору, олицетворение, другие образные структуры. *Парономазия* – подобозвучье – захватывает грамматический и фонетический уровни языка. Приемы эти нередко объединяются и служат семантической связи стихотворных строк, образуют словесное узорочье, напоминающее средневековый стиль «плетения словес». «Журить дворовых надобно и нужно, / И барыня въ журьбе не стеснена» (183). Образуется выющаяся цепочка повторов. Широко используемый повтор речевых оборотов передает мгновенный переход из обычного состояния к аффектации. Между разными психологическими состояниями не оказывается ни временной, ни пространственной дистанции.

В переводе даны готовые риторические модели, издревле использовавшиеся искусством в качестве парадигмы для поэтических описаний и организации текста. Стихи расположены на линии «словоизвития». Традиция восходит, через Епифания Премудрого, к русской агиографии Средневековья. Одной из важных задач при внутренней реконструкции оказывается вычленение такого слоя в языке, который принадлежит церковнославянскому (в его русском изводе).

Заключение. К тексту Овчинникова мы бы отнесли формулу «ироикомиического» жанра из набросков посвящения Пушкина к «Гаврилиаде»: «<...> смешное с важным сочетал» («О вы, которые любили...», 1821). Вероятно, перевод сделан выходцем из старообрядческой среды. Со старообрядческой литературой его роднит стремление к сохранению старинных форм языка и стиля. Переводчик вполне сознательно ориентировал свои поэтические ценности на фольклор, древнерусскую национальную культуру. Он не ограничивался реминисценциями, но как бы цитировал «стилевой опыт» фольклорных жанров. Получилась «маленькая трагедия», стилизованная под лубок. Здесь явлен «вторичный синкретизм» жанров: синтез категорий эпического, лирического и драматического (а также дидактического).

В переводе можно прочитать важную историко-культурную информацию: здесь воплощен *северорусский комплекс культуры*. Лексика представляет в своей основе систему диалектов, несущих в себе память множества употреблений, неологизмов и окказионализмов. В силу лексической изощренности возникает темный текст (редкие диалектизмы, и т. д.). Овчинников создает немислимый синтез: одновременное текстовое воспроизведение Гёте «темного» и Гёте «светлого». Гёте, приближенного к неразъясненному стилю оригинала, и Гёте, предельно разъясненного рефлексией автора. Комментатору приходится искать аналоги стилям, которых в культуре перевода (в данном случае, в русском языке и литературе) не существует.

Стиль связан с образом имплицитного автора – народного философа-самоучки, читавшего ученые книги и стремящегося быть по-ученому убедительным. Происходит сплав таких несовместимых элементов, как народное любомудрие (сопряженное с малограмотностью), «сциентизм» и лиризм. Овчинников отказывается от «официальной» позиции писателя в пользу позиции простого, «естественного» человека, – своего рода Адама, впервые называющего вещи и явления.

При этом язык стал не ино-язычием, но косно-язычием. Коннотативный ореол слова «косноязычие» изменился только в XX веке. Подобное косноязычие чревато погружением в мучительное состояние «томления по пониманию». Овчинников, поэт-заумник, обладал лингвистической и литературоведческой эрудицией. Он увидел суть трагедии не в структуре действия, но в построении художественного мира Гёте. В переводе возникают смысловые оппозиции. Разумное – заговорная магия, музыкально-фонетическое словотворчество; рациональное – случайное, «наобумное». Русский поэт столкнулся с обывденным состоянием с чудесным. «Экстаз» в греческой трагедии и означал выход за границу нормы. Приобщение к искусству, например, участие в дионисийских обрядах (положивших начало трагедии) переносило человека в принципиально иную реальность. По-настоящему переводчик «совпадает» с Гёте именно в понимании вдохновения, возможности свободного движения по всем неукоснительным путям жизни. Русский поэт исполнен радости от своего сумбурно пылкого дарования. Доверие к вдохновению как единственному вожатому обосновано не только самобытностью Овчинникова. Оно развивалось на пути особенно трудном: внимательного изучения правды собственной личности и особых примет своего таланта – без прямого участия в литературной жизни.

Трагедия Гёте становится поэтическим миром, на границах которого и в диалоге с которым русский поэт видел свое произведение. «Фауст» Овчинникова перестал быть переводом и превратился в самодовлеющее образование. Это может быть сделано хорошо, но только выходит за рамки вопроса о переводе. Главной была не точность, а разнообразие сбли-

жаемых мировых культур. Данный текст не является высоким художественным словом. Точнее, наша нынешняя эстетическая потребность не может быть удовлетворена таким решением. Однако переводчик парадоксально воплотил в своем творчестве «вышнюю ученость» интеллектуалов эпохи и парадигмы ее простецов. Можно выявить не только приметы курьеза, но любоваться прелестным простодушием безвозвратно ушедшего прошлого. Смешивая ученый дилетантизм с проблесками ясновидящего таланта, поэт смешил одних и изумлял других.

ЛИТЕРАТУРА:

Гаспаров 2006: Гаспаров М.Л. *«Читать меня подряд никому неинтересно...»: письма М.Л. Гаспарова к Марии-Луизе Ботт, 1981–2004 гг.* / Предисл. и публ. М.-Л. Ботт. Ж.: Новое литературное обозрение. Вып. 1 (77), 2006.

Герд 1994–2005: *Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей:* В 6 вып. / Гл. ред. А.С. Герд. СПб.: изд-во Санкт-Петербургского университета, 1994–2005.

Жирмунский 1981: Жирмунский В.М. *Гёте в русской литературе.*– 2-е изд. Л., 1981.

Некрасов 1952: Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. М.: Гослитиздат, 1952. Т. 10.

Овчинников 1851: Овчинников А.М. *Фаустъ. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчинниковым.* Рига, 1851. Часть вторая, в 5-ти действиях.

Петров 1902: Петров А.А. *Овчинников А.* – Русский биографический словарь: Обезьяниновъ - Очкинь. Санкт-Петербург, 1902. Т. 12.

Подвысоцкий 1885: Подвысоцкий А.О. *Словарь областного архангельского наречия в его о бытовом и этнографическом применении.* С.-Петербург: Типография Императорской Академии Наук, 1885.

Тынянов 1929: Тынянов Ю.Н. *Архаисты и новаторы.* Л., 1929.

ETER INTSKIRVELI

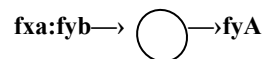
Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Functional and Structural Analysis of
the Fokllore Model of Transformation**

Transformation in folklore is expressed in two forms - spiritual and physical. Physical transformation process is defined by the return to starting point.

Spiritual metamorphosis is a significant phenomenon in folklore. In folklore it is set artificially, objective link is with the spiritual transformation of the hero, spiritual metamorphosis is the incentive of the situation. Research of the Georgian folk texts show that the existence of the opposite structures in the texts ensures the wholeness of the folklore plot:



The formula that depicts the metamorphosis of hero stands for : **fxa** – the negative starting point of hero, **fyb** – the positive hero, opposing the negative one. Circle is the act of selfascertainment, it is the obligatory reason for spiritual transformation, and in the end hero has oppose y fuction not in **a**-position, but in **A**-transformation.

Key words: transformation, tale, Myth, heroic epos, folklorization of Bible.

ეთერ ინტსკირველი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**ტრანსფორმაციის ფოლკლორული მოდელის
ფუნქციონალურ-სტრუქტურული ანალიზი**

ტრანსფორმაცია, როგორც მოვლენა, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლას, სახეცვლილებას, გარდაქმნას, გარდასახვას გულისხმობს (**transformatio** ლათ.) მეტამორფოზა (**metamorphōsis**) მისი ბერძნული შესატყვისია. ტერმინებშივე ჩადებული თავსართები – **meta** და **trans** — მიღმიერს, საზღვრის იქითა მოცემულობას/ფორმას გამოხატავს. საზღვრის გადალახვა უკვე ნიშნავს ფორმაცვალეობას. მითოსში, ზღაპარსა თუ ეპოსში კი საზღვრის გადალახვა სახეცვლილების

ანალოგიად, პარალელურ ფუნქციად გაიგება. ნებისმიერი მეტამორფოზა, გამოხატული ფიზიკური სახეცვლილებით, გმირის შინაგანი გარდაქმნის, მისი შინაგანი სახეცვლილების გამომსახველია. მითოსური გმირის სახის, მდგომარეობის თუ მოცემულობის შეცვლა იმდენად ორგანული, ჩვეულებრივი მოვლენაა მითოსურ სამყაროში, რომ თანამედროვე საზოგადოებაშიც კი ძალზე ბუნებრივად აღიქმება. ასევე სრულიად ბუნებრივია ბიბლიაში სატანის მიერ სწორედ გველის სახის მიღება და არა სხვა რომელიმე არსებისა. სხვაგვარად სატანა ვერ წარუდგებოდა ევას. სატანა იღებს თავისი ბუნებისთვის ყველაზე შესაფერის ფორმას: „გველი ყველაზე ცბიერი იყო ველურ ცხოველთა შორის, რომლებიც უფალმა გააჩინა“ (დაბ. 3.1). სატანა კი, რომელსაც საკუთარი სახეც კი არ აქვს, რადგან არა აქვს არსი, იღებს ისეთ სახეს, რომელიც ყველაზე ორგანულია მისთვის.

ტრანსფორმაციის იდეა ჩაიდო ადამის შექმნის ეპიზოდში: „ვქმნეთ კაცი ხატად და მსგავსად ჩვენდა“ (დაბ. 1.26); და ცოდვით დაცემის ეპიზოდშიც: ადამის დაცემით მასში შემოდის სიკვდილი – ტრანსფორმაციის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფორმა. ასევე ტრანსფორმაცია იგულისხმება ქრისტიანული სწავლების მიერ ადამის დაკარგული ხატის ძიებისა და დაბრუნების იდეაში: ქრისტე მოდის, რომ განელმრთოს ადამი, ანუ ადამი დაუბრუნდეს თავის პირველ სახეს (უფლის ხატს), თავდაპირველ ყოფას (სამოთხის მდგომარეობას), თავის ნამდვილ არსებობას.

წერილში განვიხილავ თხრობით ჟანრებს, რომლებშიც გმირის მეტამორფოზები უმთავრეს როლს თამაშობენ სიუჟეტის განვითარებაში: ჯადოსნური ზღაპარი, მითოლოგიური გადმოცემა, ხალხური ეპოსი, ბიბლიური ამბის ხალხური ვერსიები.

1. ზღაპარი

ზღაპარში გმირი ხშირად განიცდის მეტამორფოზას. მისი სახეცვლილება განპირობებულია სამყაროს განახლების აუცილებლობით, რის გარეშეც ის (სამყარო) ვერ ვითარდება. ჯადოსნური ზღაპრის გმირი, როგორც სამყაროს განახლების პროცესის მონაწილე, იმეორებს მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაების ფუნქციას, რაც ზღაპარში, ძირითადად, ტრანსფორმაციის უნარით გამოიხატება. ტრანსფორმაციის უნარი ერთგვარი საშუალებაა (რომელიც ზღაპრის გმირს ხშირ შემთხვევაში მჩუქებლისაგან ენიჭება) აღდგენისათვის და აღდგენის უნარის მეტაფორულ სახეს წარმოადგენს. გმირი არა უბრალოდ სარგებლობს ამ უნარით, არამედ ის ვალდებულიც კია ჩასწვდეს მატერიის ყველა სახეს და ფორმას. ეს გარდაქცევები ეხმარება მას სამყაროს სრულყოფილად შეცნობაში.

ამ მიზნითაა მოტივირებული ქართულ ზღაპრებში ქალი პერსონაჟის მეტამორფოზის გავრცელებული მოდელები (ქალი – თევზი –

თევზის ფხა – ალვის ხე — ხის ნაფოტი — ქალი (გოგიაშვილი 2011: 181). იქცევა რა პერსონაჟი ქალი თევზად, ის შეიმეცნებს მიწისქვეშეთისა და წყლის სამყაროს სტიქიას, რაც, ამავდროულად, სივრცობრივი გადაადგილების ნიშანიცაა. გარდაქცევა მისი ახლად დაბადებისთვის მზაობას ემსახურება. ჯადოსნურ ზღაპრებში პერსონაჟი ქალის თევზად გადაქცევა საკმაოდ ხშირია; მაგრამ არ შეიძლება, ქალური გარდაქცევები თევზით დამთავრდეს. ცრუ-დედოფალის მოთხოვნით, გამორჩეულ თევზს დაკლავენ, მისი ფხისგან კი ულამაზესი ალვის ხე აღმოცენდება (უმიკაშვილი 1964: 97-102). ხის სიმბოლიკა უკვე თავისთავად მიანიშნებს სამყაროს სამი სკნელის ერთიანობაზე. ამ ტიპის ზღაპრებში სამყაროს ღერძის სიმბოლური მნიშვნელობის გარდა, ხეს ის ფუნქციაც აქვს, რომ ის მცენარეთა სამყაროს წარმომადგენელია, როგორც თევზი ცხოველთა სამყაროსი. ეს ზოო და ბიო სიმბოლიკა იმას მიანიშნებს, რომ ჯადოსნური ზღაპრის გმირის ადამიანური ყოფა უნდა გამდიდრდეს იმ ყველაფრით, რაც სამყაროშია, რათა მოხდეს ზღაპრის პერსონაჟის ახალი სულიერი ძალებით აღჭურვა, რათა შეძლოს ჯადოსნური ზღაპრის გმრობა. და აი ხეს, რომელიც გამორჩეულია და შურის საფუძველი ხდება, ჭრიან. ამ ზღაპრებში ჩანს არა მხოლოდ მეტამორფოზის, არამედ რეგენერაციის უნარიც. თევზის ფხისგან ხის აღმოცენების მომდევნო ეტაპია ხის ნაფოტისაგან ქალის წარმოშობა. ეს მოტივები რეგენერაციის უძველესი მაგიური მოტივებია, რომელიც თავის თავში შექველად ატარებს გველი/გველემშაპის რეგენერაციის უნარის პარადიგმულ გამეორებას. გველი/გველემშაპის რეგენერაციის უნარი უნივერსალურია და ალბათ უძველესი ყველა რეგენერაციაზე. ქართულ ზღაპრებში ის მხოლოდ მამრობითი პერსონაჟია და ქალის მფლობელი. ამიტომ მისი ფუნქცია – რეგენერაცია — მდებარეობს მიმართებაში სხვა სიმბოლოთი – თევზით არის გამოხატული. თუ ქალის მეტამორფოზა ქართულ ზღაპარში გვხვდება თევზის ან ხის სახით, მამაკაცის მეტამორფული სახეებია ხარი, გველი-გველემშაპი და ფრინველი (მტრედი, არნივი-სიძე). ზღაპარში გმირი ფრინველად იქცევა მას შემდეგ, რაც ცოლი მას, ადამიანის სახით მყოფს, დროებით გახდის გველის ტყავს დაუნავს (ლაკური 2006: 25-32). სრულებით ცხადია, რომ ცოლი არის ერთგვარი სტიმული, რათა მიწისქვეშასამყაროვლილი გმირი ეზიაროს ფრინველთა სამყაროსაც და ცოლის ერთი შეხედვით ეგოისტური ქმედება სინამდვილეში გმირის სრულყოფილების მოპოვებას ემსახურება, ზუსტად ისე, როგორც ცრუ-დედოფალის მოთხოვნები — გაანადგურონ ჯერ თევზი, მერე მოჭრან ხე.

ზღაპარში ერთ-ერთი გავრცელებული მეტამორფოზაა სქესობრივი მეტამორფოზა. სქესის შეცვლის მეტამორფოზა ხშირად გვხვდება ნოველისტურ ზღაპრებში, სადაც სქესის შეცვლა კარნავალურ ფორმას იღებს, ანუ გმირის გადაცმით არის გამოხატული: ცილისწამების შედეგად სახლიდან გაქცეული ქალი მიდის სხვა სახელმწიფოში. იმისათ-

ვის, რათა დაფაროს საკუთარი ვინაობა, გადაიცვამს მამაკაცად, მამაკაცად გადაცმული კი გამეფდება (ATU 861, 881, 881). აქ ორმაგ ტრანსფორმაციასთან გვაქვს საქმე: 1. ფრინველის რჩეული, რომელმაც უნდა აირჩიოს მეფე, ხდება კაცად გადაცმული ქალი. 2. მეფე შეიძლება გახდეს „უცხო“, მოსული „სხვა სამეფოდან“. ფრინველი ირჩევს მას, როგორც ყველაზე განსაკუთრებულ მოვლენას. შემთხვევითობას ვერ ექნება ადგილი. ფრინველი ზეციური ნების გამტარებელია. ფრინველის ფუნქცია იმას მიანიშნებს, რომ ეს უბრალო გადაცმა კი არ არის, არამედ ქალური სანყისის მამაკაცურით შეცვლაზე მიუთითებს. ამგვარად არჩეული მეფე მეფობს მამაკაცური ფუნქციით აღჭურვილი და არა ქალურ არსებობაში. ზღაპარში არ ხდება ზღაპრის გმირის საზრისის შეცვლა, მაგრამ სქესის გამოცვლა საზრისის შეცვლის იმიტაციას წარმოადგენს, რადგანაც, როგორც კი იპოვის დაკარგულ ქმარს, გმირი იბრუნებს თავის ნამდვილ სახეს.

მამაკაცის გარდაქცევის ამგვარი მოდელიც გვხვდება: კაცი – ქალი – ცხენი – ძაღლი – კაცი. უმრავლეს შემთხვევაში ამგვარი მეტამორფოზა წყევლის სახით არის მოცემული – მოკლულ ირემზე გადაბიჯების გამო (გოგიაშვილი 2011: 191).

ჯადოსნურ ზღაპარში მოცემული ტრანსფორმაციის ყველა მოდელი, უსათუოდ სანყის მდგომარეობაში დაბრუნებას გულისხმობს. სანყის მდგომარეობაში დაბრუნება მეტამორფოზის ფუნქციონალური დანიშნულების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია, რაც აუცილებელია იმისთვის, რომ შეიკრას წრე. გმირი გადის სახეცვლილებებს, რათა ეზიაროს და აღიჭურვოს ახალი სულიერი ძალებით. ამის გამოხატვა ზღაპარში მხოლოდ ფიზიკური ტრანსფორმაციით არის შესაძლებელი: გმირი ეტაპობრივად განიცდის ყოფიერების ყველა სფეროს, ყველა სამყაროს.

ტრანსფორმაციის ერთ-ერთი გავრცელებული ფორმა ზღაპრულ ეპოსში გმირის სივრცობრივი გადაადგილებით გამოიხატება. მოგზაურობს მინისქვეშა სამყაროში, მიდის მზის საუფლოში, ცხრა მთის, ცხრა ზღვის იქით თუ გმირის სხვა ამგვარი გადასვლები ტრანსფორმაციის უნარის გამოვლინებაა. რ. ჩოლოყაშვილი სამი სკნელის გავლას და სამი სახის მეტამორფოზას მხოლოდ გენეტიკურად ღვთაებრივი გმირის შესაძლებლობებს მიანერს (ჩოლოყაშვილი 2004: 63). ამ გადაადგილებათა მიზანი — გამუდმებული ზღვარის გადალახვა — გმირის ახალი სასიცოცხლო ძალებით აღჭურვას ემსახურება.

მიუხედავად იმისა, რომ ჯადოსნური ზღაპრის კომპოზიციაში მთვარია პერსონაჟის ქცევა, მოქმედება და არა მისი გრძნობები, ნადილი თუ სურვილები (პროპი 1984: 122), მიუხედავად იმისა, რომ ზღაპარში არ ჩანს, ან ნაკლებად ჩანს გმირის სულიერი სამყარო, როდესაც ვსაუბრობთ გმირის მეტამორფოზაზე, მიგვაჩნია, რომ ჯადოსნური ზღაპრის გმირის ფიზიკური სახეცვლილებანი მისი სულიერი მეტამორფოზის გარეგნული გამოხატულებაა.

2. მითოლოგიური გადმოცემა

ანდრეებში ოდნავ შებრუნებული მოდელი გვაქვს: აქ ჯერ სულიერი ტრანსფორმაცია ხდება, როგორც არსებითი, განმსაზღვრელი ფაქტორი, ხოლო ფიზიკური გარდაქმნა მოსდევს მას.

ჯვარის მკადრეები ჩვეულებრივი ადამიანები იყვნენ და, შესაბამისად, გრავიტაციის ძალას დამორჩილებულნი. მაგრამ გამორჩეულთ მათ შორის ჯვარი ლევიტაციის (ფრენის) უნარს ანიჭებს. ანდრეზი გვაუწყებს გუდანის ჯვარის მკადრე – გახუა მეგრელაურის (ჭორმე-შავიდან) შესახებ: გახუა ერთადერთი ხორციელი არსება იყო, რომელიც ლეთისშვილებმა ქაჯავეთის დალაშქერის დროს თან გაიყოლეს, რადგან უბრალო მოკვდავი კი არა, გუდანის ჯვარის მკადრე იყო, რომელსაც ჯვარი „ხელზე მოუდიოდა“. გახუა ხშირად დადიოდა ჯვართან ერთად; ამბობენ, „ხანდისხან დაიკარგისაო. ერთ-ორი თვითვე მავიდისავ, საფარველ დადებულ დახყვანდისავ ხთიშვილთა თანავ“ (ორიაური 1967: 193). კიდევ ამბობდნენ, რომ „ჯვართან ჯვარ ყოფილ, ხატთან ხატ ყოფილ ის კაცი“. მაგრამ ქაჯავეთის არაფიზიკურ, არამატერიალურ სამყაროში შესაღწევად საჭირო იყო, მისი სული გასცლოდა სხეულს. ამიტომ ლეთისშვილებმა მისი სული ამოაძვრინეს მისი სხეულიდან: „სულ ამამაძვრინესავ, თქვისავ გახუამა-დ' გვაძვივ ქვიშაში ჩალმარხესავ“ (ორიაური 1967: 190); „დამანვინესავ, სულ ამამაძვრინესავ. მეც ანგელოზებთან ვიარევ“ (ორიაური 1967: 18)). ანდრეზი ტოპონიმურ მენსიერებასაც კი ინახავს: სულის ამოძვრომა დათვისჯვარის ულელტეხილთან უნდა მომხდარიყო, რადგან მას შემდეგ წყდება ხორციელის ნაბიჯების ნაკვალევი.

ცხადია, გახუა მეგრელაურის ეს უნარი მუდმივად ვერ გაგრძელდებოდა. ანდრეზის თანახმად, როგორც კი გახუა მარხვას გატეხს – ყველს მიიღებს — მაშინვე დაკარგავს ლევიტაციის უნარს.

ასევე მუდმივად ვერ გაგრძელდებოდა უქორწინებელი თამარის ის სულიერ-ხორციელი სინმინდე, როცა ის თავის სინმინდეს ლევიტაციის უნარით და მზის სხივის სასწაულით ამონებდა. (კიკნაძე 1982: 156).

საინტერესო ინოვაციას გვათავაზობს ფოლკლორი ბიბლიური იობის სახის გახალხურებისას: ხალხური იობის სხეული რამდენიმეწლიანი ტანჯვის შემდეგ, აბრეშუმის პარკში ეხვევა და წარმოშობს ლეთიურ საკვებს — მანანას (პოეზია 1973: 279). ერთი ქართლური ვარიანტის მიხედვით კი იობის სხეული აღწევს იმ უწონადო მდგომარეობას, როცა გარდაცვალების შემდეგ ანგელოზებს – უხორცო არსებებს — მიაქვთ მისი სხეული ზეცაში (პოეზია 1973: 275).

ჩვენ ვნახეთ, რომ სახეცვლილება რჩეული და ნაწილიანი ადამიანების უნარია: გახუა, თამარი, იობი... ღვთაება თავის ამ ფუნქციას თავისივე რჩეულს ანიჭებს. საფუძველი თვითონ ღვთაების ტრანსფორმაციაა. უფალი თვითონ ვლინდება სხვადასხვა სახით. მის ტრანსფორმირებულ სახეს გამოხატავს ღვთიშვილი. უფლის პიეროფანია ასევე ძალზე მრავალფეროვანია. ეს შეიძლება გამოვლინდეს ნების-

მიერ საგანში. შესაძლოა იყოს ალვის ხე, ან მტრედი, ან მგელი... მას შეუძლია მოიცვას ყოფიერების ყველა სფერო.

ანდრეზები ასევე ხშირად მოგვითხრობენ ღვთისშვილთა ტრანსფორმაციაზე. მაგალითად იახსარი დევ-კერპის დამარცხების შემდეგ მტრედის ალით (სახით) ამოდის აბუდელაურის ტბიდან, რომელზეც დევის სისხლია გადაფარებული. იახსარი ღვთისშვილია და ამიტომაც აქვს უნარი მტრედის სახით ამოვიდეს აბუდელაურის ტბიდან.

უფალი უპირველეს ყოვლისა, ჯვარის სახით ვლინდება. მაგრამ გერგეტის ბეთლემის სახლში გახუა მეგრელაურის თქმით, მტრედის ალით ეჩვენა მას. მფრინავ ხატებს კი გახუა აგრეთვე ფუტკრებს ადარებს: „გახუა წაუყვანავ ხთიშვილს გერგეტის თავა-დ' შაუყვანავ ბეთლემის სახლში. რო შევედით, თქვისავ გახუამავ, — სავსე იყვავ ის სახლივ ხატებითაო-დ' თამაშობდესავ. ზოგ ხატებივ ტრედებივით იყვაო-დ' ირეოდავ ერთმანეთშიავ. იმთვენ იყვავ ხატებივ, რომ ბუზვე-ბივით გად-გამოდოდესავ. ერთივ ოქროს აკავან იდგაო-დ' შიგავ ყმანვილ ინვავ, ტრედებ დალბრუნევდესავ თავზედაო-დ' იფქლის მარცვლებს აჭმევდესავ“ (ოჩიაური 1967: 191).

ტრანსფორმაცია ახასიათებს არა მხოლოდ ღვთისშვილებს და ჯვარს, არამედ ბოროტ ძალასაც. ამირანის ეპოსში გველუშაპი დევის ტრანსფორმაციას წამოადგენს, როდესაც მოკლული დევის თავიდან ამოსული ჭია გველუშაპად დახვედბა გმირს გზაზე.

ჩვენ მიერ მოხმოილი მაგალითები ცხადყოფს, რომ ტრანსფორმაცია, სახეცვლილება დაკავშირებულია ზებუნებრივ ძალასთან და ამ ძალას შესაძლოა თანაბრად ფლობდნენ როგორც ღვთისშვილები, ისე დევები, და აგრეთვე ხორციელი ადამიანები, რომლებიც განსაკუთრებული სინმინდით გამოირჩევიან. მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია ტრანსფორმაცია და ხშირ შემთხვევაში არა მხოლოდ ხვედრია, არამედ ვალდებულებაც.

3. ეპიკური ჟანრი

ამირანის ეპოსი მთლიანად ადამიანურ ტრანსფორმაციებზეა აგებული: არაჩვეულებრივი შობა, ბავშვობა, ნათლულობა... ამირანი გამუდმებით საზღვრულ მდგომარეობაშია. ეს მისი ეგზისტენციალური დროა, სწორედ ტრანსფორმაციის დრო.

როდესაც ზღაპრულ ეპოსზე ვსაუბრობდით, სადაც სხვადასხვა სახის მეტამორფოზა ხდება, არ აღგვინიშნავს, რომ ეს გარდაქცევები ზღაპრის მსმენელისთვის ქმნის იმ მაგიურ, ეგზისტენციალურ რკალს, რომლითაც დრო ჩერდება. მაგალითად, თუ ნოველისტური ზღაპრის პერსონაჟი ქალი გადაიქცა კაცად, რამდენი წელიც არ უნდა გაატაროს მან მამრობაში, მაინც ახალგაზრდა ქალად გვევლინება. ეს ჩაკეტილ, მაგიურ წრეს ჰგავს. სწორედ მსგავსი მომენტი შეგვიძლია დავინახოთ ამირანის ეპოსში. გაბუდაყებული ამირანი ველარ ვითარდება.

თუ ზღაპრულ ეპოსში შესაძლებელია, რომ გმირის შინაგანი მეტამორფოზა ფიზიკური მაქციობით გამოიხატოს, საგმირო ეპოსი, როგორც უანრი, სხვა სტანდარტს მოითხოვს. ამირანი არაადამიანური ფიზიკური ძალის მფლობელია და ეს არის კიდევ მისი რჩეულობის ნიშანი, მაგრამ ღმერთი სხვაგვარ რჩეულობას ითხოვს მისგან. ფიზიკური ძალა, რაც ყველაზე დიდ ჯილდოდ მიაჩნია ამირანს, ყველაზე დიდ სასჯელად ექცა მას: უფალი თავისი ნათლულისგან არა ფიზიკურ ძალას, არამედ სხვა სულიერ ძალას ითხოვს. ამირანის გაბუდაყება მისი ტრანსფორმაციაა. აქ საქმე გვაქვს უკვე საზრისის სახეცვლილებასთან, რაც ზღაპარში პრაქტიკულად არ ხდება. ანუ, ამირანი კარგავს თავის საზრისს. ღმერთს სჭირდება ამირანის გარდაქმნა — მეტანოია — ანუ თვალთახედვის შეცვლა, იგივე სინანული. ამ სინანულისთვის მიაჯაჭვა ამირანი, როგორც თავისი რჩეული და ამ სინანულისთვის დაესაზღვრა დრო ეპიკურ გმირს. ზურაბ კიკნაძის ნიშნულ სხვა პარალელთან ერთად მოჰყავს თავის წიგნში სამხრეთელი სლავების გმირი — მარკო კრალევიჩი, რომელიც ამირანის მსგავსად ფიზიკური ძალით გამორჩეული გმირია და ამირანის მსგავსად ისიც ვერ ეგუება ადამიანური ყოფის დასაზღვრულობას, მარკოც ცდილობს, გასცდეს კაცებრივ საზღვარს და მოინდომებს უფალთან გაჯიბრებას, მასთან გატოლებას. მაგრამ ამირანისგან განსხვავებით, მარკო შეიგრძნობს, რომ ფიზიკური ძალა არარაობაა აბსოლუტურ ძალასთან, ამას აღიარებს, რის შედეგადაც ახალ ადამიანად იბადება (კიკნაძე 2001). ამგვარი ტრანსფორმაცია სჭირდება ღმერთს ამირანისგან და ამგვარი ტრანსფორმაცია ამირანთან არ ხდება.

თუკი შესაძლებელია ფოლკლორში რამენაირ ქრონოლოგიაზე საუბარი, ეს შეიძლება იყოს მხოლოდ მსოფლმხედველობრივი და ღირებულებითი. ანუ: ამირანის სულიერი განვითარება ვერ ხდება. ის მიჯაჭვულია რათა მოინანიოს და მისი მყოფობა შეჩერებულია, დროის უძრაობაშია მოქცეული ამირანი.

4. ბიბლიის ფოლკლორიზაცია

და ვიდრე ის ამ უძრაობაშია მოქცეული, ტრანსფორმაცია, რომელიც ვერ მოხდა ამირანთან, ქართულ ფოლკლორში მოცემულია ბიბლიური აბრაამის გახალხურებულ სახეში. აბრაამი ასევე უფლის ნათლულია, მაგრამ მისი სახე არასტუმართმოყვარედ არის წარმოდგენილი ფოლკლორში. ის არ უმასპინძლდება სტუმრად მოსულ ღმერთს, რომელსაც მისი ღარიბი, მაგრამ უშურველი მწყემსი დააპურებს. მწყემსი აბრაამის პარალელური სახეა, მისი მეტამორფული სახე, რომელიც აბრაამის პარალელურად არსებობს კონკრეტულ მომენტში. არასტუმართმოყვარე აბრაამი პარადოქსული სასჯელით — უსტუმრობით — ისჯება უფლის მიერ და ის 40 დღის განმავლობაში იტანჯება. აბრაამი შიმშილობს, წუხს, რომ სტუმარი არ მოსდის, სინანულშია... ეს უსტუმრობა ერთგვარი სასჯელიც არის მისი და განსაზღვრულიც,

რათა მისი კარავი ნალახი არ გახდეს, რომ მოემზადონ აბრამი და სარა ისაკის შობის წინასწარმეტყველებისათვის. მეორედ მოსულ ღმერთს, აბრამი სახეცვლილი დახვდება და ის უფლის მიერ კურთხეულია. სინანული აუცილებელია ფერისცვალებისთვის — ერთი თვისობრივი ფუნქციიდან მეორეში გადასვლისთვის. სინანულს მოსდევს თვითჩაღრმავება, რაც ფერისცვალების საწყისი ეტაპია.

ბიბლიის ფოლკლორიზაციისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ფოლკლორულ ინოვაციებს ენიჭება. ასეთი ფოლკლორული სახეა აბრამის ღარიბი მწყემსი, რომლის ხსენებაც აღარ არის ტექსტში მას შემდეგ, რაც აბრამი თავის დანაშაულს იგრძნობს. მწყემსი იგივე აბრამია, მისი მეტამორფული, აბრამის ტრანსფორმირებული სახე, რომელიც აბრამთან ერთად თანაარსებობს და მისი საზრისის სახეცვლილ სახეს წარმოადგენს. ის არსებობს როგორც სტიმული, როგორც დაპირისპირება, რათა აბრამმა თავისი ნამდვილი არსებობა — ღვთის ნათლულობა/რჩეულობა — მოიპოვოს (ქრისტიანული სწავლებით, ხსნა შეუძლებელია მსხნელის გარეშე, ანუ ადამმა რომ დაიბრუნოს უფლის ხატი, ამისთვის აუცილებელია ქრისტეს მოვლინება).


ხალხური ლოგიკისთვის ნებისმიერ სიტუაციებს შორის აუცილებელი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი, ობიექტური ბმა, ტექსტში დარეგულირებულია ხელოვნურად შექმნილი დაპირისპირებული სახით, რომელიც გმირის მამხილებელ ფუნქციას ატარებს და გმირის სულიერი მეტამორფოზის არა მხოლოდ სტიმულს, არამედ უკვე მეტამორფულ სახეს წარმოადგენს. არაერთი ქართული ხალხური ტექსტის ანალიზმა აჩვენა, რომ სტრუქტურული თვალსაზრისით დაპირისპირებული სახის ფუნქციის არსებობა ფოლკლორული ტექსტის ტრანსფორმაციის შესაძლებლობას უზრუნველყოფს:

$$f_{x\alpha} : f_{y\beta} \rightarrow \bigcirc \rightarrow f_{y\mathbf{A}}$$

ფორმულა, რომელიც გმირის მეტამორფოზას გამოხატავს, ამგვარად იშვიფრება:

f_{xα} — გმირის საწყისი უარყოფითი მდგომარეობა,

f_{yβ} — დადებითი ფუნქციით აღჭურვილი დაპირისპირებული სახე.

 წრით აღინიშნება თვითჩაღრმავება, როგორც აუცილებელი პირობა სულიერი ტრანსფორმაციისთვის.

f_{yA} — ფინალში მოცემული ტრანსფორმირებული გმირი აღჭურვილია დაპირისპირებული სახის **y** ფუნქციით არა ყოფილ **a**-სახეში, არამედ **A**-ს სახით. დაპირისპირებული სახის ფუნქციაა, დაეხმაროს გმირს სულიერ გარდასახვაში, რაც მეტაფორულად დაკავშირებულია საზოგადოების/სამყაროს სულიერ, ინტელექტუალურ და მორალურ ტრანსფორმაციასთან.

დამონებიანი:

გოგიაშვილი 2011: გოგიაშვილი ე. *მითოსური და რელიგიური სიმბოლიკის დინამიკა ზღაპრის სტრუქტურაში*. თბ.: „უნივერსალი“, 2011.

კიკნაძე 1982: კიკნაძე ზ. *თამარის ანდრე ზული ხანა*. „მნათობი“, № 10, 1982.

კიკნაძე 2001: კიკნაძე ზ. *ქართული ხალხური ეპოსი*. თბ.: „ლოგოს პრესი“, 2001.

ლაკური 2006: ლაკური ფოლკლორი (შემდგ. ლ. ჩლაიძე). თბ.: „კავკასიური სახლი“, 2006.

ოჩიაური: ოჩიაური თ. *მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში*. თბ.: „მეცნიერება“, 1967.

პოეზია 1973: *ქართული ხალხური პოეზია*. ტ I, ნაკვ. II. თბ.: „მეცნიერება“, 1973.

პროპი 1984: პროპი ვლ. *ზღაპრის მორფოლოგია*. თბ.: „მეცნიერება“, 1984.

უმიკაშვილი 1964: უმიკაშვილი პ. *ხალხური სიტყვიერება*. ტ. III. თბ.: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

ჩოლოყაშვილი 2004: ჩოლოყაშვილი რ. *უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ზღაპრულ ეპოსში*. თბ.: „ნეკერი“, 2004.

MARZIEH YAHYAPOUR, MARYAM SAMEI

Tehran, Iran

University of Tehran

Mythology of Ferdosi's Shahnameh and its Influence on the Russian Literature

The article discusses the issue, that while studying literary works of ancient Russia, it becomes obvious that most of their plots are borrowed from other works, including Ferdosi's Shahnameh. Russian scholars and literary critics like Bertols and Likhachev believe in such influence of eastern literature and Shahnameh stories, particularly its main hero Rostam, one of the heroes of Russian novels. Many of Rostam's characteristics are comparable with those of mythic heroes of Russian literature. The reason is that the two countries have been neighbors and Shahnameh stories have been taken to Russia from southern borders by the Turks and Kazaks.

Keywords: Ferdosi's Shahnameh, Mythology, Russian Literature

МАРЗИЕ ЯХЬЯПУР, МАРЬЯМ САМЕИ

Иран, Тегеран

Тегеранский университет

Мифология в «Шахнаме» Фирдоуси и ее влияние на русскую литературу

Литературное воздействие произведений друг на друга один из основных разделов сравнительной литературы. На протяжении жизни литературы многие писатели написали свои произведения под влиянием произведений других авторов, как из своих стран, так и из других.

В этом плане мифы не стали исключением. Авторы мифов разных народов, находясь под влиянием популярных рассказов, как своей страны, так и других, создавали мифы, изучая которые, мы являемся свидетелями необычайного влияния их друг на друга. Получается, что влияние мифов друг на друга способствует, с одной стороны, их сходству, а с другой стороны - их динамизму и живости.

«Нет ни одного мифа, который не родился бы заново. Возрождение и обновление мифов является темой сравнительной литературы, а изучение различных мифов является ее задачей. Для литературы и для воображения в литературе миф - это активный и динамичный поток, имеющий как коллективное, так и индивидуальное движение» (Миф ... 2004: 46).

Мифы и мифические сказки являются памятниками старины и знаком культуры и цивилизации каждого народа. Мифология берет свои начала в творческом сознании и натуре древнего человека и формируются мифы и легенды согласно внутренним верованиям и убеждениям народов, которые постепенно превращаются в главных героев эпических произведений и в фольклоре различных стран.

Среди персидских литературных произведений «Шахнаме» Фирдоуси в качестве основного письменного документа Ирана считается хранилищем легенд. Каждый народ, исходя из своих религиозных убеждений, а также социальных и исторических традиций и обычаев, создает легенду (или мифы) согласно своей национальной культуре. Фирдоуси, исходя из своих исламских убеждений и иранских воззрений, создал легенду (или миф) с иранскими особенностями. Разные мифы «Шахнаме» представлены в виде легендарных личностей добра и зла и мифических существ. Возвышенная цель легендарных героев добра, которые в большинстве сцен борьбы побеждают мифических прообразов зла, заключается в спасении родины и царя.

Мировые мифы по культурным, социальным, историческим и религиозным причинам имеют общие характеристики, которые можно назвать международными характеристиками мифов во всем мире.

И когда мы изучаем ранние произведения русской литературы, мы сталкиваемся с рассказами, которые с частичным изменением переняты из других произведений мира, в том числе «Шахнаме» Фирдоуси.

М. Эрхар говорит, что «... у русских былин есть мифические исторические иранско-индийские основы ...» (Эрхар 1955: 10).

По словам Зарин-куба, эти сходства объясняются соседством двух стран и отношениями между ними, а также посредством южных соседей России.

Рустам, герой «Шахнаме», среди других образов оказал наибольшее влияние на русские сказки и легенды. Многие критики, такие как Е.Э. Бертельс, А. Ровинский, В.К. Кюхельберг, А.Е. Крымский и т.д. подчеркивали сходство образов Ильи Муромца и Еруслана Лазаревича с образом Рустама и убеждали в его влиянии на них.

В.К. Кюхельберг, русский критик в своём дневнике записал: «Прочёл я Еруслана Лазаревича. В этой сказке, точно, есть отголоски из «Шахнаме»; ослепление царя Картауса (у Фердоуси царь называется Кавусом) и его богатырей и бой отца с сыном, очевидно, перешли в русскую сказку из персидской поэмы...» (Пушкарев 1980: 9-10).

Каждый из мифических героев русской литературы и «Шахнаме», несмотря на общее сходство, существующее между ними, имеет особенности, которые отличают их друг от друга. «Правда, между ними (богатырями) довольно много сходство, но в отличие от безыскусственных образов древнего эпоса, поэт старается индивидуализировать своих героев» (Бертельс 1960: 206).

Одной их замечательных и, конечно же, общих особенностей между мифами Ирана и России в «Шахнаме» и в древнерусской литературе является национальность героев. Главные и великие герои «Шахнаме» все иранцы, и в древнерусских произведениях, все русские.

Национально-патриотические войны, которые были в истории Ирана и России, вызывают общее чувство у народов двух стран: чувство патриотизма и борьбы за родину. Общее чувство привело к созданию общих рассказов и повестей, и в результате чего, этот патриотизм и безграничная любовь к стране являются общим элементом у всех героических мифов, не только России и Ирана, но и мировой литературы.

Второй общей особенностью является самопожертвование героев ради родины. Целью всех героев и национальных мифов является благоустройство родной земли, возвращение своих территорий обратно. Любовь к своей родине и самопожертвование ради нее, считаются одной из наиболее заметных черт, присущих мифическим героям «Шахнаме» и богатырям древнерусской литературы.

Илья Муромец в сказке «Илья Муромец и Калин царь» сказал:

*Не ради князя Владимира
И княгини Анраксы-Королевичны.
А ради матушки-свято – Русь земли.*

Мы можем смело сказать, что наиболее важные причины в создании этих рассказов, стремление изобразить родину и отчизну. Имя Русь в древнерусских произведениях и имя Иран в «Шахнаме», как святое имя, мы встречаем в разных местах этих произведений.

Третьей общей особенностью является семья и чувства мифических героев. Герои мифов «Шахнаме» и русских былин думают не только о войне. Они не изображены жестокими и грубыми. Несмотря на всю свою мифическую силу и могущество, они обладают очень добрым сердцем и человеческой душой. В различных частях эпических рассказов, мы сталкиваемся с картиной, когда они не убивают врага, а оставляют его в живых.

Другая общая особенность – их ум и интеллект. В сказках мы наблюдаем за их чрезмерным умом и интеллектом. Герои «Шахнаме» и древнерусской литературы не являются теми, кто борется лишь силой оружия. Если бы это было так, то на многих полях битвы они потерпели бы поражение. Во многом их победы зависели от их ума и интеллекта.

В сказке о Еруслане Лазаревиче мы видим сходные имена с именами в рассказах о Рустаме. В этой сказке имя Еруслан, это измененное имя Рустама, а отчество Лазаревич было взято от имени отца Рустама Заль. Кей-Кавос, король Ирана с некоторыми изменениями превратился в Картауса. Орош Вещий, который обладал такими же качествами, как и Рахш, и также был сильным и диким конем, что только Еруслан мог оседлать его, имел похожее имя на Рахша Рустама.

Описание рождения и роста Еруслана похоже на описание рождения Рустама. Рос Еруслан не по дням, а по часам, будто тесто на опаре подымался. В три года был как десятилетний.

*Он лилий белее, румянее роз,
Он за день, как за год иные, подрос.*

Одной из общих черт в этих рассказах является сюжет о гневе короля к героям, но во имя родины мифические герои закрывают глаза на обиды со стороны королей.

Другое сходство в рассказах о Рустаме и Еруслане - это их признательность. Рустам в знак признательности отдал Овладу Мазендеран, и Еруслан дал живую воду голове, и она соединилась с телом.

Одним из общих моментов в рассказах об этих мифических героях, который является важным и имеет собственную историю, это история об их конях и способе их выбора. Критерием выбора коня было их испытание: на спину коням герои клали руки, но все кони падали на колени от тяжести их рук.

Тема религии и набожности мифических героев является одной из основных тем, распространенных среди мифов в мире. Эта религиозность и набожность отразилась и в рассказах об этих трех героях. В этих произведениях мы видим, что герои обращались к Богу и просили помощи у Него.

Другой общих тем между героическими и мифическими рассказами «Шахнаме» и произведениями древней русской литературы является борьба между отцом и сыном. Эта тема встречается не только в литературе этих двух стран, но и в мировой литературе.

Отец и сын, ввиду заинтересованности и эмоциональных отношений между ними, избираются для этой трагической участи, чтобы, с одной стороны, показать, что ради родины, герои готовы жертвовать даже самым дорогим, и, с другой стороны, показать силу правителей и их политику. Во многих подобных рассказах отец играет роль спасителя и защитника родины, а сын – роль врага.

Рустам боролся с Сохрабом, Илья с Сокольниковиком и Еруслан Лазаревич с Ерусланом Еруслановичем. Во всех трех рассказах отец и сын дважды сражались. И все три рассказа закончились победой отца. В первой битве побеждали сыновья, но во второй и последней битве победил отец. В «Шахнаме» отец убил сына, но в сказках о Еруслане и Илье, герои знали своей сыновей и отказались убивать их. Мифическая борьба отца с сыном, заканчивавшаяся по большей мере трагично, показывала любовь героев к родине.

Но в их рассказах существуют и различия. Как было сказано, Рустам и Еруслан с самого детства обладали героической силой, но Илья родился парализованным и до тридцати лет не мог двигаться.

В сказке «Исцеление Ильи Муромца» из названия сказки ясно, что Илья исцелился и стал великим богатырем.

Ай говорили старцы прохожие:

– А ведь и живи, Илья, да будешь воином.

А на земле тебе ведь смерть будет не писана,

А во боях тебе смерть будет не писана!

Различие между рассказами о Рустаме и Еруслане заключается в целях этих двух богатырей. Рустам всю свою жизнь служил своей стране и шаху, и там, где он был необходим, сразу вступал на поле битвы и подвергал опасности свою жизнь. Он никогда не стремился захватить власть, славу, или женщину. Ни одна из его битв не была ради женщины, но цель Еруслана в жизни заключалась в том, чтобы найти кого-то сильнее себя и, поразив его, прославиться и заполучить самую красивую женщину.

После появления сказки о Еруслане в русской литературе, такие писатели как А.С. Пушкин создал произведение под названием «Руслан и Людмила», в котором прослеживается сильное влияние иранского героя Рустама.

Изучая эти сходства, мы заключаем, что образы двух русских богатырей заимствованы из образа Рустама «Шахнаме», но, тем не менее, между ними существуют и различия, которые превратили Илью и Еруслана в русских богатырей, а Рустама – в иранского.

Итак, Фирдоуси в «Шахнаме», повествуя разнообразные эпические и мифологические рассказы, попытался помимо сотворения рассказов и сказаний, пополнить багаж знаний читателя, его мудрость и его верование.

В конечном счете, мы приходим к выводу, что рассказы о Рустаме путем переводов и заимствований у других народов, таких как турки и южные славяне, попали в русскую литературу и оказали на нее существенное влияние. Это влияние было настолько сильным, что отразилось в русской литературе Золотого Века в произведениях таких великих писателей, как Пушкин и Лермонтов.

ЛИТЕРАТУРА:

Бертельс 1960: Е.Э. Бертельс. *История персидско-таджикской литературы*. Восточная литература. М., 1960.

Миф ... 2004: *Миф и литература*: сборник статей. Тегеран: «Самт», 2004.

Пушкарев 1980: Л.Н. Пушкарев. *Сказка о Еруслане Лазаревиче*. М.: «Наука», 1980.

Эрхар 1955: М. Эрхар. *Русская литература: от древности до настоящего времени*. /Пер. Пур-Багери И./ Тегеран: «Ходаи», 1955.

INNA KALITA
Czech Republic, Usti nad Labem
Purkyne University

Magic Realism Versus National Mythology
(Illustrated by Dmitry Lipskerov's works)

The literary method which puts magic elements into a realistic life picture is not a typical one in a world's context; therefore the article which tries to examine special features of magic realism development in Russia tends to be quite interesting to the reader. Underlining, that the labyrinths of magic events are based on national folklore or mythology a thin border between illusion and reality is shaped. Archetypical images are often used in magic realism. The article deals with Russian magic realism as expressed by Dmitry Lipskerov, a contemporary Russian writer.

Key words: Dmitry Lipskerov, magic realism, national folklore, mythology, archetype images

ИННА КАЛИТА
Чехия, Усти на Лабем,
Университет Я.Э.Пуркине

Магический реализм vs. национальная мифология
(На примере творчества Дмитрия Липскерова)

Термин *магический реализм* тесно связан с именем Г. Маркеса и традицией латино-американской, традицией сочной, красочной, эксцентричной. Магический реализм можем рассматривать как пограничный жанр, указывающий на переход временных границ, когда старое концентрируется и уходит, новое – только зародыш, несущий в себе определённый набор генов, но еще не имеющий представления о себе самом. Это остров архетипического сознания, который неожиданно появляется и заявляет о себе. Русская традиция магического реализма значительно отличается от латино-американской традиции. Задачей данной статьи является представить русское течение магического реализма и более подробно – творческий метод Д. Липскерова – современного русского представителя данного направления.

К вопросу об истории русского магического реализма

В русской классической литературе к традиции магического реализма принято относить две значительные фигуры: Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова. Говоря о гоголевской магии, нужно отметить, что ее корни идут из украинского фольклора. Как и сам Гоголь, о котором спорят две культуры, его магический реализм весьма разнопланов, иной он в «Сорочинской ярмарке», иной в «Носе».

Относительно современной русской традиции магического реализма существуют различные точки зрения. А. Кудрявицкий выделяет московскую и питерскую школы магического реализма, рассматривая и зачленяя к направлению малые литературные формы.

По мнению Виктора Топорова, особой и отдельной ветвью, является *уральский магический реализм* (термин Топорова). Уральский магический реализм (УМР), в отличие от гоголевской и булгаковской традиции, особенен тем, что имеет свою собственную, чрезвычайно богатую, давнюю фольклорную традицию, закреплённую письменно особым жанром – сказами П. Бажова. Аналогию к сказам Бажова найти трудно. К современной нам традиции УМР относят прежде всего Ольгу Славникову, переосмысливающую бажовские сказы и создающую новую уральскую мифологию; другим значительным представителем является Алексей Иванов («Сердце пармы» 2003, «Золото бунта» 2005).

О. Славникова и А. Иванов прошли определенный путь, прежде чем вернулись к корням. По мнению С. Белякова: сила Иванова, патриота Пермского края, – в его провинциальности – *«Прикамье пятнадцатого века и Чусовая века восемнадцатого для современного читателя столь же сказочны, как Средиземье и Хогвартс»*, Славникова, как искусный модельер, уловила модную тенденцию и поняла: *рукавицы-то за поясом!* (Беляков 2009: online).

Число авторов, разрабатывающих традицию современного магического реализма растет. В 2010 году вышел сборник повестей «Наследницы Белкина», среди пяти авторов-женщин традицию УМР представляют произведения двух екатеринбурженок, Елены Соловьевой и Анны Матвеевой. Новым именем является Ульяна Гамаюн, ее роман «Ключ к полям» стал лауреатом премии «Неформат» 2009 года в номинации «крупная проза».

«В женской версии такая манера порой бывает довольно обаятельной: покойная Ирина Полянская, ранняя Татьяна Толстая, в гомеопатических дозах Ольга Славникова» (Топоров 2010a: online).

В. Топоров приводит три необходимые составляющие *магического реализма: местность + геополитика* (наследство уральское) + общий со всеми другими национальными ветвями магического реализма третий элемент – *срединность* (в случае Урала это его положение между Азией и

Европой). Говоря о существовании немецкого, латиноамериканского и балканского магического реализма, В. Топоров особенно выделяет важность парадигмы *география и мифология*, он считает, что «*“Хазарский словарь“ существует (в обеих версиях) только на Балканах ... Всё или почти всё, что происходит в уральской прозе (и рефлектируется в уральской поэзии), может происходить только на Урале*».

По мнению В. Топорова: *«магией местности (и срединностью) обладают, помимо Урала, Москва, Петербург и Кавказ. ... Московский магический реализм не складывается ... из-за того, что не существует более-менее единого эйдоса Москвы (Москва не столько срединное, сколько проходное место) ... Петербургский же магический реализм, несомненно существующий, традиционно находится в слишком густой тени Гоголя и Достоевского. Правда, и в Петербурге, и в Москве возник в последние годы любопытный феномен магического (или мистического) краеведения – Сергей Носов и Рустам Рахматуллин»* (Топоров 2010 b: online).

Современный русский магический реализм в исполнении Дмитрия Липскерова

Однако именно тогда, когда Историю отвергают, она действует наиболее открыто; вот почему можно проследить историю литературного слова, которая не будет ни историей языка, ни историей стилей, но лишь историей знаков Литературности. Можно даже предположить, что такая история формы по-своему, но с достаточной ясностью, сумеет обнаружить свою связь с глубинной Историей.

Р. Барт «Нулевая степень письма»

Дмитрий Михайлович Липскеров родился в Москве в 1964 году. Его дебютом стала пьеса «Река на асфальте» (1989 г.). Написанная в 1988 году пьеса «Школа с театральным уклоном» была поставлена в «Ленкоме» в 1990 году под названием «Школа для эмигрантов». В 1996 году в журнале «Новый мир» вышел первый роман «Сорок лет Чанчжоэ», вошедший в том же году в короткий список русского Букера. Затем из рога изобилия потекли: «Пространство Готлиба» (1998), «Груша из папье-маше» и роман «Последний сон разума» (2000), роман «Родичи» (2001), сборник повестей «Пальцы для Керолайн» (2001), «Собрание сочинений в пяти томах», сборник повестей «Эдипов Комплекс» и вошедший в 2003 году в длинный список Букера роман «Русское стаккато – британской матери» (2002). Далее последовало «Собрание сочинений в 3-х томах» (2004), «Осени не будет никогда» (2004), «Леонид обязательно умрет» (2006), «Демоны в раю» (2008), «Мясо снегирия» (2009). Последний роман «Всякий капитан – примадонна» вышел в 2011 году. Сегодня литературный багаж Липскерова составляет семь романов, более двадцати пьес, включает малые лите-

ратурные жанры – повести и рассказы. Несмотря на это, русская критика практически обходит вниманием его творчество, до сих пор нет ни одной монографии, с немногочисленными статьями критиков и не критиков о произведениях можно познакомиться на его официальном сайте <http://www.lipskerov.ru>.

Возможно, русская критика после затяжной традиции соцреализма не готова воспринимать русскую версию магического реализма нового времени. Некоторые авторы живых журналов, а что еще удивительнее – критики, ищут в произведениях Липскерова символы и знаки времени, эпоху, в которую происходят описываемые автором события, месторасположение городов на карте и выводят их этимологию.

Стиль Д. Липскерова своеобразен и узнаваем, хотя некоторые упрекают автора именно в отсутствии стиля. Классическое понимание художественного стиля или стиля писателя – это наличие в тексте ярких изобразительно-выразительных средств, а если говорить о современности – и средств ненормативных, как, например, сленг. Стиль Липскерова отличен иными чертами, язык небросок, *«все ... делается ... совсем простым, если не сказать аскетическим, языком. Метафоры Липскерова таковы, что в них нельзя ткнуть пальцем на странице.* (Славникова 2001: online). О неброской метафоричности Липскерова говорит и Д. Голышко-Вольфсон. Д. Давыдов видит феномен писателя Д. Липскерова в его *«невключенности в ряды современной словесности, сугубой отдельности»*, Решетников о последнем этапе творчества Липскерова пишет, что *«В целом Липскеров по-прежнему напоминает Босха, перенесшего тонкую операцию на головном мозге и вместо мистериальных полотен рисующего комиксы»* (Решетников 2011: online).

О стиле Липскерова можно говорить как о закодированном тексте, к которому необходима отмычка, ключ, пароль, расшифровка. Его многомерность представлена текстами со множеством гипертекстовых ссылок. Самостоятельный текст (роман, рассказ) можно расшифровывать и находить в нем множество контекстуальных и образных связей с русской и мировой литературой и культурой в целом. Стилистика Липскерова – это многокомпонентный стилистический коктейль, лишённый уличного вулгаризма. Его стиль – это своеобразная гипокризия (от греч. *hypokrisis* – притворство, игра актёра), это подражание чьей-либо манере говорить. Автор использует средства, методы и целые периоды всех стилей (Калита 2008b: 59). Характеризовать стиль Липскерова можно и его собственными приемами, опираясь на название романа «Пространство Готлиба».

«Пространство Готлиба» – роман в письмах, рассказывающий истории двух парализованных людей, прикованных к коляскам. Они встретились в санатории, и после этой встречи завязалась переписка. На протяжении всего романа мы не встречаемся с героем по имени Готлиб. Кто такой Готлиб читатель узнает почти в конце романа, он упоминается лишь вскользь, в

письме Анны Веллер Евгению Молокану, но его письмом, совершенно неожиданно, роман и заканчивается.

Анна Веллер пишет своему другу о том, что смотрела телевизор и запомнилась ей документальный фильм, в котором шла речь о разных измерениях, о том, что измерений намного больше, чем четыре, как предполагалось ранее.

«Все пространственные и временные измерения соединены между собой своеобразными входами, через которые перемещаются Вселенные... Также в программе рассказывалось о некоем гипотетическом сосуде, существующем лишь теоретически, который в нутре своем объединяет все временные и пространственные измерения. Если в него поместить какой-либо предмет, тот будет находиться во всех измерениях. Этот сосуд придумал человек по имени Готтлиб». (Липскеров 2005: 453-454). Позднее Анна Веллер пишет о том, что в поисках информации о Готтлибе она отправилась в библиотеку, но, к ее большому удивлению, никакой информации о Готтлибе там не было.

Творческий метод Липскерова представляет собой наблюдение действительности сразу в нескольких измерениях, т.е. постоянную фиксацию преломлений в гипотетическом сосуде; перемещение героев между временными измерениями и историческими плоскостями. Гипотетичность как имманентность стиля проявляется в наложении на бытовые реалии фантазмагии и нереальной Его произведения – это готлибовская призма, о самом основателе которой ничего неизвестно. Это призма, в преломлении которой давно существующие привычные вещи и чувства трансформируются и приобретают неожиданные для привычной жизни качества. При сравнении с реально существовавшими в истории Готтлибами, можем говорить, что каждый из них привнес в Готлиба гипотетического, о котором говорится в романе Липскерова, что-то свое:

(1) Рудольф Готтлиб (Rudolf Gottlieb, 1864 – 1924) – известный фармаколог, занимавшийся исследованиями воздействия на сердце и сосуды угнетающих и возбуждающих препаратов.

В романе «Пространство Готлиба» колясочника Евгения Молокана во время прогулки что-то кусает, после этого на его руке вырастает шишка, а в ней поселяется редкий жук *Hiprotomus Viktotolamus*, который с героем связан нервными окончаниями, говорит с ним и может им управлять. Молокан находит средство воздействия на жука – его можно усыпить перекисью водорода.

(2) Иоганн Готтлиб – представитель немецкой бухгалтерской мысли XVI в. В 1531 г. им была сделана попытка применить итальянскую бухгалтерию в рамках немецкой факторной.

Липскеров постоянно примеряет «чужие кафтаны» различным устоявшимся явлениям, такая «бухгалтерия» дает возможность трансформации вещей и сознания героев, а также способствует обогащению самого жанра магического реализма.

О национальном и инонациональном в магическом реализме Липскерова

Если говорить о мифологии в его творчестве, можем констатировать факт, что на первый взгляд, она не явна, бедна и худосочна. Русское мифологическое сознание отлично от культур с богатой традицией мифа.

«У греков и римлян письменность возникла задолго до принятия христианства, все мифы были записаны, а греческие и римские писатели заимствовали сюжеты из национальной мифологии.

К тому времени, когда в 988 году Древняя Русь приняла христианство, исторический путь, проделанный славянами, был еще очень коротким (ведь только в IV-VI веках восточные славяне стали формироваться как самостоятельный этнос), их языческие представления не успели принять вид единой системы, а пантеон высших богов только начал складываться. С принятием христианства язычество было объявлено «вне закона», и система славянских мифов так и осталась незавершенной. В этом ее первое существенное отличие. Второе отличие славянской мифологии заключается в том, что она существовала исключительно в форме устных преданий, потому что до принятия христианства у славян не было письменности» (Левкиевская 2000).

Читатель, знающий мифологию греческую, сможет идентифицировать символические ассоциативные связи, «одомашненные» и синкретизированные на русской почве. Например, имя няньки *Беба* вызывает ассоциацию с именем древнегреческой богини юности *Гебы*, служившей виночерпием богов Олимпа. Величественная и опытная служанка царицы и няня царского отпрыска Беба в романе Липскерова «Пространство Готлиба» умирает по-юношески, без оглядки на свой возраст, и с другой стороны, как бы predetermined. Маленький царевич Аджип Сандал спрашивает ее во время прогулки о облаках, небе и ветре. Та отвечает, что они постоянно меняются, также как люди.

«И небо меняется. Оно бывает голубым и бесцветным, грозovým и летним. И люди меняются. Сначала они бывают такие, как ты, – маленькие и любознательные, потом такие, как я, – старые и не любящие ничего нового» (Липскеров 2005: 484).

Маленький император любознателен, он спрашивает Бебу, действительно ли она не может бегать, по той причине, что уже старая, на что последовал утвердительный ответ. Ребенок-царь дал приказ бежать.

«Старуха побежала на удивление бодро, подпрыгивая на барханах молодым верблюдом. ... На самом высоком из барханов ... старая Беба вдруг остановилась, оглянулась, вздернула сухими руками, устремила свой взор в бесконечную высь, оттолкнулась затем от поверхности и взлетела в голубое пространство. Достигнув высоты, на которой летают птицы, нянька заулыбалась из поднебесья, махнула мне рукой на прощанье и, вытянувшись в струну, ракетным снарядом в мгновение исчезла за облаками. ...

... через несколько дней, мой отец, Российский Император, объяснил, что у меня случился солнечный удар и что старуха Беба ... умерла от старости, как и полагается всем людям» (Липскеров 2005: 485).

Липскеров часто прибегает к говорящим антропонимам. Ассоциативные имена и фамилии найдем практически во всех его произведениях: Генрих Шаллер, Елена Белецкая, скотопромышленник Туманян, красавица Француз Коти, физик Гоголь, инженер Персик, доктор Струве, шериф Лапа и др. Известные ассоциативные символы перевоплощаются и соединяют спирали времени синхронного с диахронным, национального с инонациональным. Герои одновременно живут в нескольких измерениях, меняют свои состояния, часто пребывая в состоянии жизнемертвия, тонкая грань между реальным и нереальным (видимым и невидимым) стирается.

«У Дмитрия Липскерова есть одна особенность, только ему свойственная. Каждая книга его работает как рог изобилия, из которого сыплются, а порой и беспорядочно вываливаются всевозможные чудеса, превращения, невиданные звери и странные персонажи» (Славникова 2001: online).

Особенности репрезентации национальной мифологии

Возвращаясь к теме статьи, и второй составляющей названия – *национальная мифология*, подчеркнем два аспекта:

(1) Липскеров – москвич. Напомним уже приводимое мнение В. Топорова: московский магический реализм не складывается потому, что не существует более-менее единого эйдоса Москвы (Москва не столько срединное, сколько проходное место);

(2) русская мифология имеет совершенно иной характер, чем греческая, она менее очерчена в смысле мифологии национальной, и что также немаловажно – в большинстве случаев рассматривается учеными в общем русле восточнославянской мифологии, где выделить чисто русское весьма сложно.

Рассматривая Д. Липскерова как одного из особенных представителей магического реализма и учитывая наличие его семи романов, не можем согласиться с Топоровым в том, что московский магический реализм не складывается. Будем однако брать во внимание причинно-обусловленную часть послышки Топорова, что *Москва – проходное место*. Проходным

местом Москва была исторически и остается им и теперь (рабочая сила, культурное и эстрадное дело объединяет представителей множества национальностей). Московский мир находится в процессе постоянной реконструкции, а в культурном и в бытовом плане сами русские говорят, что *Москва – это не Россия, Москва – государство в государстве* (в Москве проживает около 7 % всего населения России, и Москва, по подсчетам экспертов, дает более чем пятую часть валового внутреннего продукта (21%, 2010, инвестиционный банк «Тройка диалог»).

Конструкты творчества Д. Липскерова можно найти в глубинных традициях устного народного творчества, вместе с тем, его психологию необходимо связывать и с более поздним влиянием. Нужно отметить присутствие в русской культурной традиции давней диглоссии – присутствия двух языков, каждый из которых выполняет свою функцию. Параллельное сосуществование церковнославянского языка как языка богослужения русской православной церкви и русского, начиная с его разговорной традиции и продолжая его современной, хорошо развитой системой письменных функциональных стилей литературного языка также может быть причиной того, что классическая и современная русская литература в значительно меньшей мере опирается на фольклорные мотивы. Мифологическое сознание народа, таким образом, кажется спящим. Импульс, данный церковнославянским языком значителен, а для современного носителя языка – нефилолога он практически неощутим, т.к. церковнославянизмы настолько вжились в русский язык, что сегодня они воспринимаются как слова исконные, не заимствованные: *заблаговременно, благонадежный, благодарить* и др.

Кроме хорошо усвоенного церковнославянского лексического пласта, закрепленного в современном языке, можем говорить и о достаточно прочной адаптации плана психологического, эту адаптацию произвела русская классическая литература. Стремление к идеальному, поиски идеала, смысла, и вообще *поиски* – это то, что несет в себе русская литература классическая и современная, что указывает на непосредственную связь с религиозной традицией, мистическими озарениями, провидениями, божьей карой и расплатой за содеянное.

Поэтому закономерно русский магический реализм имеет в истории другие импульсы, чем магический реализм латино-американский.

Предлагаемый подход отличен от традиционных поисков и исходит из того, что устное народное творчество было факультативно для русской литературной традиции, ведь с самого начала письменная традиция ориентировалась на переписывание религиозных книг, и только позднее – на описание своей исторической собственности. Тем не менее, фольклор представляет собой обрывки памяти народа, куски исторической материи его сознания и подсознания.

Отделить в восточнославянской мифологии чисто русские черты, как было сказано, практически невозможно, однако можно сравнивать структурную наполненность каждой составляющей по факту наличия отдельных жанров. Все три народа имеют хорошо разработанные жанры прозаической эпики: сказки, предания, легенды, множество эпических стихотворных форм – различные виды песен. Три восточнославянские культуры совместили языческий и церковный календари, но при наличии множества общих слагаемых, их фольклорно-мифологические традиции имеют свои особенности и в системе жанров. *Думы* рассматриваются как жанр чисто украинского фольклора, в белорусском более значительна традиция *календарно-обрядовой* и *семейно-бытовой песенной поэзии*, и русской собственностью является жанр *былины*.

Исходя из вышесказанного, не сравниваем магическую традицию Липскерова с традицией УМР, прежде всего по той причине, что уральская основана на собственной письменной традиции, зафиксированной жанром сказа – имманентного для Урала. Следующее значительное отличие, Москва – место, куда стремились по собственной воле, Урал – место, куда отправляли против воли, ссылали.

В текстах Липскерова почти нет открытых фольклорных мотивов и героев. То, что в них присутствует, связывает тексты с фольклором (не только русским, но и мировым) лишь на уровне ассоциаций. Однако, как и все у Липскерова, при внешней простоте и лапидарности, «нажатие» на любое, самое простое слово, обнаруживает совершенно необычные гипертекстовые связи прямого и непрямого характера.

К чисто русской фольклорной традиции, как было отмечено, относится жанр *былины*. Именно из характеристики этого жанра и факта «серединности» Москвы можем исходить при анализе *мифологичности* липскеровских текстов, т.к. его мифологичность находится в иной плоскости, и жанр былины с ее хронотопом помогает понять некоторые особенности стиля Липскерова.

Связь пространственно-временных координат русской былины специфична тем, что время в ней не ограничено, пространственно-временной континуум не имеет границ. То же самое наблюдаем в каждом романе Липскерова. Аномально происхождение героев былин, они рождаются из камней, воды, этот же механизм присущ и героям Липскерова. Следующим общим слагаемым является наличие бинарных оппозиций, и основная тема всего его творчества – проблема жизнеспособности.

«Прежде всего, мифологическая мысль сконцентрирована на таких «метафизических» проблемах, как тайна рождения и смерти, судьба и т. д., которые в известном смысле периферийны для науки и по которым чисто логические объяснения не всегда удовлетворяют людей даже в современном обществе» (Мелетинский 1976: online).

Переходы из одного состояния в другое у Липскерова осуществляется очень часто с помощью птиц и рыб, присутствие животных – обязатель-

ный элемент, ассоциирующийся с подходом к описаниям событий в русских былинах.

*Рыба пошла в морскую глубину,
Птица полетела высоко в небеса,
Туры да олени за горы пошли,
Зайцы, лисицы по чащам,
А волки, медведи по ельникам,
Соболи, куницы по островам.
«Святогор и тяга земная»*

Реминисцентный характер связей и особенности хронотопа (герои не стареют, время не ограничено, растяжимо, человек меняет свою величину – и в русских былинах, и в творчестве Липскерова) отражает мир в процессе реконструкции.

Е. Милетинский подчеркивает значение мифа как способа разрешения *психологических критических состояний*, связанных с переломными моментами в жизни человека. В нашем случае можем применять это к более широкому контексту развития страны в постсоветскую эпоху, когда «послеродовая травма» РФ как самостоятельного государства еще не залечена, отсюда амбивалентное отношение к родителю (СССР) и бывшим родственникам – постсоветским государствам. Это отношение раскрывает множественные связи в современной российской культуре, и отражает стремление своеобразного остранения, как в Новогоднюю ночь – ожидание чуда (которым Липскеров читателя обеспечивает практически в каждом своем произведении), с другой стороны, напоминает о том, что пришло время социального созревания, время к переходу в собственно национальную взрослую жизнь. А с ней, необходимость осмысленного подхода к происходящему, ответственность литературы за создание образа модернизированного настоящего.

Наблюдаемая в творчестве Д. Липскерова мозаичность приобретает онтологическое звучание. Опора на архаические мифы о сотворении мира, в которых космос творится в пустоте, в творчестве Липскерова (также как и в русских былинах) приводит читателя в измерение неопределенного исторического времени. Герой былин Микула Селянинович пашет поле, по которому три дня надо ехать, его соху не могут поднять 30 воинов из дружины Вольги. Аналогичные несоизмеримые формы времени и пространства находим и у Липскерова. Намеки на исторические события всегда лишь факультативны, они «безответственно» смешиваются в общем котле, войны и катастрофы – лишь фон для решения перехода героя в другое измерение. Децентрализованность системы персонажей (отсутствие главного героя), гипертрофия образов подчеркивает особый подход автора к способам моделирования окружающего мира, чему соответствует и система используемых автором стилистических средств.

ЛИТЕРАТУРА:

- Барт 2008:** Барт Р. *Нулевая степень письма*. М.: Академический Проект, 2008.
- Беляков 2009:** Беляков, С. *Алексей Иванов. Бестселлер как чудо. Встречная полоса. Писатели подлинные и мнимые. Алексей Иванов vs. Ольга Славникова*. 25.09.2009. [online]: http://www.chaskor.ru/article/aleksej_ivanov_bestseller_kak_chudo_9607.
- Давыдов 2008:** Давыдов Д. *О Дмитрие Липскерове, фантастике, реализме и некоторых других интересных вещах*. Ж.: Textonly № 27, 2008, [online]: <http://textonly.ru/case/?article=27968&issue=27>.
- Калита 2008а:** Калита И. *Старые как мир проблемы в исполнении новых героев нового времени. О творчестве Дмитрия Липскерова*. Поэтика художественного текста. т. 2, Борисоглебск: ООО Кристина и К, 2008, с. 59-65.
- Калита 2008б:** Калита И. *Сознательное и бессознательное преодоление, разрушение и преобразование пространства, времени, форм*. «Восточнославянская филология. Анализ одного произведения: И. Бунин “Ночь”». Горловка: ГГПИИЯ, 2008, с. 18-22.
- Левкиевская 2000:** Левкиевская Е. *Мифы русского народа*. Астрель АСТ, 2000. [book on-line] <http://www.webartplus.narod.ru/folk105.html>.
- Липскеров 2005:** Липскеров Д. *Пространство Готлиба*, М.: ОЛМА-ПРЕСС Гранд, 2005.
- Мелетинский 1976:** Мелетинский Е. *Поэтика мифа* М., 1976 [book on-line] http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/index.php.
- Решетников 2011:** Решетников К. «*Всякий капитан – примадонна*» «Липскеров чистой воды» 17.06.2011 «Взгляд» [online]: <http://www.jewish.ru/culture/press/2011/06/news994297394.php>.
- Славникова 2001:** Славникова О. *Дело о пришествии*. «Время МН» 4 сентября 2001 года [online]: <http://www.lipskerov.ru/en/criticisms/11-articles/86-point-coming.html>.
- Топоров 2010а:** Топоров В. *Птица вещая. Ульяна Гамаюн отказалась от премии Белкина. Почему?* 15 февраля 2010. [online]: http://www.chaskor.ru/article/ptitsa_veshchaya_15164.
- Топоров 2010б:** Топоров, В. *Эксперт: Виктор Топоров Чем новый реализм отличается от старого*, 10.09.2010. [online]: <http://www.online812.ru/2010/09/09/011/>.
- Харитоновна 2011:** Харитоновна З. *Булгаковский интертекст в творчестве Д. Липскерова*. Учёные записки Казанского университета, т. 153, кн. 2, 2011, с. 182-193.

IRAIDA KROTENKO

*Kutaisi, Georgia
Akaki Tsereteli State University*

Introduction of Literary Discourse to Literary Text Interpretation

The article aims to discuss literary text according to complexity as a dialogue that is based upon dialogue theory and hermeneutics. Literary discourse falls behind linguistic discourse, the notion of literary discourse itself has not had its basic literary paradigm. The necessity to introduce the traditional literary analysis along with the linguistic interpretation is obvious, when taking into consideration the text as a single whole of form and content and an outcome of language arts. Moreover, fusion of linguistic, literary discourses and mythological hermeneutics may be possible.

Key words: discourse, mythological hermeneutics

И. А. КРОТЕНКО

*Грузия, Кутаиси,
ГУ им. Акакия Церетели*

Проблема ввода литературного дискурса и мифологической герменевтики в интерпретацию художественного текста

Русская теоретическая поэтика сегодня переживает парадигматический сдвиг, методологическая нормативность соцреализма тормозила развитие многих научных начинаний начала XX века, известные теоретики эмигрировали на Запад, тем самым пополнили ряды западных исследователей. Сегодня происходит сложный процесс интеграции в русскую теоретическую поэтику достижений материковой и эмиграционной науки (В. Катаев, И. Ильин, В. Хализев), поэтому теоретическая наука интегрирует в научный и практический потенциал русский и западноевропейский теоретический опыт, в том числе исследует и достижения мифологической школы. Многие вопросы остаются спорными (герменевтика как наука в России, самостоятельность русской мифологической школы и т.д.). Разнобой подходов к исследованию мифологической герменевтики вытекает также и из самой природы мифа. Существует несколько десятков различных определений мифа, поэтому литературоведческое понимание термина противоречиво изначально. Ряд литературоведов определяет миф как литературный жанр, модус. Другие вовсе не считают его жанром словесности, считают его частью первобытной словесной культуры (Аверинцев), рассматривают в качестве первобытной идеологии. Специфика мифа также исторически зависела от его общественной функции. Многозначность термина усиливается введением в современную теоретическую поэтику понятия «современный миф». Современное мифотворчество связывается обычно с научными те-

ориями, философскими доктринами и художественным творчеством. Говоря о русской герменевтике, необходимо отметить фактор рецепции ею западноевропейских достижений. Русские мифологи опирались в основном на труды немецких ученых (В. и Я.Гримм). Одновременно русская герменевтика создала своеобразный тип науки, который нельзя однозначно отнести ни к восточному, ни к западному варианту. Данное положение касается и работ русских мифологов. Целью данной статьи является рассмотрение достижений русской мифологической герменевтики, обзор проблем, интересующих представителей этой школы, тем самым определение состояния исследований и их места в истории русской и западноевропейской герменевтики. Несомненно, подобный подход в силу названных причин может иметь лишь предварительный характер. В русской теоретической поэтике начала XX века мифологическая школа не была однородной. Она делилась на два основных направления. Первое направление восходило к традициям романтизма (Я.Гримм). В России последователями этого направления были А.Афанасьев, Ф.Буслаев, А.Потебня. Мифологическая герменевтика в их работах опиралась на разработанную в русской литературе концепцию «художественный образ». Необходимо подчеркнуть, что в западноевропейских теориях литературы не существовало такого теоретического понятия. В русской теоретической и эстетической мысли данное понятие сформировалось с усилением роли личности в жизни общества, оно было вызвано особенностями нормативности западноевропейского классицизма и реформами Петра Первого. В дальнейшем школа герменевтики текста в лице ее основоположника в России Вяч. Иванова указывала на существенный недостаток русской критики, отмечала в ней существенное внимание к лингвистической герменевтике и невнимание к художественному образу. Эти исследователи поставили вопрос о герменевтике мифа, фольклора и литературы в их взаимодействии. Толкование художественного образа основывалось на том, что если образ равен его значению, то само литературное творчество можно считать мифотворчеством. А.Веселовский выдвинул гипотезу о том, что первичные элементы сюжета будущего произведения уже существуют в качестве схематического отражения в архаике, возможно полное заимствование сюжета. А.Афанасьев образно назвал слово зерном, из которого вырастает миф. Представители ритуальной герменевтики также разрабатывали теории мономифа. Герменевтика текста в этом направлении ориентировалась на реконструкцию древнеиндоевропейской мифологии, лингвистическая интерпретация была ориентирована на индоевропейские языки. М.Мюллер обосновывал лингвистическую концепцию возникновения мифа, называл ее «болезнью языка». Рецептивный аспект понимания текста был основан на декодировании метафорических эпитетов, делался вывод о том, что когда первоначальный смысл реконструированных текстов был забыт, то возникал миф. Боги, по Мюллеру, имели солярно-символический характер. Кун

и Шварц видели в богах проявление метеорологических явлений. Впоследствии герменевтический подход в толковании текстов этой школы был оспорен, теорию «болезни языка» посчитали ложной (В.Жамияшвили, В.Кемеров). Тем не менее это был первый опыт использования лингвистической герменевтики для реконструкции мифологического текста. Подобную точку зрения на миф высказали в России уже в 60-х годах XX века. Р.Эскарпи полагал, что произведение живет в представлении последующих поколений до тех пор, пока живы черты того мира, той эпохи; когда же эпоха окончательно уходит из спектра восприятия, их заменяют мифы. Они более удобны для восприятия, все же последующие интерпретации художественного текста являются искаженными отзвуками первоначального смысла, которые уже не смогут реконструировать первоначальный смысл. Эта точка зрения также была оспорена, ввиду ее слишком однозначного понимания.

Второе направление мифологической герменевтики – аналогическое, сравнение мифов, сходных по содержанию. В России лингвистическая мифологическая герменевтика была основана практически, она не создала единой методологической базы и не получила дальнейшего развития. Исследователи (В.Гусев, В.Жирмунский, Е.Кагаров) отмечают значение этого метода, базирующегося на фольклоре. На основе работ этого направления сложилась школа сравнительной мифологии. Мифологическая герменевтика в России не была единой. Она представляла собой индивидуальные исследования теоретиков (Н.Марр, И.Франко-Каменский, О.Фрейденберг, А.Лосев, Е.Мелетинский) и их последователей. Особый интерес в работах мифологов уделялся этимологическим корням художественной системы текста. Большинство ученых были широко образованными людьми, потому в своих изысканиях опирались на православную аксеологию, всемирную историю, культуру, античную философию. Недостатком этой школы было убеждение теоретиков в исключительной правоте их наработок в области исследования текста и его реконструкции. Мифологи отрицали учения русских формалистов, которые также достигли больших результатов в исследовании методов построения текстов. Расхождения между направлениями мифологической герменевтики во многом объясняются происходящими в начале XX века политическими процессами в России. Н.Марр и его ученики разрабатывали археологический слой толкования текста. В работах А. Лосева анализировалось понятие «символ». Ученый считал, что символ не является прямым осознанием вещи в восприятии читателя, а бесконечно разложимой функцией вещи, толкование же символа – это новые точки в траектории понятия. Каждая из концепций создала новую область гуманитарного знания, которую мы произвольно обозначили понятием «научная герменевтика». В основе этих концепций, которые условно можно назвать школой мифологической герменевтики, обозначились проблемы, которые требуют дальнейшей разработки.

Совершенно очевидно, что было бы слишком однозначно рассматривать литературный текст как записанный миф. Толкование текста предполагает также понимание произведения, в котором образ имеет прикладное значение. Он может толковаться как реально существующий. В таком случае возникает

литературный миф. Подобный подход был апробирован романтической герменевтикой (Е.Баратынский, В.Жуковский, А.Пушкин). Широко известны в западноевропейской и русской литературах литературные мифы («Эдипов комплекс», «Миф о Дионисе» и др.). Последователи Н.Марра искали мифологическую основу художественного произведения, видели в творческом акте автора индивидуальную авторскую трактовку мифа, искали его первооснову. За пределами подобного анализа, однако, зачастую оставалось произведение как единое художественное целое. Особое место в школе последователей Н.Марра занимала О.М.Фрейденберг. Она была единственным литературоведом, последовательницей яфетической теории Н.Марра. В своих работах в начале XX века Фрейденберг предвосхитила современные западные теории герменевтики текста. Она считала: «Рассказ-миф имеет свои стабильные черты. Самая основа – он не самостоятелен. А служит только одной из частей двутрехчлена, в котором имеются еще элементы мольбы или заклятия. Затем, он носит форму речи, и речи лично о самом рассказчике; ее содержание – действия и бездействия, подвиги и претерпевания. С отделением активного и пассивного начал рассказ получает двойственный характер ... прямая речь начинает внутри себя выделять косвенный рассказ о соделанном и претерпленном, ... когда субъективно-объективное единство расшатывается, объективное принимает косвенную позицию именно внутри субъективного, в результате чего получается, как это видно в античном рассказе, внутри прямого рассказа рассказ о ком-то» (Фрейденберг 1978:2008). Наследие Фрейденберг все еще не исследовано в должной мере. Тексты исследовались в комплексе языкового, религиозного и мифологического подходов. Подобный комплексный анализ реконструкции текстов позволил ей выдвинуть гипотезу о генезисе наррации в европейской литературе, открыть новые возможности классической литературной герменевтики. Нарратология как особая литературоведческая дисциплина оформилась на Западе лишь в 60-х годах XX века. По своим установкам нарратология была ориентирована на структурализм, рецептивную эстетику, критику читательской реакции, рецепции текста независимо от авторской установки. В начале XX века О.Фрейденберг также рассматривала текст вне зависимости от авторского намерения. Герой декодировался посредством метода глубинного погружения в архаику. Архаическое сознание в ее толковании давало первичное представление о мифе. Литературный процесс, дальнейшее функционирование мифа от эпохи к эпохе, как и его рецепция читательским и научным сознанием, разрушали первооснову мифа. Фрейденберг исследует процесс возникновения мифа ретроспективным высвобождением его от бытования в современных формах искусства. Теория наррации О.Фрейденберг не была сугубо антиковедческой (А.Олейников), тем самым предвосхищала современный нарративный анализ художественного текста. Разрушение мифа способствовало тому, что он перешел в другие формы искусства, вступившие в диалог друг с другом. Эту проблему будет исследовать М.Бахтин, критически воспринявший теорию нарратива О.Фрейденберг. Она не ставила перед собой подобной конкретной цели, считала себя только исследователем античной литературы. Теория мифа имела для нее прикладное

значение, разработкой которой она вынуждена была заниматься, чтобы понять первооснову мифа, декодировать обрывки непонятных мест в древнейших текстах, для того чтобы реконструировать смысловую и логическую цепочку. «Возникновение жанровых разновидностей она также объясняла, исходя из своего представления об архаическом сознании. Плач, смех, брань легли в основу лирики, драмы, прозы путем переложения смысла в иносказательную плоскость. Переложение, метапереход, в понимании О.Фрейденберг, – существенная первооснова архаичного образного мышления, то есть интерпретации» (Кротенко 2009:163).

Необходимо отметить, что и подобный имманентный анализ давал интересные результаты. Само обращение к нему ставило задачу рассмотрения текста с точки зрения генетического литературоведения. Недостатком последователей этого направления было игнорирование ими структурно-семиотического направления. В последнее время отмечается интеграция структурно-семиотической методологии при сохранении различий в подходах и оценке художественного текста. Интертекстуальный подход основывается на понимании процесса литературного развития, в результате которого каждое новое произведение усваивает и перерабатывает предшествующий культурный опыт (И.Арнольд, Р.Барт, А.Жолковский, Ю.Кристева). Этот метод учитывает глубинную мифологическую основу текстов, целых художественных систем. Одним из спорных моментов считается литературный дискурс. Дискурс, введенный в лингвистику структуралистами, в теоретической поэтике завоевал практическое место. Литературоведческий дискурс отстает от лингвистического, определение литературного дискурса еще не выработало основополагающую литературную парадигму. Данное положение распространяется на литературную интерпретацию текста. Академический анализ художественного текста с осторожностью относится к литературной интерпретации текста, опирается на традиционную понятийную систему, которая в настоящее время нуждается в обновлении, вводе нового понятийного аппарата. Традиционный анализ художественного текста прочно вошел в вузовскую практику. Необходимо подкрепить традиционный литературоведческий анализ лингвистической интерпретацией, так как текст обладает неделимым единством формы и содержания, является продуктом художественной словесности, возможен синтез литературного и лингвистического дискурсов и мифологической герменевтики, так как современные тексты не только интерпретируют, но и создают новые мифы. Интеграция в сфере гуманитарных наук позволяет рассматривать текст как диалог, лежащий в основе интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

Кротенко 2009: Кротенко И. Киквидзе И. *Интерпретация художественного текста в свете литературоведческих и лингвистических теорий*. Яссы, 2009.

Фрейденберг 1978: Фрейденберг О. *Миф и литература древности*. М., 1978.

GOCHA KUCHUKHIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Comparative Analysis of “The Life of St. Nino” and the Folk Verse
“The leopard and the young man”**

In “The Life of St. Nino” is an episode which describes how queen Suji tried to cross the river in order to come to the numerous people being on the other bank. She had a message sent by dying Nino. The episode suggests that before entering into the flooded water, “Queen walked weeping along the river-side”. The words resemble the following words from the folk verse “The leopard and the young man”: “*iareboda dedai tirilit*” (“*Mother walked weeping*”). The article tries to discuss whether the folk verse was created under the impression from “The Life of St. Nino” or not.

Key words: St. Nino, “The leopard and the young man”.

გოჩა კუჭუხიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**„წმიდა ნინოს ცხოვრება“
და „ლექსი ვეფხვისა და მოყმისა“**

„წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ჭელიშურ რედაქციაში არის ეპიზოდი, რომელშიც აღწერილია, თუ როგორ ცდილობდა დაბა ბოდიდან მცხეთაში მიმავალი დედოფალი სუჯი, რომ ადიდებული არაგვი გადაეღებოდა, რათა მეორე ნაპირზე მყოფ ეპისკოპოსთან, მირიან მეფესა და მრავალრიცხოვან ხალხთან მისულიყო, — მას სწეული წმიდა ნინოს მიერ გაგზავნილი წერილი მიჰქონდა. ადიდებული მდინარის გადაღებვა, ცხადია, ძნელი იყო. სანამ წყალში შევიდოდა, დედოფალი ტირილით იარებოდა მდინარის ნაპირას. „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ამ ეპიზოდში წერია: „დედოფალი ტირილით იარებოდა კიდესა მდინარისასა“ (ძეგლები 1964: 99); შემდეგ ღვთის რწმენით სავსე დედოფალს გადაუღებავს ადიდებული არაგვი.

სიტყვები — „დედოფალი ტირილით იარებოდა“ ძალიან ჰგავს ხალხურ ლექსს — „ლექსი ვეფხვისა და მოყმისა“ შემდეგ სიტყვებს: „იარებოდა დედაი ტირილით, თვალცრემლიანი“... ვფიქრობთ, შეიძლება, დავუშვათ ვარაუდი, რომ ასეთი ძლიერი სიახლოვე („დედოფალი ტირილით იარებოდა“, — „იარებოდა დედაი ტირილით“) შემთხვე-

ვითი არ არის და ხალხური ლექსის ეს სტრიქონი „წმიდა ნინოს ცხოვრებებიდან“ აღძრული შთაბეჭდილებით უნდა იყოს შექმნილი. მცხეთაში დედოფლის ჩასვლის ეპიზოდი „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ მხოლოდ ამ რედაქციამია მოთხრობილი.

ხალხურ ლექსზე „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ამ რედაქციის გავლენის შესახებ ვარაუდს მხოლოდ ზემოხსენებულ წინადადებათა მსგავსება კი არა — ის განწყობილება გვაგვარაუდებინებს, რომელსაც ტექსტი ქმნის. თხრობა იწყება იმით, თუ როგორ „აღიძრა შურითა საღმრთოთა“ სუჯი დედოფალი, როგორ „ნარემართა ხილვად და თაყუანის-ცემად წმიდისა სიონისა“; შემდეგ ნათქვამია, რომ „სლვასა მას შინა იტყოდა მწლედ: „ვითარ მამათა ჩუენთა ვერ გულისკმა-ყვეს გზად ესე ჭეშმარიტი“, რომ ეს სიტყვები ნარმოთქვა: „შევსწირო თავი ჩემი შენდა შვილითურთ“... ნათქვამია, რომ „არლარა აღკდა ეტლსა ზედა, არამედ ტერფნი მისნი შიშუელნი მიწასა და ქვათა ზედა მივიდოდეს. და მოიწია მდინარესა ზედა არაგვსა“ (ძეგლები 1964: 99). ამ ეპიზოდში ვხედავთ დედას, რომელმაც ღმერთს თავისი შვილი უნდა შესწიროს, რომელიც ფეხშიშველი მიემართება მცხეთისაკენ, რათა ეპისკოპოსს, მეფეს მომაკვდავი წმიდა ნინოს წერილი ჩაუტანოს, ვის გზასაც ადიდებული მდინარეც ვერ აჩერებს. შვილის შეწირვის ძნელ გზაზე თავგამეტებული სვლისა და წმიდა ნინოს სასიკვდილო ავადმყოფობით გატანჯული ადამიანის სურათები მაღალმხატვრულად არის აღწერილი და არ არის შეუძლებელი, ამ ეპიზოდს დაემუხტა ხალხური ლექსის ავტორი, დაეხატა დედა, რომელიც შვილის დაღუპვით დატანჯული იარება.

ერთი მხრივ, გლოვითა და ტირილით მიმავალი სუჯი დედოფალი, რომელიც ნუგეშის მიღებას იმით ცდილობს, რომ შვილს შესწირავს ღმერთს (ჩანს, მონაზვნად აღკვეცს) და, წინაპართაგან, ანუ, როგორც თვითონ უწოდებს, „უგულისხმო“ წინაპრებისაგან განსხვავებით, უკეთესად გაზრდის შვილებს, რომელსაც ღმერთთან სიახლოვე წმიდა ნინოს გარდაცვალებასაც შედარებით ადვილად გადაატანინებს და რომელიც ღვთისნიერ საქმეთა აღსრულებით სულიერად უფრო ახლოს იქნება წმიდა ნინოსთან.

მეორე მხრივ, — ტირილით მოარული დედა მოყმისა, რომელიც, ასევე, ნუგეშს ეძიებს, რასაც იმის გაცნობიერებითა ახერხებს, რომ კარგი დედაა, კარგი შვილი გაზარდა... მანამდე იცნობიერებს, რომ სხვაც არის ამქვეყნად მის ბედში მყოფი, ვინც, ასევე, შებრალებას საჭიროებს.

სუჯი დედოფლის ეპიზოდისა და „ვეფხვისა და მოყმის ლექსის“ მეორე ნაწილის განწყობილება დაახლოებით ჰგავს ერთმანეთს.

ეს ფაქტი და, როგორც ითქვა, თითქმის იდენტობა ფრაზებისა — „დედოფალი ტირილით იარებოდა“, — „იარებოდა დედაი ტირილით“ გვაძლევს საფუძველს, ვივარაუდოთ, რომ ხალხური ლექსი „წმიდა

ნინოს ცხოვრების“ ამ, ან მსგავსი, რედაქციიდან აღძრული შთაბეჭდილებით უნდა იყოს შექმნილი.

არაერთი ვარაუდი შეიძლება გამოითქვას იმის შესახებ, თუ რა გზით უნდა მოეხდინა ლექსის ავტორზე „წმიდა ნინოს ცხოვრებას“ ზემოქმედება. „წმიდა ნინოს ცხოვრება“ ეკლესიაში, მონასტერში, შესაძლოა, ოჯახებში, ინახებოდა და ჭელიშური, ან მისი მსგავსი, სხვა რედაქცია შესაძლებელი იყო, ბევრს ნაეკითხა... ერთ-ერთ ვარაუდად შეგვიძლია ის დავუშვათ, რომ ტექსტის ნაწილები ეკლესიაში, ქადაგების დროს იკითხებოდა, მრავალი ადამიანი ისმენდა მას და ეკლესიაში გავრცელებული ტექსტის კვალი ამ გზით აისახა ლექსში. სხვა არაერთი ვარაუდის დაშვებაც არის შესაძლებელი.

თუ აქ გამოთქმული ვარაუდი სწორია, მაშინ, გარდა იმისა, რომ, ერთ ხალხურ ლექსში სხვა ნაწარმოების ზემოქმედების კვალი ჩნდება, ეკლესიის ისტორიისა და, საერთოდ, ისტორიოგრაფიისათვის საინტერესო ხდება ის მცირე, მაგრამ საყურადღებო დეტალი, რომ „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ხსენებულ და, ცხადია, სხვა ეპიზოდებს კითხულობდნენ ეკლესიაში, ან ციტატებს ზეპირად წარმოთქვამდნენ, რაც ლიტურგიის ქადაგებით ნაწილში მოხდებოდა. მოსაზრების სისწორის შემთხვევაში ჩვენს თვალწინ უფრო ცოცხლად წარმოჩნდება წარსული პერიოდის ქართული ეკლესიის ლიტურგიის სახე, ცხადი გახდება, რომ ჭელიშური თუ მსგავსი რედაქცია უმოქმედოდ კი არ იყო შენახული მონასტერში, არამედ, მის სიტყვას ხალხურ მთქმელამდე თუ პოეტამდე შეეძლო მიღწევა.

ამ საკითხის შესახებ სხვა მოსაზრებაც შეიძლება გამოითქვას, — მომავალში საჭირო იქნება ამ მიმართებით კვლევის გაგრძელება ფოლკლორისტიკაში. მიღებული თვალსაზრისით, ლექსზე მეორე ნაწილი შემდეგ არის მიმატებული, — გამოთქმულია მოსაზრებები მისი ავტორობის შესახებ, — არსებობს აზრი, რომ ავტორია გიორგი ჯაბუშანიური, სხვა მოსაზრებით, მიხეილ ხელაშვილი უნდა იყოს ლექსის ამ ნაწილის ავტორი. ხსენებულ საკითხებზე უმუშავიათ ალექსი ჭინჭარაულს, ჯონდო ბარდაველიძეს, დავით გამეზარდაშვილს, ტრისტან მახაურს (ბარდაველიძე 1975; ჭინჭარაული 1994; მახაური 2005)...

ჩვენ ამ საკითხის კვლევას არ შევუდგებით, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ, ვფიქრობთ, ზემოხსენებული საკითხის გასარკვევად იმის გარკვევაც იქნება საჭირო, თუ რამდენად ჰქონდა შესაძლებლობა აქ ხსენებულ რომელსამე ავტორს, თუ ხალხურ მთქმელს, „წმიდა ნინოს ცხოვრების“ ჭელიშურ ან სხვა ტექსტს გასცნობოდა (ამაში შეუძლებელი არაფერია). ჭელიშური ტექსტი 1903 წელს ამბროსი ხელაიამ ჭელიშის მონასტერში აღმოაჩინა. ეს იყო სრულიად უცნობი რედაქცია, რომელიც საკმაოდ განსხვავდება, როგორც შატბერდული, ისე, ლეონტი მროველისეული რედაქციებისაგან. სინას მთაზე მიკვლეული ტექსტისაგანაც განსხვავდება იგი. მცხეთისაკენ სუჯი დედოფლის სვლის ეპიზოდი არც ხსენებულ ტექსტებში, არც მეტაფრასულ რედაქ-

ციებში, არც ნიკოლოზ გულაბერისძის „საკითხავში“ არ გვხვდება. ჭელიშური ტექსტი ექვთიმე თაყაიშვილმა გამოსცა (თაყაიშვილი 1912). ხსენებული პიროვნებების ბიოგრაფიების შესწავლისას საჭირო იქნება დაკვირვება, — რა გარემოება მიგვანიშნებს, რომ რომელიმე მათგანს შეეძლო გასცნობოდა ამ ტექსტს. ან, იქნებ, იმგვარი ვარაუდი შეიძლება გამოითქვას, რომ ჭელიშურის მსგავსი სხვა ტექსტის სიტყვებს გაეცნობოდნენ ისინი, — იმ ტექსტის, რომელიც მეცნიერებისათვის არ არის ცნობილი; ცხადია, არ არის შეუძლებელი, ლექსის ეს ნაწილი გაცილებით ადრეული პერიოდისა იყოს, — იმდროინდელი, როცა „ჭელიშური ცხოვრება“, ან, მისი მსგავსი ტექსტი, დაკარგული არ იყო.

ტექსტოლოგიური სიახლოვე ყველა შემთხვევაში გვავარაუდებინებს, რომ „წმიდა ნინოს ცხოვრებას“ ფოლკლორში შეუღწევია. თუ დადასტურდა აქ წარმოდგენილი ვარაუდი და, თუ შევძლებთ დაკონკრეტებას, რა გზით უნდა მომხდარიყო ეს შეღწევა, არაერთ სხვა კითხვასაც მოეფინება ნათელი.

დამონებიანი:

პოეზია 1985: *ქართული პოეზია*. ტ. XVII, თბ.: 1985.

ძეგლები 1964: *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. ტ. I. ილ. აბულაძის რედაქციით. თბ.: 1964.

ბარდაველიძე 1975: ბარდაველიძე ჯ. „ბალადა მოყმისა და ვეფხვის“ ავტორობის საკითხი (ტექსტოლოგიური ანალიზის ცდა). — „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, № 3. 1975.

მახაური 2005: მახაური ტ. „იარებიდა დედაი“, ანუ ვინ არის „ვეფხვისა და მოყმის“ მეორე ნაწილის ავტორი? — „ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევები“. თბ.: 2005.

თაყაიშვილი 1912: Такаишвили Е. *Описание рукописей общества распространения грамотности среди грузинского населения*. Т. II, вып. IV, Тф.: 1912.

JURATE LANDSBERGYTE

Lithuania, Vilnius

Lithuanian Culture Research Institute

**The Myth of Creation of the World as the Vision of
M. K. Ciurlionis and Its Transformation in the
Lithuanian Culture of the 20th Century**

“Creation of the World” - one of the most essential cycles of pictures of M. K. Čiurlionis (1885–1911) (13 pictures, year 1905–1906) – strongly influenced creative consciousness of many artists and thinkers of the 20th century. Here lied the codes of modern Lithuanian self-awareness: light-darkness transformation, unity of nature and spirit, forms of new life and revival, creative development of history. Myth and orient became the closest attraction centres of Lithuanian art, inspiring modern creators-thinkers as well (S. Gedā, A. Švėgžda, A. Andrijauskas a.o.). Lithuanian sense of the global raises from the old conception of mythological commonness of nations, revived in the art of Čiurlionis.

Keywords: Creation of the World, M. K. Čiurlionis, light, transformation, transcendence, orient, mythos, globalization

JURATE LANDSBERGYTE

Lithuania, Vilnius

Lithuanian Culture Research Institute

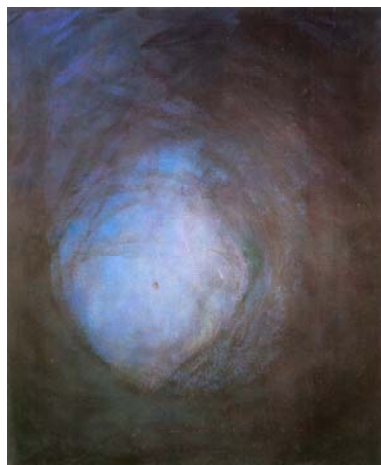
**The Myth of Creation of the World as the Vision of
M. K. Ciurlionis and Its Transformation in the
Lithuanian Culture of the 20th Century**

100 years after the death of the great Lithuanian artist and composer, **Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911)**, his legacy became the source of inspiration not only of art, but it still influences spiritual hunting of the artists. This is the becoming of Lithuania and its place in the world, as in the art of Čiurlionis there lies a special code of the *ending's roughness*-process, connecting and developing creative spheres towards the discovery of spirituality of the humanity. Thus, the so-called “Code of Čiurlionis“ became critical, constantly resuming source of impulses in the formation of Lithuanian art. Essential lever of his discoveries is the power of creation turn itself, a hymn to world-creation, openness and process of form. Here comes his symbolist cycle, which defined or even programmed the way of Lithuania into the space of the world. This is "**The Creation of the World“ (1906)** – 13-painting cycle, a metaphor of the impulses of modernism in Lithuanian culture.

In the beginning of the 20th century, great attention of the artists was given to the transformation of science progress, changes, their possibilities in the area of technologies, in medicine and psychology, ideas about the conquest of cosmos and its secret. Čiurlionis was especially interested in cosmogony, the origin of the world and the problems of universe structure. There again, he admired the myths of various ancient nations, biblical legends which he tried to reproduce in visions, having a patent way of connecting religion and abstraction. The combination of imagination when “the world was getting similar to a fairy-tale and the sun was shining hundredfold lighter“ (Landsbergis 2008: 167–168), is the background for the genre of multi-median vision to emerge in Čiurlionis’ creation which the researcher J. Umbrasas describes stating that “ideological plan of the cycle rather invokes astronomic theory of solar system development than biblical myths“ (Landsbergis 2008: 167). But really the cycle splits into two spheres of “sounding silence“: to cosmic spaces and earth nature, which are both connected by mythological and biblical motives of the becoming of humanity.

The myth of the creation of the world is one of the angular solutions of the origin of humanity on the earth, which is reflected in the Bible, Moses’ books and other early sources of civilization. Water and earth activity, separation, cosmic mist, life mysteries, the “crown” of land shores rising from the depth – all these profiles also fed the visions of M. K. Čiurlionis, materialized in the cycle of his paintings which as if had to be *eternal* or constantly *unfinished* again and again, i.e. – open to infinity. The mission is the same in the creation of Čiurlionis (forsooth, he intended to continue this, although this didn’t happen), and in spiritual polysemantic development of Lithuania what Čiurlionis has accomplished and still accomplishes to great astonishment of the realists.

However, “The Creation of the World“ firmly invokes biblical images: the Flood, “**Let it be!**“ („**Stañ się!**“), the third day, when the land starts rising out of waters. But the greatest effect is reached in an astronomic ball of light shaping from cosmos mist in “the explosion of light – sun”. Here one especially well conveys the transformation of movement – spinning, spiral of light reflectors, its displaced power. With the help of this painting, “The Creation of the World”, he plays his role in all Lithuanian arts of the 20th century – whole, ground covered with idea mist, pushing of the shaping country into the light, into life, into creativity and



participation in the process of creation, performs an action which does not have any alternative, only one thing: let it be!

The processes encoded by Čiurlionis – the action of creating here is an essential turn, a moment of turning, spiral infinity related to light, emergence of life and relation of universe and centre, unfolding in the spheres of cosmos. The problem of structure is solved by action pulsation as well as the interface of the dimensions of light and darkness in space. This is the picture of “The Creation of the World” I, in which the height of abstraction raises up to the science, astronomy, objective reflection of cosmism not only the vision aspect of mystique but also “absent light“. The painting “The Creation of the World” I transforms myth into versatility, other transcendental dimension which also resounds the hypothesis of the emergence of new vision genre. Indeed, artists, who later experimented with light music, **Claude Bragdon, Stanton Macdonald-Wright, Thomas Wilfred, come to similar “dramas of galaxy”**, fluctuation of three dimensions, and Francis Bruguière creates a series of photographs similar to the painting “The Creation of the World” I: **“The Light That Never Was on Land or Sea“**, 1926 (Broughter, Olivia 2005: 82). The movement of light dimensions is not only “sounding silence”, in Čiurlionis’ creation it is also an action, the act of the creation of the world – impulse which determines conceptual energy of creative powers leading a deep mysterious line of verification. Here of great importance is Čiurlionis-like inspiration of the creation of the world for the conceptuality of Lithuanian art – its cosmic mist, extrasensory and transcendental meanings of vapour and light. This phenomenon of verification, as an act of Čiurlionis’ Creation of the world, was very well felt by his contemporary, **philosopher Vydūnas (1868–1953)**, who was related to Germany in his destiny and who also studied in Leipzig, and like Čiurlionis, listened to the lectures of the **father of new psychology, Wilhelm Wundt (1832–1920)**. Vydūnas alleged that Čiurlionis noticed spiritual mysteries in which there lies



the life of the nation, and gave a historic perspective for the survival of the nation. Because “Lithuanian spirit tends to manifest itself in symbols <...> A gift to see those images is given not to everyone. The Lithuanians, like the Scottish, do have it. Čiurlionis was a viewer. He also noticed the actions and reactions of mysterious powers of life. To reach them with reasoning is impossible“ (Bagdonavičius 2001: 183–184).

“The Creation of the World” opens precisely that mysterious, cosmologic-transcendental dimension of becoming in the cloths of Čiurlionis. The most promi-

nent Lithuanian artists – masters of music, painting and word take it, feel its influence and develop further. One of them – **Vytautas Bacevičius (1905–1970), composer and pianist**, phrased the fire of his creation – has written over 2000 letters to his relatives, especially when he experienced loneliness, the fate of an emigrant (USA) where he went during the Second World War, but could cherish the freedom of creation there and to develop the ideas of cosmic music. V. Bacevičius lived in New York, where he experienced lively projected music of light and admired the works of **Claude Bragdon**. But spiritual philosophy of his cosmism also comes from “The Creation of the World” of Čiurlionis, who percolated with his threads into the conception of the finding of the place in the world of Lithuania of the 20th century. Vytautas Bacevičius writes from New York: [“I now present you the titles of my cycle “*Nine cosmic symphonic works*“: Cycle Cosmique “Sahasrara Chakra“ (d' après Claude Bragdon): 1) *Graphique* op. 68 (en regard de construction d'Universe), 2) *Symphony No. 7* op. 77 – *Révélation Cosmique “DIANA“*, 3) *Prâna* (The Breath of Life) op. 78, 4) *Poème Astral* op. 79, 5) *L' Action de Transmutation* op. 80, 6) *Metamorphose* op. 81, 7) *Vibrations Cosmiques* op. 82, 8) *Dimensions Supérieurs de Cosmos* op. 83, 9) *Elysium* (Nirvana) op. 84.

In the work *Vibrations Cosmiques* a symphonic orchestra will be connected with electronic apparatus. <...> I read occult books every night, I practice telepathy, clairvoyance related to the present (as it is the easiest experiment). The greatest discovery of the present is *Akashic Record*, where in astral sphere, when the driving vibrations help, one can travel in time (through various cultural epochs, watching the plenty of everything, etc.), as vibrations do not disappear even in billion years“] (Bacevičius 2005: 310). Here cosmism, as a movement of creative spirit – already perceived in music as transcendence - travelling in time, which is the transformation of Čiurlionis’ ideas into the spheres of mystics and cosmic vibration, extrasensory and parapsychology. However, V. Bacevičius, closed in the world of his ideas, reached the paradigm of openness and freedom, demonstrated the vision to Lithuania closed “between the iron walls” with his creation – the flight of unlimited of cosmic music as an alternative, dimension of space which can’t be influenced neither by ideological deformation, nor reality of destructive times.

Therefore, V. Bacevičius developes exactly the Čiurlionis-like vision of the creation of the world and transforms it into cosmic music, spreading the phenomenon of cosmo-spirit through musical parameters of space. Meanwhile, already after World War II, this cosmism becomes more topical and sounds with the bell of freedom to the nations newly enslaved nations by the Soviets. Here, besides the already mentioned Vydūnas, V. Bacevičius, his developments are joined by the poets S. Geda, V. Bložė, M. Martinaitis, an artist Algimantas Švėgzda, a photographer “without limits“ Paulius Normantas (nations of Nepal, Tibet, Himalayas), a composer Bronius Kutavičius and especially philosophers-thinkers: Gintaras Beresnevičius, Algis Uždavins, Antanas Andrijauskas, Algis

Mickūnas. They all have a patent way of developing the idea of Čiurlionis' "creation of the world" as the transformation of life in global space. Here a special meaning is given to the East – oriental trend of spiritual discoveries. Still the great sea wave, painted by Čiurlionis, which connected Lithuania with Japan, became one of the visual bridges to the orient. And thereto resounds the so-called "sound of silence" (Vydūnas), which is the material disposed by "cosmic mist" – the source of formations which penetrates into the galaxies of unknown and unfinished cycles.

Each of the aforementioned authors of the present transforms M. K. Čiurlionis in their patent way. "The Creation of the World", as an example of cosmism in space, in new music – of V. Bacevičius – becomes sallies – spiral rhythm of their impulse (**"Rays of cosmos", 1963, New York, published in 1970**). Here most important are the correlations of movement lines, original couplings and separations, waves of impulses and suspensions leading to cosmic "black holes" and the outburst of ray play filtrating from them. The ultimatum announces fanfares, and projections explode and vanish in an all-absorbent space. The mystique of V. Bacevičius is almost scientific, he delicately individualizes cosmos. In this way he is close to Čiurlionis. Meanwhile, **modern poetry - Sigita Geda (1943–2008) and composer Bronius Kutavičius (*1932)** choose another way of nature dawn. Here Lithuania becomes the micro-cosmos of nature, and myth and science intertwine into the Anthem – looking for God ("Give me the anthem, shouts, give an eternal name!" (Geda 1984: 84), new post-apocalyptic world which needs a more important conception of the universal – its events and the generality of meanings: "In the eternal night of the world, like LiBo, who was catching the moon, I can't say that I understand, but it seems that I got closer to the midnight, God's ignes fatui, to the moon, to the constellation of Cross, but how to express everything, oh God!" - "Poem about lake Teirus" (Geda 1984: 289). Thus, the world and its cosmos – nature intertwine, that is to say "becomes Lithuanian", and Lithuania goes into the space of the world and stays in "limitless" night. The principle of the limit and foreignness is rejected, the myth merges with history, - that is already "The restoration of Lithuanian world" of Geda. Therefore, Čiurlionis-like cycle develops in new, as if more concrete Lithuanian dimensions which transform their meaning into the world. Space and time cover the reflections of certain events and concentrate them into the *Lithuanian sallies*. The feedback here is obvious, like Čiurlionis-like phenomenon of unfinished cycle (Jeneliuskas 2011), that is to say, Lithuania sinks into the space and time of the world. Here emerges the yearning for other dimension – and the sense, and metaphysics which outlines the essence of creation. Here Geda as well as Čiurlionis and Vydūnas are united: "There is a Lithuanian metaphysics, but it is very fragile, the nation can't live without metaphysics" (S. Geda) (Andrijauskas 201: 76). One of the reasons of this becoming is the absence of the concepts, the same is written by S. Geda (Andrijauskas 2010: 76).

The objective to reveal a metaphysical sense of the world – that is to participate in the creation of the world’s art which is characteristic to the most prominent Lithuanian thinkers, inspired by “The Creation of the World” of M. K. Čiurlionis”. Two categories are distinguished in this 13-picture cycle – cosmologic (astronomic) abstract, one can state that it is an action of higher level of creation (paintings I, II, III, IV, V), and the mundane one – fruition of waters (VI), plants (X, XI) and land derivatives (XIII). One of the paintings (XIII) tells the image of music – sense of the world, harmony and ringing of harps – organ, contacting with the conception of ancient Pythagoras: music is a cosmic-mathematic system which is able of explaining the structure of the world. Such strategy of Čiurlionis’ paintings diverts Lithuanian art into the perception of the universe, sense of cosmic maturity and globalist thinking. This is also **“The psalm about the world tree” of S. Geda** and oratorio **“World tree” (1986) of B. Kutavičius** as well as **“Polyphonies” of Vytautas Bložė (*1930)** in which “the author tries to give a sense to the general of the being of a human in various planes of space and time. Not only harmony is demonstrated, but also the way to it – through resonance and encyclopedia – from chaos” (Vytautas Bložė) (Bložė 1981: 1).

Who?

Nobody

Brings in his hand

An unlit candle.

Candlemas

To the end of the world of the present one, where nobody lives and where everything turns to dust not leaving even a falling shadow from his hands

Me?

Nobody

Burns in me

When it is dark

Vytautas Bložė (Bložė 1981: 86)

And this is the way how this vision of the creation of the world continually finds its way to light – it becomes a spiral unfinished cycle of creation renewal. Structurally, it is present – as the threads leading to the orient – in the works of poets S. Geda, V. Bložė, **writer Jurga Ivanauskaitė**, and especially thinkers-philosophers – re-founder of Lithuanian spirit in universal thought of the authors - **Antanas Andrijauskas, Algis Uždavinys, Gintaras Beresnevičius, painter Algimantas Švėgžda**.

In orient’s Lithuanistics, the researcher A. Andrijauskas writes that “during the discussion about Carl Gustav Jung’s archetypes of subconscious, S. Geda, like G. Beresnevičius, saw many correlations between Lithuanian pagan idolatrous emotional attitude and Japanese shintoizm <...> Geda was delighted with Jung’s archetypes, “collective subconscious” and the theories of “united archetypical memory” characteristic to all nations and races. Then <...> we were

looking for the distinction of the relations of the Lithuanians with their mother-country, for correlations between old Balts, myths of Lithuanian and Eastern nations, their underlying outlook regulation“ (Geda 1999: 87). <...> “The Lithuanians do not appreciate and do not understand what they have. They have got a cumulative cosmic sacral “closed” in the tree (S. Geda). Stating this, Geda ardently defends the autonomy of the world of the author and art: every author has the right to create his religion and mythology. He only announced this, but also “created his own variety of life lust and striking when confronting the forms of NATURE, majesty of cosmic cycles and mythology shot by archaic primordial pagan spirit“ (Andrijauskas 2010: 74–75).

Natural aspect of the creation of the world is typical of a greater part of the Lithuanian authors. Cosmic – focused in the first part of M. K. Čiurlionis’ cycle is only in the horizon of few authors: without Čiurlionis himself, one should mention Vytautas Bacevičius, also, this stylistic dimension is resounded by some works of the composer Osvaldas Balakauskas. Meanwhile, creativity of nature (the second part of the cycle of M. K. Čiurlionis) is a much closer archetypal feature of the world-order and thought to the Lithuanians. Natural process penetrates everywhere – in creative styles, dramaturgic conceptions and the paradigm of minimalism music and art.

One of such authors, related to M. K. Čiurlionis with deep semantic relations, is **Algimantas Švėgžda (1941–1996)**. The conversions of his creation mark the same code of the mystery of the creation of the world of the Lithuanian style. The artist writes: “My works is an attempt to touch the Great mystery. Therefore, don’t look for me at the romantics the nature for whom is a fascinating servant of high ideals, I am not at surrealists either which a lost in spiritual depths of Freud, I am far from super-realists who see the world through a Cyclopean eye of the camera. I sometimes joke that I am the last Lithuanian pagan and the first European of the 21st century who again lives in the union with nature and me“ (Nedzelskis 2008: 56). The painter also called himself “a pantheistic budhist”, the magic of his creation lies in small micro-worlds which reveal the fragility and eternity of nature. These are the cycles devoted to Tibet and Čiurlionis – here dominates the world of plants, harmony of microstructures and the balance between idealism and realism. By the rituals dropping the shadows of fruit – this is especially characteristic to the cycle named “To the shepherd of Tibet” - simple, bowed sticks which lie on a rough surface and dropping the shadows. The artist has read the book of Dalai Lama “The way of freedom“. “The saint of Tibet has also visited Lithuania and Algis got an idea to honour him with paintings. In one letter to a friend, he writes that in thoughts he has gone to the black yurt of the indigenous shepherd and whispered him the following words: Just look, this is your fire, your stick and your band, here is your home, your mother-country, isn’t that enough? “Just don’t lose hope, because you will really attain freedom. You just have to believe in all your soul and all your nostalgia: freedom will come!“ (Nedzelskis 2008: 96). The

convergence with Lithuanian nature is also emphasized by Švėgžda's cycle for Čiurlionis – a triptych **“Raigardas“ (1994)** and **“Apple-trees of Čiurlionis“ (1994)**. This is the development of vegetation hymn – the second part of “The creation of the world“. This aspect in music till the style paradigm – procedural dramaturgy, intonation cells of evolution were developed by a composer Bronius Kutavičius (*1932) in the already mentioned oratorios “Last Pagan rituals” (1978), “From Jotvingiai stone“ (1983), “World Tree“ (1986).

And Tibet also became the impulse of the Lithuanian world-creation, interrupted into the mentality of Lithuanian culture as a part of the emotional attitude. It became especially obvious after 1990, when Lithuania regained the Independence and became one of the creators of the order of the new world – the patroness of the small nations which were affected by the captivity. Own books for the freedom of Tibet were devoted by the writer who died early – **orient traveler Jurga Ivanauskaitė (1961–2007)**, and **photographer-traveler Paulius Normantas (*1948)**. Orient's spirit became a peculiar own of Lithuania philosophic mind which is witnessed by the activity of **Gintaras Beresnevičius (1961–2006)**, **Algis Uždavinys (1962–2010)** an **orientalist professor hab. Dr. Academic-expert Antanas Andrijauskas (*1948)** who nurtured all this trend (regular publications: East – West, Comparative studies, Aesthetical and philosophical researches, etc.).

Thus, the myth of the Creation of the world became a peculiar paradigmatic principle of expression of humanitarian studies of the Lithuanian culture of the 20-21st century. Here one should pay attention to its second dimension – vegetation, which as aforementioned, predominates in the aspect of cosmologic processes. The meaning of vegetation for the archetypes of thought of a modern person was especially deeply revealed by a Swiss philosopher-psychiatrist, creator of new psychology, **Carl Gustav Jung (1875–1961)**. Researches of the spirituality of humankind, visions of world order are related to his name, critical impulses of thought are revealed when confronting the power of cosmic energies. “However, I was never neglected by a secret intuition that here something else is involved – as if I was touched by the blow of great constellation and endless cosmos world...” (Jung 2010: 98). Here we can also undoubtedly envisage the correlations with artistic thought of M. K. Čiurlionis, with the principle of world order and creation of harmony. One of the main impulses of his is precisely vegetation. Jung defines its meaning like that: “The world of plants“ has a certain expression of God creation and stability. <...> the plants are bound to their place forever ... they expressed not only the beauty of God's world, but also its ideas not having any own aim and not deviating. Especially mysterious were the trees... a forest was the place for me where I felt most close to the deepest sense of God's world and its terrible influence. This impression became stronger when better met with gothic cathedrals. But here the enormousness of cosmos and chaos, meaning and nonsense, impersonal consciousness and mechanical laws were swathed with a stone“ (Jung 2010: 101).

Čiurlionis-like visions also sound here, they are especially vital, developing in creation of thought of the 20th century. A special value is gained by attachment, stability and impendence to the statics of eternity. Chaos of cosmos stays in the primary field of formation as the premise of impulse and action. And the shape is a reflection of eternity, gothic or ornament, vegetation, tree or flower. Fragility of the latter is related to the sally – blooming of life. Philosophy of Čiurlionis' paintings presents the ideas like that and the idea of transcendence itself – with the secret of cosmic mist. His music is full of unknown life of forms, what cycles in itself and inspires another creative ability.

The cycle of the "Creation of the World" has the germs and projections of all of these ideas in a direct vision of lightspirituality. And exactly the primordial, chaos which speaks in cosmos pictures give inspiration to transformations and renewed forms by poetry and music.

CONCLUSIONS:

1. The myth of the creation of the world (the third day when God created the world, separated the land and water, and allowed vegetation thriving) became the paradigm of M. K. Čiurlionis' creation and the source of inspiration of later artists and thinkers, visual impulse of the ideas about the nature of the world.
2. The myth of the creation of the world is the brightest art's allusion to cosmos, new way of the consciousness of humanity, modernism, science and relation of universality.
3. For Lithuanian artists it gave particular wings, motivated their artist's mission – to explain and order, create the world, i.e. inspire perhaps a new order where even "a small flower gets a place under the midnight stars" (R. Tagore) (Tagore 1972: 44).
4. Minority expresses in spirituality, i.e. power of spirit. Therefore, here emerges the necessity to lean on two types of spirituality: cosmos and nature.
5. Lithuanian artists especially develop the motifs of natural spirituality, more than one defines himself as "the pagan-Buddhist of new times, wanderer of the world, inspirer of the freedom of minor nations" (A. Švėgžda, J. Ivanauskaitė, P. Normantas, A. Uždavinys).
6. Commonness of the emotional attitude with orient: Lithuanian artist and thinkers discover orient as the own, as the closest source of spirituality (A. Andrijauskas, G. Beresnevičius, A. Uždavinys), and like the space of world conversion inspired by M. K. Čiurlionis (A. Andrijauskas). The newest example in music is symphonic-vocal work of Jonas Tamulionis (*1949) named "Haiku" (2010) where the gongs of Japanese temples and church choirs sound tell us about the contemporary present of humanity which is hard-to-describe.
7. There establishes a new role of global relations. Generality of East – West, which is close to Čiurlionis in spirit is used by the father of new psychology, philosopher, psychiatrist, Carl Gustav Jung, who discovered the concepts of archetype and *the self*, who defined the importance of eternity to thought.
8. Jung's images confirm a recreational *code's* nature – constant creative point of Čiurlionis, chain transformation – syndrome of unfinished cycle...
9. "The Creation of the World" of M. K. Čiurlionis constantly returns this myth into the level of artistic reality. One can state the fact that "The Creation of the World", as a myth and work, absolutely correspond to post-civilization trend of the 21st century, a new globalist dimension. It rises as a transcendental light seeing-vision, symbol of the commonness of universe and humanity.

LITERATURE:

- Andrijauskas 2010:** Antanas Andrijauskas. Lithuanization of world culture of Sigitas Geda as metaphysics of language and being. In: *East – West. Comparative studies X. Sigitas Geda: Lithuanization of world culture. Former and scholarly editor prof. hab. dr. Antanas Andrijauskas.* Institute of Lithuanian cultural researches, Vilnius, 2010, p. 57–133.
- Bacevičius 2005:** Vytautas Bacevičius. *Told in words.* Translator and former Edmundas Gedgaudas. Vilnius, Petro offset, 2005.
- Bagdonavičius 2001:** Vaclovas Bagdonavičius. M. K. Čiurlionis in the view of Vydūnas. In: *To return to Vydūnas.* Vilnius, Kultūra, 2001.
- Bložė 1981:** Vytautas Bložė. *Polyphonies. Poems.* Vilnius: Vaga, 1981.
- Broughter, Olivia 2005 :** *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music. Since 1900.* By Kerry Broughter, James Olivia. London, 2005.
- Geda 1999:** Sigitas Geda. *Diaries of seven summers.* Vilnius, Seimas publishing, 1999.
- Geda 1984:** Sigitas Geda. “Throstle“, (1968). In: “*Starling under the moon*“. *Verse and poems,* Vilnius: Vaga, 1984.
- Jeneliauskas 2011:** Rimantas Jeneliauskas. *Unrecognised Cycle in M. K. Čiurlionis music.* Lithuanian Music and Theatre Academy. Vilnius, 2011.
- Jung 2010:** Carl Gustav Jung. *Recollections, visions, thoughts. Wrote and arranged by Anniela Jatte.* Translated from: C.G.Jung. *Erinnerungen, Träume, Gedanken.* Freiburg, Walter Verlag, 1987, Vilnius: Margi raštai, 2010.
- Landsbergis 2008:** Vytautas Landsbergis. *All Čiurlionis.* Vilnius, Versus aureus, 2008.
- Nedzelskis 2008:** Adelbertas Nedzelskis. *Visit of Algimantas Švėgžda in Druskininkai.* Department of the association of M. K. Čiurlionis in Druskininkai, 2008.
- Tagore 1972:** Rabindranath Tagore. *Lyrics.* Vilnius: Vaga, 1972.

PILLE-RIIN LARM

Estonia, Tartu

University of Tartu

Estonian Mythopoeia. Myths, Epics and Identity

The article describes the genesis of Estonian mythopoeia and its influence on the development of Estonian national culture. The concepts of traditional myth and artificial myth are based on definitions by Enn Kasak and Paul Veyne.

Estonian mythopoeia was born during the Romantic period, when, both internationally and nationally focused processes took place in the whole Europe. Estonian mythopoeia was culminated in the epic *Kalevipoeg* (1857–1861). This intertextual piece quickly achieved the honorable status as the true image of Estonian mythology. The success of this artificial mythology was possible due to it becoming a tool for national ideological rhetoric, and also due to its continuous rewriting in fiction.

Key words: Estonian literature, epics, mythology, mythopoeia, 19th-century literature, Romantic period

PILLE-RIIN LARM

Estonia, Tartu

University of Tartu

Estonian Mythopoeia. Myths, Epics and Identity

This article provides a short introduction to the Estonian artificial mythology or *mythopoeia*, which is a peculiar phenomenon – mythological and fictionalized and also social at its core.

The term itself comes from Greek word *mythos* and originally it stood for a story, for any kind of narrative. One may argue on whether we should distinguish between genuine and artificial, anonymous folklore and author's creations, belief and analysis, on whether *mythos* and *logos* are mutually exclusive. Hereby I would like to briefly introduce two significant approaches which are both relevant to following presentation.

According to Enn Kasak, mythology is founded on belief. Traditional myth is a social creation. It is a folkloric frame of mind and a world view. (Kasak 1999: 40–41.) It comprises of something beyond simple communication, something that cannot be verbalized and is wholly comprehensible only in the cultural environment of its own – it should not be written down. Written myth, essentially “raped” by that act, remains alive but can never be the same. It's not

possible to analyze myth without losing its essence. (Kasak 2001: 85–86.) Contrarily, mythopoeia as an artificial mythology is a rational creation, written product of considering thinking.

French historian Paul Veyne defines myth somewhat differently: myth is not a specific mode of thought, but a knowledge obtained through information (Veyne 1988: 23). In such case, distinguishing between mythology and mythopoeia is pointless. In his book *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? (Did the Greeks Believe in Their Myths?)*, (1983) he has said that the truths (e.g. myths in which people believe in) are products of the imagination. “Men do not find the truth; they create it, as they create their history. And the two in turn offer a good return“ (Veyne 1988: xii). – And therefore people create their own myths. But what if myths are in turn used for creating their own history, identity? What sort of return would that offer?

* * *

This presentation does not cover the whole spectrum of mythopoeia in Estonian literature, but instead its purest example. Estonian mythopoeia was born during the Romantic period, when, both internationally and nationally focused processes took place in the whole Europe.* Since its inception, this mythopoeia is most often considered to be authentic. However, this is a written text, which origin is quite easily traceable: Christfried Ganander’s *Mythologia Fennica* (1789) and Kristjan Jaak Peterson’s *Finnische Mythologie* (which is a translation of *Mythologia Fennica* from Swedish to German with relevant Estonian additions by Peterson, 1822) – the inspiring influences of Finnish national epic *Kalevala* (1835) – Friedrich Robert Faehlmann’s folk tales (1839–1852) – Friedrich Reinhold Kreutzwald’s epic *Kalevipoeg (Kalev’s Son)*, 1857–1861).

If our criterion for Estonian literature is that it is literature written by Estonians for Estonians in Estonia (Hennoste 2004: 86), then the story of Estonian fiction begins with Peterson. Paradoxically, the literary legacy of the first Estonian writer reached print only hundred years later – possible due to Peterson’s supposed awkward use of language, but more likely because it was too extraordinary for his time. Namely, in the ode *Kuu (The Moon)*, 1819) he put forward the idea that the Estonian language should establish a position that would enable it to achieve the eternal status of the Estonian language via literary creations *resp* poetry (Veidemann 2010: 77). Unfortunately, those Estonians whose language Peterson demanded a right to live, were at the time, in the beginning of the 19th century, at the bottom layer of society. The Estonian mythological pantheon created by Peterson drew attention of many and was used in the Estophiles’ venture to create an epic, which in turn provided a strong impe-

* In a discussion of symposium „Mythological Thinking, Folklore and Literary Discourse. European and the Caucasian Experience“, Jennifer Wallace described those processes.

tus to the national awakening that began in 1850s and from thereon to firmly created Estonian national literature. Thus had Peterson indirectly achieved with his *Finnische Mythologie* the same goal that he had aimed for in his unpublished poems.

* * *

It is the year 1839. Estonians and Livonians have been emancipated for couple of decades, but since they do not have the right to own property, they continue to be the lower class. “Baltic dreamer Georg Julius Schultz-Bertram” (Undusk 1994: 147), excited over the 1835 publication of Finnish epic *Kalevala*, calls for the Estophiles of the Learned Estonian Society to produce an Estonian language text, which would allow the Estonian people to focus themselves spiritually, to become more self-aware and after that even to be mentally reborn. “Geben wir dem Volke ein E p o s u[nd] eine G e - s c h i c h t e u[nd] alles is gewonnen!“ (“Let us give an e p i c and h i s t o r y to people, and everything will be won!”) (Kreutzwald 1963: 133.) And at once he outlined the plot of the future epic as well.

Friedrich Robert Faehlmann, a man of Estonian origin, set out to complete the task. Before this, in his German language romantic pseudo folk tales, he created an Estonian mythological pantheon based on Finnish and classical mythology. His folk tales were adopted as authentic Estonian folk tales and they gained international recognition. However, writing an epic was a much more complex challenge, particularly as it was modeled after *Kalevala*'s folk song template. The complexity was not due to its form – in Estonian folk songs the runic verse is a natural verse form (which is why using *Kalevala* as template for *Kalevipoeg* is not quite comparable to its impact on Henry Longfellow's *The Song of Hiawatha*). The problem was in the content: unfortunately there were no epic songs about heroes in Estonian folklore. Therefore it was decided to use Kalevipoeg, a familiar character in prose (folk tales) as a hero. Ironically, in this epic, Kalevipoeg was supposed to become the leader of his people, but in the folk tales of the same people he most often acted as a monster. That is how this peculiar union was finally formed: firstly the pantheon with influences from Finnish and classical mythology, secondly an embellished romantic hero Kalevipoeg, created from the remains of the monster (or a trickster) of prose folklore and the third driving element was the creativity of the author in plot development and in turning fiction into verse. Friedrich Reinhold Kreutzwald was the one to carry out this task. It was found that this epic is 7/8 his own creation rather than folklore (Annist 2005: 719), in case of Lönnrot's *Kalevala* it was more or less the opposite. However, Kreutzwald was a masterful imitator of the folk song form (similarly to James Macpherson and *The Poems of Ossian*).

This resulted in the Estonian national epic *Kalevipoeg* (1857–1861), a masterful fictional work with pretensions of mythology. While this epic is mythopoeic, it still corresponds to narrow criteria used in study of folklore:

myths are stories “which operate in the distant ancient times, when the world was still in the state of creation and rules of nature and human society were still being established. Classical mythological characters are gods and heroes, whose deeds are so grandiose that they exceed the abilities of mortal humans. Sacrality has been attributed to myth as well, this especially due to its strong links to religious rites”, etc. (Valk 2011: 247–248).

* * *

Kalevipoeg remains peripheral at first. It is a bilingual text, published as pamphlets and seems to be aimed more at academics than ordinary Estonians. Kreutzwald, who did not share Schultz-Bertram’s optimism, called the epic a monument to a dying nation. However, nobody could have guessed what was about to happen: the epic became a monument for the old runic verse, rather than the language or nation. Runic verse was replaced by new German-influenced end-rhymed folk song. New mythopoeia was established quickly and monumentally. By 1870 mythopoeia had rapidly achieved the honorable position as the true image of Estonian pantheon and heroic folklore. The old, traditional mythology seemed to become forgotten and neglected by folklorists as well. (That despite the hope that the most important myths have always been taboo, not to be repeated or written down and instead kept alive within a cultural group.) – When a first Estonian mythology is finally published in 1919 (M. J. Eisen), it does not distinguish between folk mythology and mythopoeia.

Traditional animistic mythology is equally represented with Faehlmann and Kreutzwald creations. But as Veyne says, literature is like “a magic carpet”: that takes us from one truth to another. There are many realms of truth and they may be analogous. It can be difficult to distinguish between those realms because we travel in a state of lethargy. When, having arrived at a new truth, we awaken, we still believe that we are in the old realm. (Veyne 1988: 22.)

* * *

Kalevipoeg as a work of art was successful not only in instituting a new mythology as a folkloric mythological truth. It had an even more substantial role in creating both meta-myths and nationality at the same time (Undusk, Veidemann); it became a so-called national stem text. How has its success been possible?

One of the reasons was probably that it is indeed an extraordinary work of art “a great European epic” (Talvet 2003: 886), which could not remain unnoticed. Another significant reason is its extremely favorable timing for an epic monument: the extremely active national awakening of Estonians began unexpectedly. Of course, while *Kalevipoeg* was highly visible, patriotic, hopeful and placing value on education and freedom, the increase in national self-awareness is not just the result of this epic. Other significant influences were the peasantry law, which allowed Estonians to buy their land and farms and the improvement of economic situation allowing these purchases, also the beginning

of a continuous Estonian language journalism joining the reviving nation, with first newspaper (1857, *Perno Postimees*) addressing Estonians by their nationality – until then we were just a class with its own language, country folk. Estonian literature gained impetus in all genres, culture associations were formed, etc. However, the epic became an indispensable tool, when the people started to demand for their own myth in 1860s, at the peak of the awakening period. Who are we? Where do we come from?

We may have found something from our own mythology, but the national awakening needed high myths: artificial mythology became the tool of self-identification for the nation and the attest of its cultural value. The Estophiles' mythopoeia fit well with the simultaneously emerging nation and social group's endeavor to acceptance. It is even possible that Kreutzwald did not write epic as a museologist for a dying nation or as a prophet of an awakening nation, but used a rather pragmatic approach, considering the times and "the hopeless situation of Estonians as a cultural nation, trying to give them an epic, without which a nation could not be considered cultural" (Undusk 2004: 151). In this, the Estonian mythopoeia has always been fundamentally very similar to traditional mythology, where communicated myths have always had social functions as well.*

* * *

The mythopoeia gained another dimension in C. R. Jakobson's patriotic political speeches (1868–1870). Jakobson's ideas are based on the above-described mythopoeia. In addition to that, he interpreted *The Livonian Chronicle of Henry* according to his ideological interests and used the biblical motifs and rhetoric as well. A new national myth was born: the myth of an ancient heroic people, whose Golden Age was ended by barbaric German crusaders. It is time for the people, who were forced by sword and fire into slavery and service of lies, to rise again. – This rhetoric quickly became a national truism used to this day. Some of the expressions in patriotic speeches have become folklorized. Specific sections of the epic have become folklorized as well – that mostly due to Jakobson's innovatively secular school textbooks, which brought the songs of *Kalevipoeg* to the common people for their literary, national and educational qualities.

The mythopoeia and the new national myth have created a special mythological consciousness, which has become the core of Estonian identity. It is visible in the number of the literary texts that have been written from the

* Roland Barthes offers an intriguing explanation for this phenomenon. He has found that "myth is a system of communication, that is the message. This allows one to perceive that myth cannot possibly be an object, a concept, or an idea; it is a mode of signification, a form" (Barthes 2000: 109). To generalize Barthes's ideas – the social mission of a myth is to justify reality and show randomness as something expectable and natural (Barthes 2000).

1870s up until now (this is particularly noticeable under the pressure of russification): in poetry, prose (mostly in the historical novels), drama. The plots and moods of historical novels have strongly influenced the creation of Estonian historical science (Kaljundi 2007). Those texts may also be counted in folklore. Artificial mythology can successfully become the base of meta-mythology and bring about changes in folklore that remains in cultural circulation.

* * *

It seems that mythological thinking, whether it refers to authentic mythology or mythopoeia, is unavoidable for a cultural or an ethnic group. If ideological conditions lack the necessary myths, they will be created. Estonian mythopoeia, which was established nearly 200 years ago, has been successful and it has been means for parrying the traditional mythology – a result of becoming a tool for national ideology and rhetoric and due to becoming a mandatory textbook material for schoolchildren, and also due to continuous rewriting in fiction. Returning to Paul Veyne – if a nation creates its own myths, history and identity, then what sort of return will it be offered? Maybe it will gain faith in itself, dignity, freedom and survival found expressed in this idealized form. Then this small miracle, of which only a few lone madmen like Schultz-Bertram dared to dream, will become possible – a small state of a small nation, small, but their own, will be born (1918) and the extinction of an ethnic group and its language will be postponed for at least another hundred years. It does not matter, whether the Greeks believed in their myths or not, or whether the Estonians believed in their own myths or pseudo-myths. What matters is how they believed in them.

* * *

This autumn celebrates the 150. anniversary of the first edition of *Kalevipoeg* (1857–1861) and the publication of a new English translation of the epic (Kreutzwald 2011). Various studies have been published in every decade since the epic was first published and this anniversary will hopefully open up new discussions. Despite all odds, the mythopoeia of the old epic, national core text, remains vital today.

BIBLIOGRAPHY

- Annist, August. *Friedrich Reinhold Kreutzwaldi "Kalevipoeg"*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2005.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Selected and translated from the French by Annette Lavers. [London:] Vintage, [2000].
- Eisen, Matthias Johann. *Eesti mütoloogia*. [Tallinn]: Eestimaa Kooliõpetajate Vastastiku Abiandmise Seltsi raamatukauplus, 1919.
- Hennoste, Tiit. "Kirjanduse periodiseerimisest". *Eurooplaseks saamine. Kõrvalkäija altkulmupilk. Artikleid ja arvamusi 1986–2003*. [Tartu:] Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004, 57–107.
- Kaljundi, Linda. "Kirjandus(aja)looline Eesti". *Keel ja Kirjandus*, 12, 2007: 937–953.
- Kasak, Enn. "Müüdist". *Akadeemia*, 1, 1999, 32–46.
- Kasak, Enn 2001. "Müüdi vägistamise tagajärjedest ehk kirjapaneku mõju müüdile". *Kloostri Internetini*. Ed. Tõnu Tender. Tartu: [Eesti Raamatu Aasta Peakomitee], 2001, 84–87.
- Kreutzwald, Friedrich Reinhold. *Kalevipoeg. Tekstikriitiline väljaanne ühes kommentaaride ja muude lisadega. II*. [Ed. P. Ariste et al; Comp. A. Annist et al.] Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1963.
- Kreutzwald, Friedrich Reinhold. *Kalevipoeg. The Estonian National Epic*. Transl. Triinu Kartus. Ed. Marin Laak. Tallinn: Kunst, 2011.
- Talvet, Jüri. "'Kalevipoeg' – suur Euroopa eepos". *Keel ja Kirjandus*, 12, 2003, 886–890.
- Undusk, Jaan. "Rahvaluuleteksti lõppematus. Felix Oinas, soome meetod ja intertekstuaalne "Kalevipoeg"". [Epilogue.] Felix Oinas, *Surematu „Kalevipoeg"*. Tallinn: [Keel ja Kirjandus], 1994, 147–174.
- Undusk, Jaan. "Eksistentsiaalne Kreutzwald". *Vikerkaar*, 10–11, 2004, 133–152.
- Valk, Ülo. "Korea müüdi žanritunnustest ja sotsiaalsest tähendusruumist. Võrdlevaid märkusi". Seo Daeseok, *Korea müüt*. [Tallinn: Tänapäev], 2011, 247–259.
- Veidemann, Rein. "History of Estonian Literature as a Kernel Structure of Estonian Culture". *Interlitteraria*, 15/1 (*History of Literature as a Factor of a National and Supranational Literary Canon*), 2010, 75–84.
- Veyne, Paul. *Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination*. Translated [from French] by Paula Wissing. [Chicago, London: The University of Chicago Press, 1988.]

YORDAN LYUTSKANOV
Bulgaria, Sofia
Institute of Literature for BAS

**The Myth of the Teacher and the Gifted Pupil in the
Literature of Early Modernism**

The article aims to explore the modernist adoption of the myth's version, promoted in Pushkin's "Mozart and Salieri". It is a version through which an ideology of ascend through liberation from the constraints of tradition is propagated: one of "sons", not of "fathers". Unexpectedly, Dmitry Merezhkovsky offered a reverse interpretation of the myth. Bulgarian early modernism also had its 'Mozart' and 'Salieri', but from the standpoint of the (outcast) "pupil". In order to achieve a coherent comparative description works of Merezhkovsky, Pencho Slaveikov, Valery Briusov and Kiril Khristov are explored, coming to the conclusion, that Russian and Bulgarian early modernisms pursued a hybrid ('Mozartosalerian') identity

Key words: Mythology of mastership and apprenticeship; Dmitry Merezhkovsky; Pencho Slaveikov; Valery Briusov; Kiril Khristov

ЙОРДАН ЛЮЦКАНОВ
България София,
Институт литературы БАН

**Миф об учителе и гениальном ученике в литературе
раннего модернизма**

Я попытаюсь подойти к раннему модернизму в терминах литературного поля и борьбы за символический капитал, ведомой между представителями классики и авангарда, гетерономии и автономии, авангарда рукоположенного и авангарда неутвердившегося. Т.е. с точки зрения «Правил искусства» Пьера Бурдьё (Бурдьё 2004). Вместе с тем я попытаюсь рассмотреть во вторичном (или третичном!) мифе о Моцарте и Сальери силу архетипа, моделирующего писательское поведение и писательские жизни; а не просто пучок мотивов, расчленяемый и перебрасываемый от произведения к произведению в целях сюжетостроения или борьбы за престижные знаки и маски. Т.е. вложить Юнгианскую серьезность. В самом деле этого у меня не совсем получилось. Предлагаемая работа похожа пока на импрессионистический мотивный анализ.

1. «Моцарт и Сальери» кодирует оппозиции, основополагающие для самоопределения пост-классицистического художника и искусства, в том числе модернистских (ср. Поджиоли 1968: 213). Учитель и ученик. Отец и

сын. Критик и поэт. Меценат и художник. Мастер и гений. Субъект и личность. Созидание себя и наитие. Традиция и откровение в пику традиции. Преемственность и/или соперничество. Школа и течение (направлен- ние). История и вечность.

2. Ранний модернизм колеблется между традиционализмом и установ- кой на отрицание традиции. Он сочетает элегизм с апокалиптической нап- ряженностью. Корень уверенности возглашать начала нового мирозозер- цания и нового искусства – в неуверенности: в собственной востребован- ности того, кто застал остатки пира отцов (ср. «Дети ночи», 1893, «Пустая чаша»; Мережковский 1914: 22, 171 и 23, 177). И, конечно, интуиция «ино- го берега» (ср. «На другия бряг» [На другом берегу], стихотв. фиктивного поэта Стамена Роситы из антологии «На Острова на блаженните» [На Острове блаженных], 1910; «Пред острова на блажените» [Перед островом блаженных], 1903, посл. стихотв. сб. «Эпические песни», 1907; Славейков 2002а и 2001: 171-174). Его нерешенность отливается в специфическую двоинственность, амбивалентность его программы: он пытается созерцать дело дедов, которых призывает в сомышленники после разрыва с отцами, в терминах, враждебных культуре отцов. С дедами против отцов. С Пушкиным против односторонних материализма и идеализма. С Досто- евским против приземленного народничества. С фольклором и Гете про- тив натурализма и мещанского романтизма. Дедовское принадлежит веч- ности, отцовское – скорее времени, чем вечности. Собственная программа содержит программу отцов, транспонированную на «клад» «вечности». Программа создания гражданского общества на либерально-демократичес- ких началах и программа социальной революции превращается в прог- рамму устройства мистической общественности и социально-христианской революции (Мережковский). Нарратив становления коллективного су- бъекта национально-освободительного движения осторожно подменяется нарративом становления коллективной личности, общности свободных ху- дожников, творцов собственной и коллективной жизни (Пенчо Славей- ков). На определенном этапе развертывания раннего модернизма на пер- редний план выступает именно она – преображенная программа отцов. Специфическая нерешенность раннего модернизма оставила след и на его утопизме: он не то ретроспективный, не то футуристический. Это лучше всего видно на примере таких амбивалентных «республик поэтов», как «Вечные спутники» (1896) Мережковского и «На Острове блаженных» (1910) Пенчо Славейкова.

3. Чаще всего, ранний модернизм не может решить, с кем ему быть – с Моцартом или с Сальери. Даже не всегда его устраивает эта персонажная пара. Оппозиции образно-понятийного ядра, выраженного в мифе и в про- изведении «Моцарт и Сальери», нуждаются новой расстановке. Некоторые из ранних модернистов перетолковывают миф и его коллизии при помо- щи ряда прямых подобиий данной фабульной ситуации и героев. Другие

выдвигают альтернативный миф. И те и другие, однако, подвергают миф частичному развеществлению: теряется либо его нарративная «собранность» и эксплицитность, либо связанность его с близким историческим временем (известно, что Пушкин писал «Моцарт и Сальери» по свежему следу светской молвы, обсуждавшей бумаги из архива только-что умершего Сальери). Его проекции и альтернативы либо уходят в паратексты лирических произведений и групп произведений (так происходит чаще всего у Брюсова), либо относятся к отдаленным эпохам (Кирилл Христов). Кстати: в данном случае имплицитность, лапидарность, временное удаление могут восприниматься как дань «вечности» в обход «времени».

4. Говоря о раннем модернизме в русской литературе, я имею в виду так называемое поколение «старших символистов». Переводя анализ в область поэтики, Ааге Ханзен-Леве говорит о «диаволическом символизме» (Ханзен-Леве 1999). Ранний модернизм в болгарской литературе – это формация, непосредственно предшествующая прононсированному символизму. Эту формацию ассоциируют с нео-романтизмом (хотя в ней неоклассицистические импульсы не меньшей силы и выявленности), иногда с импрессионизмом, обычно обозначают первым этапом болгарского модернизма в литературе (символизм – второй этап) (Пенчев 2003); в отечественной историографии за нею закрепилось обозначение «кружок *Мысль*», по имени издаваемого журнала. По-моему, указанные формации русской и болгарской литератур вполне сопоставимы в типологическом отношении. Самые характерные их представители, и тоже вполне сопоставимые типологически – Дмитрий Мережковский (1865-1941) и Пенчо Славейков (1866-1912). Мережковский и Славейков – «классики» раннего модернизма русского и болгарского. По-моему, в рамках раннего модернизма заметно присутствие по крайней мере двух «суб-поколений», каждое из которых осуществляет собственный вариант раннемодернистской программы. Коротко говоря, второе суб-поколение редуцирует программу «классиков» до области собственно литературы; подчиняет метафизику «соответствий» стратегии выявления и выдвигания своего личного «я» (тогда как «классики» уравнивали в своем интересе к «я», да и скорее не собственному, а «в принципе», и «не-я»); платя дань «отцам» всего поколения, она осуществляет их программы в непреобразованном, в близком до буквальной реанимации, виде; темы же собственно модернистские, как, напр., *тайна* (тайна мира – взаимопроникновение естественного и сверхъестественного, ограниченного и беспредельного, тайна личности – взаимопроникновение нормальности и абнормальности), подвергается редукции до горизонта видения «отцов»: к тайне подходят средствами научной фантастики или беллетризированной клинической психологии. Это, второе, суб-поколение я назвал «маньеристами» раннего модернизма. Его наихарактернейшего русского представителя я вижу в Валерии Брюсове (1873-1924); болгарского – в Кирилле Христове (1875-1944). Знаковые

произведения (и публичные жесты) и четырех авторов появлялись почти синхронно – в промежутке между первой половиной 1890-х и первой половиной 1910-х годов.

5. Теперь я могу вернуться к мифу о зависти мастера и беспечности гения. «Классик» раннего русского модернизма, Дмитрий Мережковский, выдвигает альтернативный миф: о незавидующем учителе, не нашедшем достойного ученика, и об ученике, с финансовым и другим расчетом «пропопуляризовавшего» «изыски» учителя. При этом и ‘мастерство’, и ‘гениальность’ подверглись внутреннему располвлению. Настоящий мастер готовит не просто учеников, способных сделать лучшие произведения, чем он, но воспитывает и людей. Гениальными могут быть не только произведения, но и поиски. Мережковский решительно отдает предпочтение учителю и его трагической фигуре несумевшего найти и подготовить человека, способного и готового на безвыигрышный поиск. Мережковский выговаривает альтернативный миф в своем романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи». «Наследником» Сальери выступает сам Леонардо, «наследником» Моцарта – «божественный мальчик» Рафаэль (кн. 15, гл. 5; Мережковский 1907: 728-731). Существенно то, что Мережковский включил своего «гения» в цепочку «учительств» и «ученичеств», тогда как Пушкинский Моцарт стоял в стороне от ряда преемственности (где, среди учеников Сальери, значился и Бетховен). Мережковский отказался развести время и вечность, учебу и наитие. Здесь могла сказаться постановка вопроса, данная Фридрихом Ницше в «Так сказал Заратустра» (1883-84*): плох тот ученик, кто не отойдет от своего учителя**, т.е. фигуры ученичества и учительства становятся необходимыми, чтоб можно было понять фигуру ‘гения’. Гений не висит вне времени, он создает себя на его преодолении. По-моему, у Ницше сказалась та же самая зависимость от бремени традиции. Он и хочет от нее освободиться, и не может (не по силам, да и вполне ли искренно это желает?). Мережковского фигура учителя Заратустры не навела на новый путь; она была ему по пути. В «Смерти богов» (1895) он исследовал трагедию Юлиана Отступника – ученика, не рассмотревшего одного из своих учителей и не отошедшего на дистанцию от другого. Юлиан не рассмотрел Иисуса Христа и не отодвинулся от Максима Эфесского. В «Леонардо да Винчи» (1898) – трагедию учителя, чьи ученики не столько не отошли от него, сколько его не рассмотрели. Но мы уклоняемся от нашей темы.

6. Маньерист раннего болгарского модернизма, Кирилл Христов, перевел трагедию Пушкина «Моцарт и Сальери» на болгарский язык, а так-

* Первый полный русский перевод вышел в 1898, см.: Синеокая 2000. Первый болгарский в 1915, см.: Ницше 1990а: 21

** «Теперь я велю вам потерять меня и найти себя; и только когда вы все отречетесь от меня, я вернусь к вам.» (Ницше 1990б).

же сочинил собственную «драматическую поэму» со сходным сюжетом (заимствованном из древнегреческой мифографии): «Зевксис и Паразий», 1903 (Христов 1965: 126-137). В силу биографических причин, Христову было очень удобно стилизовать себя под Моцарта (соответственно, под Паразия) и своих врагов – под Сальери (соответственно, под Зевксиса). Но и он слегка уклонился от чистоты оппозиций, заложенных оригиналом. Его наследник Моцарта, Паразий, не выбывает из временного ряда учительств и ученичеств. Тема неудачливого наставничества и тема соперничества пронизывают, через серию образов и ситуаций-отголосков, чуть ли не все творчество Христова. Биографический прототип неудачливого наставника – Крысте Крыстев (1866-1919), теоретик, критик и глава раннемодернистского кружка «Мысль», сформировавшегося вокруг им же основанного журнала «Мысль». Прототип же завидующего и коварного соперника – Пенчо Славейков, старший поэт кружка, а также Пейо Яворов (1878-1914), почти ровесник Христова и, после отлучения Христова в 1902 г., младший поэт кружка (поэт с главной буквы), ставший одной из трех центральных фигур болгарского лирического канона. Стоит всмотреться в поэму «Столпотворение» (1905), в роман «Темные зори» (1920) и в *«автобиографический роман»* «Ад в раю» (1926). В «Столпотворении», варьирующем древневосточный, в том числе ветхозаветный, миф о Вавилонской башне, Христов близко к аллегоризму изображает соперника, себя и поэзию. Критика в адрес соперника – старшего поэта раннего модернизма Пенчо Славейкова – сосредотачивается на следующем: во-первых, он упрекается за подчинение поэзии метафизическим (и, конкретно, богоборческим) целям, угрожающих искоренением из нее самой ее сути; во-вторых, он упрекает старшего соперника в несмелости, неуверенности перед целью и перед тем духом, который он сам вызвал; во-третьих, он намекает на социальную беспочвенность соперника (Христов 1905). Коротко говоря, Христов склоняется к отождествлению себя с некоей фигурой, сочетающей мастера и гения, а также мастера и ученика.

7. Разыскать след «Моцарта и Сальери» в работах Пенчо Славейкова (болгарского «классика») и Валерия Брюсова (русского «маньериста») гораздо труднее. Это может вызвать сомнение, что мы навязываем архетип и его проявления в качестве глубинно-симптоматических раннемодернистскому мироощущению и мирозерцанию. Однако это не так. У Славейкова и Брюсова архетип, выраженный во вторичном мифе о Моцарте и Сальери, занимает срединное положение, только его присутствие выражено косвенно, значущими и объяснимыми отсутствиями.

8. След у Пенчо Славейкова. В принципе, Славейков выбирает стратегию радивого ученика; он медленно и неуверенно (даже медленнее и неувереннее Мережковского) приходит к самосознанию «мастера», «учителя». Для нелюбимого соперника остается, тем самым, роль ученика нерадивого. Стилизацию под Сальери может претерпеть «глава» предыдущей

го литературного поколения – в данном случае, «глава» реалистического направления в тогдашней болгарской литературе, Иван Вазов. В самом деле, образотворческая энергия Славейкова сосредотачивается на фигуре нелюбимого соперника, ученика нерадивого. В студии 1906 г. «Болгарская поэзия» Славейков объявляет Христова за не-переплывшего на «*другой берег*», за оставшегося скитальцем по морю, в плену у Сирен или, точнее, у своего же необузданного и несублимированного гедонистического индивидуализма (Славейков 2002b). Христов заблудился в промежутке между старой и новой поэзией, он повис в безвременье. Таково недвусмысленное внушение. На канве нищезаниженного мифа об Одиссее здесь падает тень другого мифа. Атрибуты Моцартовской и Сальерьевской позиций подвергаются переоценке: беспечность вне времени истории переосмысливается как повисание в безвременье, из-за отсутствия выдержки и дисциплины духа, связанность же кандалами преемственности претворяется в последовательность сознательных усилий и в верность им. Через шесть лет Славейков, точнее, фигура его имплицитного автора, венчает свое «прибытие» и укоренение на «том берегу» удивительной книгой: «На Острове блаженных» – антология-мистификация. Славейков придумывает страну Острова блаженных и выдает свои стихи за переводы из поэтов этой страны, снабжая книгу серией биографических очерков придуманных поэтов. Новый Одиссей совершенно освоился в своей Итаке, только это особенная Итака – она совпадает не с собой, но с Островами блаженных на крайнем западе, с Элизиумом. В примерно одной трети указанных биографий, то серьезных, то любовно-шуточных по интонации, можно узнать черты Кирилла Христова и его поэзии, обстоятельства его жизни (те черты и обстоятельства, которые запечатлелись в литературном каноне и литературоведческой традиции, к нему неласковым и в основном воспроизводящим точку зрения удачливого соперника, Славейкова).

9. След у Брюсова. Брюсов старается сделать из себя и-мастера-игения. Он претендует на лучшее из обеих ролей. В отношении старших («дедов» и просто старших соратников) он занимает роль не-беспечного гения (и настоящего – т.е. метящего в преодоление учителей – ученика). Умолчание некоторых из старших соратников – свидетельство озабоченности недостаточностью собственного (культурного) капитала по сравнению с ними. Со временем к двоим наиболее «опасным» – Мережковскому и Бальмонту – вырабатываются соответствующие выигрышные стратегии образотворчества. В лирике, главной отрасли своего творчества, Брюсов совершенно умалчивает Мережковского – по крайней мере, тот совершенно отсутствует из брюсовских паратекстов первых пяти сборников (от «Шедевров», 1895, до «Венка», 1905; см. Брюсов 1975: 1)*. Подход

* Эпистолярные источники (в них – и восторги молодого Брюсова по поводу некоторых стихов Мережковского) не входят в круг обсуждения настоящей работы.

к фигуре Бальмонта другой: Бальмонт – гениальное alter ego Брюсова-мастера. Стоит прочитать работы, озаглавленные «К.Д. Бальмонту» и «Ему же», из раздела «Оды и послания» сборника «Граду и миру» (1903)*. Там же фигурирует послание «З.Н. Гиппиус», которое с небольшой натяжкой можно считать и косвенным обращением к ее мужу. Но Брюсов и на Бальмонта силится взглянуть с чувством превосходства: в «К.Д. Бальмонту» он исподтишка вводит мифологему «тишина сильнее бури», ассоциируя «друга и брата» (см. посвящение к «Граду и миру») с бурей, подобно Джиоконде Мережковского, так же рассудившей о Леонардо и Микеланджело. На протяжении своего романа Мережковский превратил ситуацию соперничества в миф о наследовании, Брюсов же мифологизировал соперничество, под видом дружбы и братства. В отношении младших Брюсов занимает роль меценатствующего мастера – не брезгующего порой с кокетством поиграть в зависть (тем самым подтверждая общую уверенность в том, как он далек от сальеризма) (см. «К младшим», сб. «Граду и миру», раздел «Оды и послания»).

Искомый след я нахожу, во первых, в «паратекстуальном комплексе» (заглавия, посвящения) ранних сборников стихов; во-вторых, в исторической прозе Брюсова, в первую очередь в романах «Огненный ангел» (1908) и «Алтарь победы» (1913); в-третьих, в некоторых из других работ Брюсова – например, в «лирическом рассказе» или повести из современной жизни, озаглавленном «Моцарт» (1915).

В указанных романах закодировано отношение как к старшему сопернику, Дмитрию Мережковскому, так и к выдвинутому им альтернативному мифу (Леонардо и Рафаель). По каким-то причинам Брюсов отказывается от своих ранних замыслов исторической прозы на позднеримскую тематику (о них см. М. Гаспаров в: Брюсов 1975, 5: 543). Чтоб решиться на одоление тени старшего, понадобилось более десятилетия. Романы Мережковского и Брюсова можно сопоставлять попарно. В «Огненном ангеле» группа учителя и учеников отодвинута на второй план действия и персонажной иерархии. Леонардо и его учеников можно узнать в Агриппе Неттесгеймском и его учениках. Значимому герою, своему протагонисту Рупрехту, Брюсов уделяет место одиночки, человека без настоящего учителя и без учеников, и соответствующих кригов не создающего и в таковых не участвующего. Но нельзя не заметить здесь и его фикционализированного прототипа: доктор Фаустус и его спутник. Рупрехт не является подобием ни Леонардо, ни Рафаеля, ни самоубившегося

* Еще Владислав Ходасевич в свое время охарактеризовал отношение Брюсова к Бальмонту в терминах Сальери – Моцарт. Брюсов «не любил людей, потому что прежде всего не уважал их. (...) Его неоднократно подчеркнутая любовь к Бальмонту вряд ли может быть названа любовью. В лучшем случае это было удивление Сальери перед Моцартом. Он любил называть Бальмонта братом.» (Ходасевич 1939). – Благодарю Татьяну Мегрелишвили за указание на эту характеристику.

Джиованни Бельтраффио: вся группа персонажей Мережковского отодвинута в сторонний мир; Рупрехт – улучшенный вариант д-ра Фаустуса. В «Алтаре победы» Брюсов выставляет, на пути своего главного героя, карикатуру Юлиана Мережковского; главного же героя, Децима Юния, сюжет отягощает бременем, вполне сравнимым с бременем Юлиана Мережковского. На раннем этапе развертывания фабулы тень Юлиана ведет подлинного наследника Юлиана по местам Рима. Протагонист Мережковского сын и/или ученик (Юлиан); протагонист Брюсова – младший соперник (и Децим Юний, и Рухрехт). Позже, в «Воскресших богах», протагонистом Мережковского становится учитель/наставник (Леонардо), а еще позже, в «Антихристе», он балансирует в интересе к сыну и к отцу (Алексей и Петр). Глубинная тема Мережковского – наследование, Брюсова – соперничество. Это определяет их разные подходы к *гибридной* фигуре мастера-и-гения, предпочитаемой обоими.

В «лирическом рассказе» «Моцарт» Брюсов прозрачно-иносказательно повествует о неспособности музыканта на верность музе. В лице скрипача с прозвищем «Моцарт» тип «гения» терпит полное крушение, он не сумеет даже осуществить себя – хоть бы в форме беспечного гения пушкинского персонажа. Завидующему сопернику не приходится выходить на сцену.

10. Выдвинул ли болгарский ранний модернизм, подобно русскому в лице Мережковского, миф, альтернативный мифу о Моцарте и Сальери? Думаю, что да. Его кристаллизацию можно наблюдать в драматической или эпической поэме Пенчо Славейкова «Микель-Анджело» (варианты опубликованы в 1895, 1898, 1907 гг.). Славейковский Микель-Анджело – символ обретения речи, преодоления косности и осуществления себя как мужчины-и-творца. Вознагражденного усилия Сальери, Сальери, превратившегося в Моцарта и Моцарта, познавшего муки Сальери. Он – один, если не считать дальнего предшественника и, вместе с тем, прототипа создаваемого перед нашими глазами и ушами произведения: он наедине с Моисеем (Сюда Славейков вложил и пафос своего отношения к собственному отцу, одному из самых выдающихся писателей предыдущей эпохи) В этой драме становления наследника через сотворение художественного произведения места для младшего соперника нет; нет места и для ученика. Как отнесся к славейковскому мифу младший соперник, Кирилл Христов? Ориентируется на фигуру Леонардо; на живопись; на феминизацию контрагента художника. Тем самым, на передний план выступает сальеризм Микеланджело, а драма наследования теряет в весомости, чтоб обозначиться драме соперничества («Леонардо да Винчи», «Зевксис и Паразий» и др. – поэмы 1902-1903 гг.). Две только-что указанные произведения, вместе с еще двумя – «Джанина» и «Лучия» – формируют четверку «драматических поэм», спаянных общей главной темой (художник и его искусство) и изданных вместе. Есть основания считать, что это – Кирилл-Христовская реплика «Маленьких трагедий» Пушкина, а также настоящий, «от себя»,

ответ старшему сопернику, Славейкову (четверка драм собрана в одной книжке более чем на 15 лет позднее: Христов 1920). Но в рамках этого цикла даже драма соперничества, победившая драму наследования, делит первый план с драмой взаимоотношений между художником и моделью или музой. Тем самым спор деперсонализуется, актантная структура драм оказывается символическим воплощением проблем философии искусства.

11. Попробуем схему целого. Антагонизм между Славейковым и Христовым ярко выражен биографически. Антагонизм между Мережковским и Брюсовым *не* выражен биографически.

Слабую выраженность интереса Пенчо Славейкова к мифу о Моцарте и Сальери можно объяснить следующим образом. Его младший соратник, а потом соперник, Кирилл Христов, относительно рано и очень кстати взял на вооружение этот миф, при этом, вполне ожидаемо, «беря» для себя более удобную, заведомо выигрышную роль – Моцарта/Паразия (1902-1903 гг.). Славейков мог защитить собственную позицию лишь перифрастически, развертывая семантически параллельный, но внешне непохожий Сальеревскому миф. Что он и сделал, написав краткую историю болгарской литературы и объявивши Христову заблудившемся в море, не перебравшимся на «другой (тот) берег» (в 1904 г.). После этого Славейков мог вернуться собственно к Сальеревскому мифу, демонстрируя верность своей версии; что он и сделал, включив «Микель-Анджело» в свою образцовую книгу* «Эпические песни» (1907). Острая конфликтность отношений сказалась принципиально. Акции и «классика», и «маньериста» имеют скорее ре-активный характер.

Слабую выраженность Брюсовского интереса можно объяснить так. В России открытого антагонизма между представителями двух суб-поколений не было. Причина тому, наверное, не только биографические обстоятельства, но и наличие более широкой и потенциально-дифференцированной читательской базы, могущей «прокормить» более чем один центр художественного авангарда (в данном случае – раннего модернизма). Антагонизм был, но он сказался косвенно: во-первых, в указанном мифе Мережковского о Леонардо и Рафаеле; во-вторых, в деликатном умолчании, со стороны Брюсова, фигуры Мережковского, как первого среди здравствующих и пишущих соратников новой поэзии и нового мироощущения. (Не считая посвящение «Третьей стражи» покойному Ивану Коневскому, жест к петербургскому центру новой поэзии заметен лишь в четвертом самостоятельном сборнике, «Граду и миру», в разделе «Оды и послания»,

* «Образцовой» она была в следующем смысле. По основательному мнению современного исследователя (Михайлова, Михайлов 2001: 330), основной единицей Славейковского творчества, с точки зрения интенции, являлась книга. Каждая из его книга – образец скомпонованности произведений определенной жанровой направленности: эпическая поэзия («Эпические песни»), лирическая поэзия («Греза о счастье», 1907), эпическая поэма («Кровавая песнь», неокончена).

и адресован он Зинаиде Гиппиус. «Венок» же он посвящает поэту следующего поколения, Вячеславу Иванову, и подобен он императору, возлагающему кесарский венец на голову варварского правителя.) При отсутствии открытого противопоставления, устранение умолчанием – выигранный стратегия.

Путь и судьба четырех авторов *после* «пика» их «поколения» – тема очень интересная и к делу, но к ней обратимся в другой раз.

12. В целом, при переходе от «классиков» к «маньеристам» можно заметить сдвиг интереса от аспекта ‘наследования’ к аспекту ‘соперничества’; и от мира богоборчества к миру войны полов. Отношение к некоторым персонажным фигурам, унаследованным от традиции, свидетельствует о том же: классики интересуются Прометеем (Славейков: «Симфония на безнадеждности» [Симфония безнадежности], 1898; Мережковский: «Скованный Прометей», 1892), маньеристы – Фаустом, Манфредом. Общий интерес к мифу о Пигмалионе и Галатее обнаруживает симптоматическую разницу: «Пигмалионы» «классиков» (Леонардо Мережковского, Микель-Анджело Славейкова) прямо или косвенно обнаруживают признаки гермафродитизма, самодостаточности... Но об этом – в другой раз.

13. Подведем итоги. Ранний модернизм – в творчестве четырех эмблематических авторов – не может решиться, кого выбрать – Моцарта или Сальери. Он выбирает варианты гибридных фигур. Это предзнаменование глубинного сдвига в культуре: к отходу от «наивного» индивидуализма и от наивного культурно-исторического эгоцентризма (мол, мы сидим на вершине истории и уже можем обойтись без предков); подобно тому, как открытие гения, «как оригинальность души, а не только как оригинальность интеллекта» (Поджиоли 1968: 213) в немецкой культуре Гете, Шиллера и романтиков предзнаменовало век наивного индивидуализма и эгоцентризма.

ЛИТЕРАТУРА:

Брюсов 1975: Брюсов В. *Собрание сочинений в семи томах*. Москва, 1975.

Бурдые 2004: Бурдио П. *Правилата на изкуството*. София, 2004. [Перевод с франц., ориг изд. 1992]

Мережковский 1907: Мережковский Д. *Христос и антихрист. Т. II. Леонардо да Винчи*. Москва, 1907.

Мережковский 1914: Мережковский Д. *Полное собрание сочинений в 24 томах*. Москва, 1914.

Михайлова, Михайлов 2001: [Михайлова С. и К. Михайлов.] “Бележки”. Пенчо Славейков. *Епика*. София, 2001. С. 319-432.

Ницше 1990а: Ницше Ф. *Тъй рече Заратустра (Книга за всички и за никого)*. София, 1990.

- Ницше 1990б:** Ницше Ф. *Так сказал Заратустра*. Пер. Ю. Антоновского под ред. К. Свасьяна. Печатается по изданию: Москва: Мысль, 1990. (Ч. I: О дарящей добродетели: § 3). Он-лайн в библиотечке М. Мошкова: <http://www.lib.ru/NICSHE/zaratustra.txt>
- Пенчев 2003:** Пенчев Б. *Българският модернизъм: моделирането на "Аз"-а*. София, 2003.
- Поджиоли 1968:** Poggioli R. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge (Mass.), London. [Б. г. Дигитален репринт изданието 1968 г.]
- Синеокая 2000:** Синеокая Ю. «Восприятие идей Ницше в России: основные этапы, тенденции значения». [он-лайн] на сайте «Фридрих Ницше»: <http://www.nietzsche.ru/around/russia/ideas/>
- Славейков 2001:** Славейков П. *Съчинения. Т. I. Епика*. Съст. и коментар С. Михайлова, К. Михайлов. София, 2001.
- Славейков 2002а:** Славейков П. *На Острова на блажените*. Варна, 2002. [он-лайн] на портале «Литернет»: <http://liternet.bg/publish4/ppslaveikov/ostrov/stamen/briag.htm>
- Славейков 2002б:** Славейков П. «Българската поезия». Варна, 2002. [он-лайн] на портале «Литернет»: <http://liternet.bg/publish4/ppslaveikov/kritika/poezia.htm>
- Ханзен-Леве 1999:** Ханзен-Леве А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Т. I. Дяволический символизм*. СПб., 1999. [Перевод с немецкого, оригинално издание 1989]
- Ходасевич 1939:** Ходасевич В. «Брюсов». Он же. *Некрополь*. [он-лайн] публикация в библиотечке М. Мошкова: http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0020.shtml
- Христов 1905:** Христов К. *Стълпотворение*. София, 1905.
- Христов 1920:** Христов К. *Празник в пламъци: драматически поеми*. София, [1920].
- Христов 1965:** Христов К. *Съчинения в 5 тома*. София, 1965.

TATIANA MEGRELISHVILI

Georgia Tbilisi

Georgian Technical University

**A Myth "Dream about the Own Death" in the
Lyrics of Mikhail Lermontov**

In the process of comprehension of aesthetic and philosophical concepts of creativity of Lermontov, one of the most interesting elements were the romantic myths dream is its author's version - the dream of his own death. A cognitive component of myth were myths of Eden (the story of his childhood hero lyric), "fall", "travel", "destruction." With these components are closely related the interpretations of myths of heaven, earth, ideal love, memory and forgetting, thought of as components of the lyric of the conflict and reveals the analysis of the thesaurus of these works . Thus, there are in the works of the conflict in the mode of "time-eternity" in Lermontov's mature transferred from the romantic clichés in the sphere of human consciousness and understanding of literary mono-myths, comprehends in the spiritual search, and is understood in a complex conflict.

Key words: Lermontov, mythю

ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ

Грузия, Тбилиси

Грузинский технический университет

**Мифологема «Сон о собственной смерти»
в лирике М.Ю.Лермонтова**

Как известно, уже в XVIII веке в русской культурном социуме фиксируется идея жизнотворчества, эстетизации судьбы, которая связана «с пониманием жизни и смерти как взаимоструктурирующих и взаимоизображающих принципов бытия <...> Кардинально смыслообразующаясь в общежизненной материи, жизнь и смерть взаимно изображают друг друга» (Исупов 1994: 34-35). Очевидно, что эстетизация судьбы непосредственно соотносится с автобиографическим мифом, который представляет «исходную сюжетную модель, получившую в сознании автора онтологический статус, рассматриваемую им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимую со всеми событиями его жизни, а также получающую многообразные трансформации в его художественном творчестве» (Магомедова 1998: 7). В русской культуре широкое распространение получила

идея о том, что жизнь можно моделировать по законам художественного произведения, и уже для Пушкина «создание биографии было постоянным предметом столь же целенаправленных усилий, как и художественное творчество» (Лотман 1992: 371). После Пушкина сложилось «представление о том, что в литературе самое главное — не литература, и что биография писателя в некоторых отношениях важнее, чем его творчество» (Лотман 1992: 4). Сама же биография писателя «складывается в борьбе послужного списка и анекдота» (Лотман 1992: 375). Возможно, не лишним будет уточнить: не столько в борьбе, сколько во взаимном сопоставлении/противопоставлении. Идея биографического мифа как доминанты и творчества, и жизни формируется в русской культуре, начиная с Пушкина.

Писатели, как отмечал Б.В. Томашевский, создавали «себе искусственную биографию-легенду с намеренным подбором реальных и вымышленных событий» (Томашевский 1923: 6-7), а эти «биографические легенды являлись литературным осмыслением жизни поэта, необходимым как осудимый фон литературного произведения <...> своим созданиям поэт предпосылал не реальную <...> биографию, а свою идеальную биографическую легенду» (Томашевский 1923: 8). К сожалению, и сегодня можно встретить работы, где «нужная историку литературы биография — <...> та творимая автором легенда его жизни, которая единственно и является литературным фактом» (Томашевский 1923: 9). При подобном подходе истинная личность творца нивелируется под грузом автомифа, что ведет к неминуемому искажению понимания смыслов художественного акта, игнорированию в нем игрового начала и, в конечном итоге, одностороннему толкованию художественной картины мира творца.

Однако полное игнорирование биографического мифа так же непродуктивно, поскольку в определенные моменты культурного развития он является частью коммуникативной стратегий, применяемых автором в диалоге с читателем. Миф этот, как следует из приведенного выше определения, творится в первую очередь самим художником, который строит свою судьбу и по возможности мифологизирует ее. Причем, мифологизироваться может и жизненный финал, т.е. смерть. Однако, как и «текст жизни», «текст смерти» создается не только и не столько самим художником, сколько его (в самом широком смысле) «биографами». Ведь «на место значимых для автора моментов и форм самопонимания биограф <...> готов подставить собственные, принятые в его культуре и чаще всего — вполне трафаретные, анонимные, освоенные им в процессе обучения и через жизненный опыт <...> нормы интерпретации» (Дубин 1995: 28). Под «биографом» в данном случае может пониматься и аудитория творца. Хотя «модель биографии нового времени <...> задает автобиография» (Дубин 1995: 29), именно аудитория выступает в роли «соавтора» биографического мифа, своеобразно интерпретируя и собственно творчество, и высказывания художника, и сведения о его жизненном пути. Таким об-

разом, биографический миф оказывается безусловно шире мифа автобиографического, ибо творится в соавторстве, являет собой акт сотворчества художника и читательской аудитории.

В истории культуры известны по меньшей мере два пространственно-временных отрезка, когда «тексты жизни» (и, соответственно, «тексты смерти») особо актуализировались — это европейский (в том числе — русский) романтизм и модернизм (в том числе, Серебряный век русской культуры). По поводу романтического типа поведения Ю.М. Лотман пишет, что в романтизме человек реализует «трудную и необычную, “страшную” для других и требующую от него величайших усилий» (Лотман 1992: 366) норму поведения. Романтики стремились все поступки рассматривать как знаковые, а сама действительность спешила подражать литературе. В романтизме канон биографии лирического поэта дал Байрон. Эстетизировали романтики и смерть — не только в творчестве, но и в жизни: достаточно вспомнить реакции читательской аудитории на уход Клейста или Байрона — «уже во времена Байрона стало ясно, что искусство могут быть не только картины, книги, ноты, но и стиль жизни. Тем более — смерти» (Чхартишвили 1999: 428). Отождествление жизни с текстом рождает в романтической поэзии, как и в других видах романтизма, новую концепцию бытия — искусство жить (*Ars vivendi*), жизнетворчество, и искусство умирать (*Ars moriendi*).

В русском романтизме многие представители литературы отождествили жизнь и текст: В.Кюхельбекер, молодой В.Жуковский, Д.Давыдов. Но наиболее полно романтические тенденции творчества и жизнетворчества проявились в личности и произведениях М.Ю.Лермонтова.

Исследование истории формирования эстетико-философской концепции романтизма, в основе которой лежала идея единства универсума, выявило сложнейшие связи культуры романтизма с философской культурой (Мегрелишвили 2000: 45-51) своего времени. Стержневыми в когнитивно-коммуникативном плане концептами романтической картины мира явились лежащие в основе системы ценностных ориентаций христианской культуры и обладающие глубоким символическим наполнением концепты *любовь*, *смерть*, образующие онтологическую дихотомию. Своеобразным элементом онтологической составляющей романтической картины мира, превращающим дихотомию «*любовь-смерть*» в триаду, оказался концепт *сон*, включающий в себя различные компоненты и обладающий мифологической структурой. В процессе постижения эстетико-философской концепции творчества М.Ю.Лермонтова одним из наиболее интересных онтологических элементов общеромантического концепта *сон* является его авторская разновидность - *сон о собственной смерти*.

В творческом сознании Лермонтова мифологема *Сон* выступает в сопряжении со своими древними мифологическими составляющими и напрямую связана с таким значимым для Лермонтова-романтика мифологичес-

ким элементом сознания, как *судьба*. Романтизм, как европейский, так и его составная часть – русский романтизм, отводит *судьбе* важную роль, понимая под ней иное название *случайности*, возникающей на пересечении двух *необходимостей*. Или - столкновение внутреннего духовного мира человека, представляющего своеобразную *необходимость*, с внешними обстоятельствами, функционирующими по своим законам и являющимися иной формой *необходимости*, это тоже *судьба*. *Судьба* подобна искре, появившейся при столкновении двух *необходимостей*. Противоречие, заложенное в понятии *судьба* (*судьба* - *случай*, то есть свободное стечение обстоятельств и одновременно *судьба* - это несвобода, предопределенность, романтический рок), остро ощущается романтическим сознанием. Но тогда в чем смысл актуализации в романтизме этого понятия?

Первоначально *судьба* олицетворялась или, лучше сказать, одухотворялась, в виде греческих демонов и римских гениев, в которых верили как в духов-покровителей, рождающихся вместе с человеком и нередко умирающих вместе с ним. Демон представлял собою некую неопределенную и неоформленную силу, определяющую жизнь человека. Демон – «это мгновенно возникающая и мгновенно уходящая страшная роковая сила, которую нельзя назвать по имени, с которой нельзя вступить ни в какое общение. Внезапно нахлынув, он молниеносно производит какое-либо действие и тут же бесследно исчезает» (Лосев 1987: 336). Демон – неразумная, иррациональная сила, во власти которой находится человеческая жизнь. В римской мифологии демонам соответствовали гении. Считалось, что гений - это божество, руководящее действиями человека, прежде всего мужчинами.

В греческой архаике и ранней классике (VIII-V вв. до н.э.) *судьба* предстает в виде трех сестер-мойр: Лахесис ("дающая жребий"), Клото ("прядающая") и Антропос ("неотвратимая"). В образах мойр воплотилась идея *судьбы* как неизбежности. В древнеримской мифологии богинями *судьбы*, равнозначными греческим мойрам, являются парки, которых, согласно наиболее распространенным мифам, тоже было три: Нона, Децилла - покровительствующая ребенку на девятом или десятом месяце жизни и Морта - богиня смерти. Мойры, парки раскрывали *судьбу* и как *необходимость*, и как *случайность*.

В последующем *судьба* как *необходимость* и *судьба* как *случайность* продолжали олицетворяться в богах, т.е. подвергались дальнейшему мифологическому осмыслению и даже становились объектом философской рефлексии. В древнегреческой мифологии *судьба* как *случайность* предстала в образе богини Тюхе. В римской мифологии образом *судьбы* как *случая* выступает богиня Фортуна. Через мифологические образы Тюхе и Фортуны жизнь предстала в форме *азартной игры*, в которой успех зависит от случайных обстоятельств, которые иногда превращают солдата в

императора. Так, введение культа Фортуны связывают с именем Сервия Туллия, сына рабыни, ставшего благодаря случаю императором.

Всеохватывающая детерминация человеческих поступков внешними, порой чуждыми человеку, силами, тотальная зависимость человеческой жизни от слепой необходимости нашла закрепление в понятии «фатум» и «рок». Античный фатум - это скорее философская категория, посредством которой описывался характер действия внешних сил на человеческую жизнь, нежели понятие мифологического сознания. Но эта философская категория отлична от понятий рационализированной философии о сущности бытия. Фатум - категория философии жизни, показывающая, как остро переживается человеком фатальность жизни.

Таким образом, содержание первого смыслового слоя или уровня мифологемы "судьба" представлено ответом на вопрос «как»: как действуют силы на жизнь человека, каков характер действия этих сил. Второй смысловой уровень мифологемы *судьба* содержит, по крайней мере, три инвариантных смысла. Во-первых, *судьба* как *участь, доля*, во-вторых, *судьба* как *речь, слово* и, в-третьих, *судьба* как *суд*.

У Лермонтова все три смысловых уровня присутствуют. Назовем лишь хрестоматийно известные стихотворения: «1831 июня 11 дня» - *судьба* как *участь*; акафист «Есть речи-значенье» - *судьба* как *слово*; «Смерть поэта» - *судьба* как *суд*. Анализ исторической семантики русских лексем *участь, слово, суд* приводит к выводу, что в понимании *судьбы* русским сознанием уже содержится ответ на вопрос, что собой представляют те силы, от которых зависит жизнь человека. Кратко отметим, что понимание *судьбы* как *доли, части, счастья, участи, удела* находит ритуальные соответствия в архаических традиционных обрядах гадания, в актах деления обрядовой пищи, в частности, свадебного каравая, поминальной пищи, пасхального яйца, рождественского хлеба и т.п. В русском языке в слове «судьба» вычленяется смысл *суда*. В славянской мифологии были представлены существа, управляющие жизнью человека и судящие его. Это *Суд* (русское) или *Усуд* (сербохорватское), которые распоряжались жизнью человека. Мифологема *судьбы* как *суда* имеет тесную связь с *судьбой* как *частью, долей*. В славянской мифологии бог судьбы имеет значение *доли*, как впрочем и в неславянских культурах. Существуют как счастливая, так и несчастная доли (*недоля, горе, злосчастие, беда, нужда, кручина* и др.). При этом от человека не зависело (во всяком случае, на этом настаивали мифы), какая доля выпадет ему в жизни - счастливая или нет. *Доля* определяется *случаем*, а жизнь человека всецело находилась в руках богов судьбы или космоса как целого. Можно согласиться с мнением С.Аверинцева, который пишет: «Характерна этимология русского слова "судь-ба", находящая аналогии во многих языках: судьба есть "суд", приговор", но не в смысловом аспекте справедливости (как, скажем, суд теистического бога), а в иррациональном аспекте принуждения, суд, уви-

денный глазами человека, которого "засуживают". В символике суда и приговора социальная природа идеи судьбы выступает с полной ясностью: судьба – это вещно-непроницаемое, неосмысленное и неотвратимое в отношениях между людьми» (Аверинцев 1970: 158).

В русском языке «рок» означает «реку» (др.-р.), «говорою», «речь». При этом «речь» (др.-р. глагол в форме инфинитива), «говорить», «рок» в значении «судьба» оказываются тесно взаимосвязанными с предикатами *пред-* и *про-*: *пред-сказывать*, *пред-рек-ать*, *про-роч-ествовать*. Таким образом, в основе мифологемы *судьбы* как *речи* лежат осознанные представления людей о силе воздействия слова на жизнь человека и его ценностные ориентации. И эти представления характерны не только для русского сознания.

В мифологеме *судьба рок* - это голос богов и космоса, «засуживающих», по определению С.Аверинцева, человека и заставляющих его действовать так, как того хочет высшая сила. Еще Сенека заметил, что судьба ведет послушного и силой влечет непокорного. Мифологическая *судьба* не оставляет места свободе. Не человек выбирает, а его выбирают (ср. у А.Пушкина: «Когда поэта **призывает** к священной жертве аполлон...»). «Имеющий уши, да слышит». Эта известная фраза из Библии настраивает человека не на диалог, а на слушание, подчинение голосам пророков.

Смерть — одно из главных понятий мифологической картины мира, противопоставленное понятию жизни; момент перехода человека из «этого» мира на тот свет, в потусторонний мир, граница между ними и одновременно — основное содержание и характеристика того света. *Смерть* неизбежна, предопределена судьбой, но время и обстоятельства своей *смерти* человеку знать не дано.

Сон — состояние человека, воспринимаемое как близкое к *смерти* («вечный сон»). Говорят: «Сон смерти брат», «Сонный, что мертвый» (русские пословицы), «Сон — наполовину смерть» (сербская пословица). В средние века было распространено представление, что во время сна душа, половина души или одна из двух душ человека, особенно у ведьм, временно покидает тело, в различном облике (чаще всего зооморфном), выходя из рта, и путешествует по местам, которые человек видит во сне.

Таким образом, романтическая актуализация мифологических концептов *смерть*, *сон* культурно запрограммирована на когнитивное сопряжение этих концептов с понятиями *судьбы*, *рока* (речи), *случая*, *необходимости*. Русский романтизм в полной мере использует эту романтическую актуализацию, придавая ей этноментальные особенности. Размышления о смерти входят в круг философских и художественных исканий романтизма, приобретая в творчестве каждого конкретного автора индивидуальные черты, определяющие когнитивно-коммуникативные аспекты его личности. В случае с Лермонтовым *смерть*, *сон* являются едва ли не цен-

тральными концептами личностной и художественной картины мира этого художника.

Одним из наиболее интересных элементов общеромантической мифологемы *сон* у М.Ю.Лермонтова является ее авторская разновидность - *сон о собственной смерти*. Впервые у Лермонтова эта мифологема проявляется в стихотворении «Ночь. I» («Я зрел во сне, что будто умер я...») (1830). В том же году создаются такие произведения, как «Ночь. II», «Одиночество», «1830. мая 16 число», затем в стихотворениях 1831 года («Смерть», «1831-го июня 11 дня»), чтобы найти свое окончательное воплощение в стихотворении «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...») (1841).

Обнаруживаемый на протяжении всего творчества поэта вариант мифологемы *сон – сон о собственной смерти* – можно интерпретировать в общем контексте напряженных поисков разгадки вечной тайны бытия, характерных для сознания Лермонтова-романтика. Анализ тезауруса указанных стихотворений, а также их сюжетной природы позволил составить художественную модель мифологемы *сон о собственной смерти* у Лермонтова. Она сводится к следующим элементам:

- лирический герой, в лермонтовском случае идентичный личности автора, влюбляется в женщину или становится ее духовным пленником;
- в текстах стихотворений отчетливо видно, что физическая любовь приводит к тому, что лирический герой забывает о своей личности;
- некая таинственная субстанция, как выясняется в текстах - Смерть, - находит героя и при помощи различных символов (тайных знаков, языка, полного намеков) помогает ему вновь обрести память и осознать свою личность;
- «забвение» ассоциируется со смертью и, наоборот, «пробуждение», возвращение памяти являются необходимым условием бессмертия. Отсюда мольба героя о памяти о себе после смерти в душе любимой женщины.

Центральный мотив — *забвение-плен* в результате слишком сильного погружения в жизнь и воскрешение памяти через знаки и загадочные речи Смерти - составляют основное структурное наполнение мифологемы *сон о собственной смерти* у Лермонтова.

Восприятие *смерти*, предмета постоянной философской рефлексии у Лермонтова, удивительно созвучно пониманию *смерти* П.Я.Чаадаевым: «Муки ничтожества» - вот название истинной смерти и кары духовному существу за потерю сознательного “я” (Чаадаев 1991:165). В стихотворении Лермонтова «Ночь. I» читаем:

*«Сын праха, ты грешил - и наказание
Должно тебя постигнуть, как других...»<...>
Молись - страдай... и выстрадай прощенье...<...>
Как беден тот, кто видит, наконец,
Свое ничтожество и в чьих глазах
Все, для чего трудился долго он, -
На воздух разлетелось... (Лермонтов 1979:198-199)*

Эти мысли почти дословно повторит спустя почти 20 лет герой Л.Толстого: тяжело раненный князь Андрей Болконский, размышляя о смерти, увидит «вещий сон» о собственной смерти, который открывает ему последнюю «истину» в его жизни: *«Да, это была смерть. Я умер - я проснулся, да, смерть, пробуждение! - вдруг просветлело в его душе...»* (Толстой 1982:70).

Распространенная вариация мотива романтической поэзии – ожидание смерти как освобождения от земных мук и страданий – у Лермонтова достигает высшей трагической кульминации:

*Смерть, как придем, поддержит мне стремя;
Слезу и сдерну с лица я забрало.
(«Пленный рыцарь»)*

Трагизм смерти не отрицается Лермонтовым, наоборот, именно в невозможности личного бессмертия, в бесследном исчезновении духовного «я» видится Лермонтову трагедия смерти:

*В сырую землю буду я зарыт.
Мой дух утонет в бездне бесконечной!..
(«Смерть» «Закат горит огнистой полосой...»);*

*Боюсь не смерти я, о нет!
Боюсь исчезнуть совершенно
(«1830. мая 16 число»).*

Смерть вызывает ужас только как забвение и гибель земной любви, связывая любовь и смерть роковой цепью в лирике. Эта тенденция проявляется во многих стихотворениях Лермонтова («Человек», «Любовь мертвеца», «Памяти Одоевского», «Валерик»), где присутствуют знаковые для лермонтовского сознания концепты *смерть, любовь*.

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» образ *смерти-сна* обретает особое наполнение: душа после смерти *«не тонет в вечности холодной»*. Смерть - это погружение в особый сон, в котором человек и природа гармоничны, человек приобщается к вечной жизни природы:

*Надо мной чтоб, вечно зелена,
Темный дуб склонялся и шумел...*

Однако у Лермонтова такое понимание дается ценой отказа от личного бытия, мысль о *смерти* переживается как *неизбежность*, и в силу это нечто, о чем не стоит задумываться в решительные моменты жизни. Бросить ей вызов! Сыграть с ней в «гусарскую рулетку», чтобы переживанием смерти еще основательнее утвердить собственные свойства *«решительности характера»*. Эта тенденция из корпуса лирических произведений Лермонтова перейдет и в прозу, и в каждой из новелл *«Героя нашего времени»* Печорин будет *играть* со смертью, которая станет предстать перед ним то в облике Казбича, то ундины - подруги *«честного контрабандиста»* Янко, то Грушницкого, то пьяного казака-убийцы в новелле *«Фаталист»*, чтобы в итоге настичь его на дороге в Персию. Как показывает анализ текста романа и лирических произведений Лермонтова, «игра со смертью», которую ведут герой лирики и Печорин, призвана выполнить важную для самого автора задачу: это отчаянная попытка разорвать «мертвую петлю» круга жизни, все изменить в ней, перестать носиться по свету и обрести, наконец, на земле Дом. Но попытка изначально обреченная.

Анализ тезауруса произведений Лермонтова, в которых присутствует мифологема *сна о собственной смерти*, показывает, что структура мифологема состоит из таких когнитивных компонентов, как мифологема *Эдема* (детство лирического героя), *«падение»*, *«путешествие»*, *«гибель»*. С ними тесно связаны авторские интерпретационные мифологема *неба, земли, идеальной любви, памяти и забвения*, мыслимые как составляющие лирического конфликта и выявляемые при анализе тезауруса произведений. При этом указанные составляющие выделяются в строгом соотношении с движением лермонтовской философской рефлексии о смысле собственного бытия начиная с 1830 года в стихотворениях *«Ночь. I»*, *«Ночь. II»*, *«Одиночество»*, *«1830. мая 16 число»*, затем в стихотворениях 1831 года (*«Смерть»*, *«1831-го июня 11 дня»*), и наконец в стихотворении *«Сон»* 1841 года.

Возникающий в произведениях конфликт в рамках модуса *«время-вечность»* у зрелого Лермонтова переносится из области романтических клише в сферу осмысления сознания и общечеловеческих литературных мономифов, постигаемых в рамках духовного поиска и понимаемых в сложном противоречии. Преодоление противоречия видится в изучении сложных взаимосвязей, которые существуют между всеми сторонами указанной триады *«смерть-любовь-сон»*.

В восприятии современников поэта романтические произведения с мифологемой *сна о собственной смерти* реализовались в контексте определенного кода романтизма. В то же время эпоха зрелого Лермонтова

начинала остро ощущать стремление к расширению общекультурного знания, в том числе и в рамках того вектора, который можно условно определить, как провидческий. Во многих трудах, посвященных лирике Лермонтова, ставился вопрос о том, каким образом поэт сумел так точно предвидеть и описать свою смерть. В этом плане исследователи ссылаются на эпизод дуэли Печорина с Грушницким и стихотворение «Сон» 1841 года.

На наш взгляд, парадокс предвидения принципиально не может быть объяснен в рамках привычных стереотипов мышления и сугубо научных знаний. С развитием квантовой механики и в особенности после работ И.Пригожина по теории «детерминированного хаоса» стало ясно, что случайность и непредсказуемость занимают в физическом мире базовое место. В частности, Пригожин указывает, что довольно сложные системы проходят в собственной эволюции так называемые точки бифуркации, в которых происходит выбор траектории дальнейшего развития. При этом принципиально нереально ответить, каким образом осуществляется этот выбор. Это означает, что и предсказать будущее для сложных систем физического мира принципиально нельзя.

Другое дело, если время – фактор психологический, если весь физический мир представляет собой совокупность идей и образов внутри *сознания*. Если жизнь представляет собой реализацию некой *идеи*, тогда в рамках данной направляющей *идеи* можно предсказать сюжет жизни на много лет вперед. Предвидение грядущего оказывается вероятным за счет отхода от материалистической парадигмы мышления и догадки первичности духа (сознания).

Романтизм поставил в центр своей философии дух, сознание. Предметом глубокой рефлексии у романтика является внутренний мир человека во всей его многообразной сложности. Особое место в размышлениях романтика занимают вопросы *случая* и *закономерности*, проявляющиеся в человеческой судьбе. Отсюда в романтизме так сильны мотивы гаданий, предсказаний. В эпоху романтизма было очень популярным обращаться к гадалкам и ясновидящим. Так в предреволюционном Париже в конце XVIII столетия, в эпоху зарождения романтизма, много шума наделало известное пророчество Казотта о грядущем терроре якобинцев. В начале XIX столетия большой популярностью пользовалась знаменитая парижская гадалка Ленорманн, предсказания которой сбывались с поразительной точностью.

В России романтического периода была своя знаменитость – петербургская гадалка Ш.Кирхгоф. Приехав в Петербург в 1810 году, она так и осталась в России. Почти с первого же дня дама приобрела невероятную популярность среди жителей Петербурга умением предсказывать судьбу по картам и по руке. И все, что она говорила, всегда непременно сбывалось. Среди людей, пользовавшихся ее услугами, были не только дамы, но и кавалеры. Как свидетельствует в своих мемуарных записках генерал-

адъютант Уваров, у Шарлотты Кирхгоф был сам император Александр I, предшественник Николая на престоле. А.С.Грибоедов, хоть и отдал дань моде и посетил салон Кирхгоф, но гадалке не поверил и весьма скептически отзывался о ее даре: «На днях ездил я к Кирховше гадать об том, что со мною будет; да она не больше меня об этом знает; такой вздор врет...» (Грибоедов 1988: 25). А говорила гадалка про какую-то страшную смерть на чужбине. Назначенный в 1828 году послом в Персию, поэт и дипломат Грибоедов погиб от рук фанатиков. За семнадцать лет до трагических событий 1837 года на Черной речке в Петербурге Ш.Кирхгоф посетил А.Пушкин. Прорицательница предсказала поэту смерть от белокурого человека, а также и тот факт, что причиной его смерти станет дама. Накануне женитьбы на Н.Н.Гончаровой Пушкин вновь посетил гадалку. И она сказала, что брак этот будет фатальным для поэта, а в его смерти будет замешена жена. Но Пушкин все-таки женился.

Лермонтов, как и Пушкин, дважды посетил салон Кирхгоф, последний раз незадолго до отъезда из Петербурга в 1841 году. Его интересовал вопрос об отставке. Та внимательно осмотрела рисунок из линий на его ладонях и ответила: «В *Петербурге* тебе больше никогда не бывать, как не бывать и отставки от службы, которая и без того сама собой скоро окончится. Будет тебе другая отставка, после коей уж ни о чем просить не станешь». Лермонтов тогда не поверил ей – ведь вечером того же дня получил очередную отсрочку отпуска. Но приказ все-таки пришел.

Надо сказать, что предельно острое восприятие действительности при крайне нервной натуре позволяет романтику Лермонтову предвидеть ход событий. В его творчестве возникает мотив *предопределения*, а одним из центральных лирических образов становится *Пророк*. Однако в отличие от мистического толкования фатума, Лермонтов приходит к мысли о зависимости судеб людей от закона необходимости, действующего в обществе и управляющего человеком, стремящимся к свободе собственного волеизъявления. Эти мысли отразились в стихотворении «*Пророк*», романе «*Герой нашего времени*». Идее фатализма Лермонтов противопоставляет волевой акт, утверждая, что «*вера в судьбу не мешает решительности характера*».

Стихотворение «*Сон*», созданное во время последней поездки из Петербурга в действующую армию, точность описанной в нем гибели самого автора, не представляются нам поэтическим предсказанием. Вообще это понятие скорее следует понимать метафорически. Поскольку будущее есть продолжение настоящего, то у человека есть возможность с помощью естественных способностей строить определенный образ некоторых грядущих событий. Блаженный Августин пишет: «*Каким же образом происходит это таинственное предчувствие будущего? Увидеть можно ведь только то, что есть, а то, что есть, это уже не будущее, а настоящее. И когда о будущем говорят, что его "видят", то видят не его – будущего еще нет, – а, вероятно, его причины или признаки, которые уже налицо.*»

Не будущее, следовательно, а настоящее предстает видящим, и по нему предсказывается будущее, представляющееся душе...» (Августин. 2003: 221). Эту же мысль поэтически выразил У. Шекспир устами графа Уорика:

*Есть в жизни всех людей порядок некий,
Что прошлых дней природу раскрывает.
Поняв его, предсказывать возможно
С известной точностью грядущий ход
Событий, что еще не родились,
Но в недрах настоящего таятся,
Как семена, зародыши вещей.
Их высидит и вырастит их время.
(У. Шекспир. Генрих IV. Акт III. Сцена 1).*

Для проверки этих утверждений были использованы следующие аналитические стратегии:

а) анализ всех мест из произведений, где Лермонтов говорит о своей смерти,

б) исследования мотивов и лермонтовской интенции,

в) изучение биографических данных, по которым можно узнать, насколько Лермонтов реально переживал предсказанное им.

Как показало исследование, в текстах Лермонтова речь идет не столько о предсказании своей ранней гибели, сколько об определенном жизненном настроении и идеале сильного, мужественного человека. Этими идеалами мужественного романтизма навеяны стихи, в которых поэт говорит о своей смерти. У необычного человека, а романтический поэт, в особенности Лермонтов, который конструирует свою жизнь по образцам необычных личностей (Байрон, Наполеон, Андре Шенье, собственный его предок Томас Рифмач, шотландский поэт XII века) всегда предстает необычным человеком – у такого человека и смерть должна быть необычна. Но погибнуть в России в 1841 году не было делом необычным для человека, который направляется в действующую армию на Кавказ.

Другое дело, что предчувствие чего-то тревожного, необъяснимо присутствовавшее в сознании Лермонтова при отъезде из Петербурга, зафиксировали с его слов многие мемуаристы. В этом ключе стихотворение «Сон» вполне укладывается в общую канву настроений поэта в последний период его жизни. Сама кажущаяся предсказанием канва стихотворения, не являясь для Лермонтова чем-то радикально новым, на самом деле лежит в русле характерной для него тенденции возврата к тем ли иным темам в поэзии и одновременно предстает в глазах реципиентов его творчества предсказанием именно в свете случившегося 15 июля 1841 года в Пятигорске.

Резюмируя, отметим, что при таком прочтении «провидческие» поэтические «сны» Лермонтова становятся структурно ориентированными на поиск общечеловеческого в собственной судьбе и постижение голоса истории в ней, что роднит лирические «сны» Лермонтова с такими структурно ориентированными на миф произведениями мировой классики, как античная трагедия, «Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гете и «Братья Карамазовы» Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА:

- Августин 2003:** Августин. *Исповедь*. М., 2003.
- Аверинцев 1970:** Аверинцев С. *Судьба* // *Философская энциклопедия*. Т. 5. М., 1970.
- Грибоедов 1988:** А.С. Грибоедов. *Сочинения*. М., Художественная литература, 1988.
- Дубин 1995:** Дубин Б.В. *Биография, репутация, анкета (о формах интеграции опыта в письменной культуре)* // *Биографический альманах*, 6. М. - СПб, 1995.
- Исупов 1994:** Исупов К.Г. *Русская философия смерти (XVIII–XX вв.)* // *Смерть как феномен культуры*. Сыктывкар, 1994.
- Лермонтов 1979:** Лермонтов М.Ю. *Собрание сочинений в 4-х тт.* М., 1979. Т.1.
- Лосев 1987:** Лосев А.Ф. *Демон* // *Мифы народов мира: Энциклопедия*: В 2 т. М., 1987. Т. 1.
- Лотман 1992:** Лотман Ю.М. *Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора)* // Лотман Ю.М. *Избранные статьи: в трех томах. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллинн, 1992
- Магомедова 1998:** Магомедова Д.М. *Автобиографический миф в творчестве Александра Блока*. Дисс. в виде научного доклада ... докт. филол. наук. М., 1998.
- Мегрелишвили 2000:** Мегрелишвили Т. *Антиномии Михаила Лермонтова*. Тбилиси, 2000.
- Толстой 1982:** Толстой Л.Н. *Собр. соч. в 22 тт.* Т.4. М., 1982.
- Томашевский 1923:** Томашевский Б. *Литература и биография* // *Книга и революция*. 1923. №4(28).
- Чаадаев 1991:** Чаадаев П.Я. *Избранные сочинения и письма*. М.: «Правда», 1991.
- Чхартишвили 1999:** Чхартишвили Г. *Писатель и самоубийство*. М., 1999.

DAREJAN MENABDE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

On the Issue of Dinara-Tamar Identity

The Story of Dinara composed at the turn of the 15th-16th centuries is a Russian chronicle which is based on Georgian historical material. Of special interest is the main protagonist Queen Dinara.

Georgian and Russian scholars have argued over the historical figure whose prototype Dinara may be. Many believe that Dinara is a prototype of Georgian Queen Tamar. Despite this identifying Dinara as Queen Tamar failed. The article attempts to argue that the Queen of Hereti Dinar is the main prototype to whom this story is devoted.

Key words: „The Story of Dinara“; Queen Tamar; Queen of Hereti Dinar.

დარეჯან მენაბდე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

დინარა-თამარის იდენტურობის საკითხისათვის

„მოთხრობა დინარაზე“ XV-XVI სს. მიჯნაზე დანერგილი რუსული თხზულებაა, რომელსაც ქართული ისტორიული მასალა უდევს საფუძვლად. ავტორი თხზულებისა უცნობია. სავარაუდოდ, იგი იყო მოსკოველ მწიგნობარ-დიპლომატთა იმ წრიდან, რომელიც იბრძოდა თვითმპყრობელური სახელმწიფოს გაძლიერებისათვის და ამტკიცებდა მოსკოვის მეფის ძალაუფლების ღვთიურ წარმომავლობას. იმ დროს (კონსტანტინოპოლის დაცემის შემდეგ) რუსეთი თავს ბიზანტიის მემკვიდრედ აცხადებდა და მის ინტერესებში შედიოდა კეთილმეზობლური ურთიერთობა მართლმადიდებლურ საქართველოსთან, რომელსაც თავის მომავალ მოკავშირედ მოიაზრებდა.

საქართველოში ამ თხზულებას XVI საუკუნიდან იცნობდნენ. მისი ქართული თარგმანი (მთარგმნელი — ბ. ბარათაშვილი) დაიბეჭდა ვ. შადურის მიერ შედგენილ კრებულში „რუსი მწერლები საქართველოს შესახებ“ (დინარა 1949: 6-10; ბოლო მონაკვეთი, რომელიც არ არის შესული ვ. შადურის პუბლიკაციაში, თარგმნა და გამოაქვეყნა თ. ბუაჩიძემ — ბუაჩიძე 1970: 272-273). განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს „მოთხრობის“ მთავარი პერსონაჟი, მეფე-ქალი დინარა, რომელიც

სპარსთა მეფეს ებრძვის არა მარტო თავისი ქვეყნის შესანარჩუნებლად, არამედ საერთოდ ქრისტიანული სარწმუნოების გადასარჩენად.

„მოთხრობის“ პრობლემატიკამ არაერთი მეცნიერი დააინტერესა (ადრიანოვა-პერეტცი, პოკროვსკაია 1940: 217-224; ნაზარეფსკი 1955: 96-99 და ა. შ.). საერთოდ, სამეცნიერო მიმოქცევაში „მოთხრობა დინარაზე“ შემოდის 1820 წლიდან, როდესაც პ. სტროევი მის მიერ შედგენილ ხელნაწერთა კატალოგში შეიტანა XVII ს. ხელნაწერი, რომელიც ყოფილა „...отрывок, без заглавия, о войне Динары, дочери Иверского царя Александра Мелеха, с царем персским“ (სტროევი 1820: XXVI). შემდეგ ეს თხზულება მოიხსენია პ. ბუტკოვმა, როგორც მოთხრობა „...о геройских деяниях... Динары или Тамары“ (ბუტკოვი 1825: 324). მ. მაკაროვმა ის ქართულ ხალხურ ზღაპრად მიიჩნია (მაკაროვი 1833: 505-507), ხოლო ი. სახაროვმა სერბეთიდან თუ ბულგარეთიდან შემოტანილ ნაწარმოებად გამოაცხადა (სახაროვი 1841: CXVIII). მოკლედ, საკითხის კვლევა თითქმის ორასი წლის წინ დაიწყო, მაგრამ პირველი სპეციალური გამოკვლევა (რომელიც, სხვათა შორის, პ. სტროევისა და პ. ბუტკოვის დასკვნებსაც არ გამოირიცხავდა) ამ თხზულებას მიუძღვნა მ. ბროსემ, რომლისგანაც, ფაქტობრივად, იწყება ძეგლის საფუძვლიანი მეცნიერული შესწავლა (ბროსე 1852ა: 289-304; ბროსე 1852ბ: 563-578; ბროსე 1853: 478-490).

მ. ბროსემ წამოაყენა დებულება, რომ დინარა თამარ მეფეა და მისი სპარსეთზე გამარჯვება შამქორის ომს დაუკავშირა (ბროსე 1853: 478-490). მიუხედავად იმისა, რომ მოთხრობაში თამარის ნაცვლად დინარა იხსენიება, თამარის მამის, გიორგის, ნაცვლად კი — ალექსანდრე, ძნელია იმის ამოცნობაც, თუ ვინ არის ადრამელები, საიდან გაჩნდა ნაწარმოებში შაბრენის მონასტერი და სხვ.; მ. ბროსედან მოკიდებული, მრავალი მეცნიერი იზიარებდა მოსაზრებას, რომ თქმულებაში თამარი და მისი ეპოქაა ასახული.

განსხვავებული მოსაზრება ჰქონდა კირიონ II-ს (საძაგლიშვილს). იგი ამტკიცებდა, რომ მოთხრობის მთავარი გმირის სახით მოცემულია ჰერეთის დედოფალი დინარა, რომელიც X საუკუნეში ცხოვრობდა (კირიონი 1910: 18-19, 110-113).

საკითხში გარკვევის მიზნით ი. ცინცაძემ „მოთხრობის“ ტექსტი საგანგებოდ შეუდარა თამარის ისტორიკოსთა თხზულებებს, შეისწავლა სხვადასხვა „ელჩობის“ მასალები, „ქართლის ცხოვრების“ ცნობები დინარ დედოფლის შესახებ და დაასაბუთა, რომ „მოთხრობაში“ მოხსენიებული დინარა არის თამარ მეფე. ი. ცინცაძის თქმით, „რუსულ თქმულებას საფუძვლად უდევს თამარ მეფის დროის საქართველოს ისტორიიდან არა მარტო შამქორის ომის აღწერილობა, არამედ მთელი ეპიზოდები თამარის მეფობიდან“ (ცინცაძე 1939: 91). შემდგომში დინარასა და თამარ მეფის იდენტურობის თვალსაზრისი მეტ-ნაკლებად გაიზიარეს ტ. რუხაძემ (რუხაძე 1961: 117-128), ვ. შადურმა (შადური 1949; 1960), ლ. ძონენიძემ (ძონენიძე 1955) და სხვებმა.

„მოთხრობის“ მიმართ დიდ ინტერესს იჩენდნენ ცნობილი რუსი მეცნიერები ა. სობოლევსკი და მ. სპერანსკი (სობოლევსკი 1928; სპერანსკი 1926), რომელთა შეხედულებებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მთელი რიგი საკითხების კვლევაში. ა. სობოლევსკიმ ჯერ კიდევ 1897 წელს გამოთქვა აზრი, რომ „მოთხრობა დინარაზე“ არის თარგმნილი ბერძნული ორიგინალიდან, ხოლო მოგვიანებით იგი წერდა: „По моему мнению, древне-русская повесть о Динаре переведена с греческого текста в стихах обычного для поздних греков восьмистопного ямбического размера... Я вижу в повести о Динаре одно из произведений трапезундско-греческой литературы, пришедшее в Русь“ (სობოლევსკი 1928: 391, 395). სხვათა შორის, ა. სობოლევსკის ამ მოსაზრებას თავის დროზე ეთანხმებოდნენ ქართველი მეცნიერებიც (ჯავახიშვილი, ჯანაშია, ბერძენიშვილი 1948: 225; ინგოროყვა 1978: 170-176).

ა. სობოლევსკის თვალსაზრისი არ გაიზიარა მ. სპერანსკიმ (სპერანსკი 1926: 43-92), რომელმაც, შეიძლება ითქვას, რუს მეცნიერთა შორის ყველაზე საფუძვლიანად შეისწავლა თხზულების მრავალი ხელნაწერი და სამეცნიერო ლიტერატურა. საკმაოდ ვრცელ გამოკვლევაში იგი ამტკიცებდა, რომ „მოთხრობა დინარაზე“ არის ლიტერატურული გადაშუქება ქართული თქმულებისა, რომელიც შეიქმნა რუსეთში ე. წ. „მოსკოვურ პერიოდში“. მან უარყო თხზულების ბერძნული წარმომავლობა. მისი მოსაზრებით: „Грузинская легенда принесенная в Московскую Русь, вероятно в XV была обработана в конце этого века, может быть, в следующем, русским книжником в духе ходячих повестей того времени“ (სპერანსკი 1926: 82; სხვათა შორის მანვე გამოაქვეყნა ნმ. დინარას ხატი და თხზულების ერთ-ერთ ნუსხაში შემონახული მინიატურები — სპერანსკი 1926: 85-87). მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მ. სპერანსკიმ ვერ შეძლო ა. სობოლევსკის შეხედულებათა გაბათილება და ბევრი კითხვა ისევ უპასუხოდ დარჩა.

გასული საუკუნის 60-იანი წწ. ბოლოს ა. სობოლევსკის შეხედულება გაიზიარა თ. ბუაჩიძემ, რომელმაც წამოაყენა ჰიპოთეზა — „ბიზანტიაში ან ტრაპიზონის სამეფოში, ალბათ, XIII საუკუნეში შეიქმნა პოეტური ნაწარმოები ივერიის დედოფალ დინარაზე, რომელშიც, შესაძლებელია, რამდენადმე აისახა თამარ მეფის ცხოვრების ზოგიერთი ამბავიც. ნაწარმოები სასულიერო წრეში უნდა შეთხზულიყო... რუსეთში ნაწარმოები, ალბათ, შეტანილ იქნა ბერძენი ბერების იმ ემიგრანტული ტალღის მიერ, რომელიც კონსტანტინოპოლის დაცემის შემდეგ მიიწყდა ევროპის ქვეყნებს, განსაკუთრებით — მოსკოვის სამეფოს. აქ „მოთხრობა დინარაზე“ ითარგმნა იმ სასულიერო წრეში, რომელიც ახლოს იდგა მეფის გარემოცვასთან, როგორც რუსეთის სახელმწიფოებრივი ინტერესებისათვის სასრგებლოა, აქტუალური ნაწარმოები“ (ბუაჩიძე 1970: 347). უკანასკნელ ხანს ა. სობოლევსკის თვალსაზრისი გაიმეორა მ. გაბაშვილმა (გაბაშვილი 2007: 30-38).

ერთი სიტყვით, მ. ბროსეს მოსაზრებამ არაერთ მეცნიერზე მოახდინა ზეგავლენა, თუმცა პირველი, ვინც ჰერეთის დედოფალი დინარა ახსენა, იყო თავად მ. ბროსე, მაგრამ მან იქვე გამოიყენა თხზულების დინარასა და ჰერეთის დედოფლის იდენტურობა [იმ მოტივით, რომ თხზულებაში მოცემული ისტორიული ფაქტები „ნახევრადგანსწავლულმა“ („полуучённые грузины“) ქართველებმა გაავრცელეს რუსეთში და, ამდენად, ნაკლებადცნობილი დედოფლის სახელიც („молодавская царица“) მათ მონათხრობს დაუკავშირა].

რა ვიცი ჩვენ დედოფალ დინარას შესახებ?

დავინწყით იმით, რომ დინარა იყო ჰერეთის დედოფალი, რომელიც საქართველოს ეკლესიამ წმინდანად შერაცხა. 13 ივლისს (ახ. სტ.) არის ხსენება „კეთილმორწმუნე დინარა დედოფლისა“ (კალენდარი 2006: 68). იგი ძველ და ახალ საეკლესიო გამოცემებში ყველგან მოიხსენიება როგორც წმინდანი: „საქართველოს ეკლესია დიდ პატივს მიაგებდა წმინდა დედოფალ დინარას. თუ არა მისი თავგამოდებული ღვაწლი, აღმოსავლეთ ამიერკავკასიის მრავალრიცხოვანი მოსახლეობა შეემატებოდა მწვალებელ-მონოფიზიტთა რიგებს, რომელნიც აქ გაბატონებული იყვნენ სპარსელთა ხელშეწყობით“ (ცხოვრებანი 2003: 158).

„საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ისტორიაში“ არაერთხელ იხსენიება ჰერეთის დედოფალი დინარა (ჯაფარიძე 1996: 347-354), რომელმაც VI-IX საუკუნეების მონოფიზიტური ჰერეთი ქალკედონიტობაზე მოაქცია, რითიც აღადგინა ამ მხარეში მართლმადიდებლობა. ა. ჯაფარიძის მიხედვით, „ჰერები ქართულენოვანი ხალხი იყო, რომელმაც VI-X საუკუნეებში განიცადა ნაწილობრივი არმენიზაცია ალბანეთის სხვა კუთხეთა მსგავსად, ხოლო XI ს-დან ჰერეთი კვლავ ქალკედონიტური ქვეყანა გახდა და ამიტომაც აქ ეკლესიებში წირვა-ლოცვის ენად აღდგა ჰერეთის მშობლიური ქართულენოვანი ღვთისმსახურება... X ს-ში მონოფიზიტური ჰერეთი ქალკედონიტობაზე მოაქცია დინარა დედოფალმა. VI-IX სს-ში ჰერეთი მონოფიზიტური იყო. მონოფიზიტების საეკლესიო ენა ამ პერიოდში მხოლოდ და მხოლოდ სომხური ენა იყო. ამიტომაც მაშინ, როცა ჰერეთი მონოფიზიტური იყო, აქ წირვა-ლოცვის ენა სომხური ენა იყო, ხოლო როცა ჰერეთი კვლავ დაუბრუნდა ქალკედონიტობას, მისი საეკლესიო ენა კვლავ ქართული ენა გახდა... X ს-ში ჰერეთის მთლიანად ქალკედონიტობაზე მოქცევა დინარა დედოფლის მიერ წარმოადგენდა ჰერეთის სრულ გამოყოფას მონოფიზიტური ალბანეთიდან, უფრო ზუსტად IX საუკუნეში ჰერეთი პოლიტიკურად გამოეყო ალბანეთს, ხოლო X ს-ში — სარწმუნოებრივად“ (ჯაფარიძე 1996: 349-350).

ჰერეთის სამეფოსა და დინარა დედოფალზე ქართულ ენციკლოპედიაში წერია: „ჰერეთის სამეფო (IX ს. დასასრ. — XI ს. დასაწყისი) — ქართული ფეოდალური სახელმწიფო დაახლ. 943-X ს. 60-იან წწ. ჰერეთის მეფე იყო ადარნასე პატრიკის ძე იშხანიკი. მასთან ერთად

ჰერეთს მართავდა დედამისი — დინარ დედოფალი (ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა სახლის წარმომადგენელი, ადარნასე II-ის ასული და ცნობილი გურგენ IV დიდის, ერისთავთერისთავის, მაგისტროსის და)... ქართული წყაროების მიხედვით, იმხანისა და დინარ დედოფლის მმართველობის ხანაში ჰერეთმა უარყო მონოფიზიტობა და აღიარა ქალკედონური მრწამსი. ამ დიდმნიშვნელოვანი კულტურულ-ისტორიული აქტით განხორციელდა ჰერთა საბოლოო გაერთიანება ერთიან ქართულ (მცხეთის) ეკლესიასთან“ (პაპუაშვილი 1987: 628).

ვფიქრობ, უკვე ამ მონაცემებიდანაც კარგად ჩანს, რომ დედოფალი დინარა სულაც არ არის „ნაკლებადცნობილი“ ისტორიული პირი, როგორც ამას მ. ბროსე აღნიშნავდა.

როგორც ზემოთაც აღინიშნა, პირველი, ვინც დაბეჯითებით ამტკიცებდა, რომ თხზულებაში იგულისხმება ჰერეთის დედოფალი დინარა, იყო კათალიკოსი კირიონი, რომელიც თავის წიგნში „ივერიის კულტურული როლი რუსეთის ისტორიაში“ დინარას შესახებ წერდა: „Она историческая личность и хорошо известна нашим отечественным летописцам и армянским писателям. Тамара слишком близко была знакома русским, чтобы смешивать ее с Динарой... более подробных сведений о ней в Картлис Цховреба нет потому, что Эретское царство имело свою летопись, которая, к сожалению, находится пока в неизвестности“ (კირიონი 1910: 112).

კირიონმა არაერთი არგუმენტით დაასაბუთა, რომ თხზულება ჰერეთის დედოფალ დინარას ეძღვნება (მაგალითად, კირიონის ცნობით, კახეთში ჩამოსულ რუსეთის ელჩს თ. ვოლკონსკის ალავერდის არქივისკოპოსმა ზებედემ 1639 წელს უამბო, რომ ალავერდის ტაძარი დაუარსებია ქართველი დედოფლის, დინარას, შვილს, რომელიც იქვე დაუსაფლავებიათ. კირიონის აზრით, აქ რომ თამარ მეფე იგულისხმებოდეს, მისი შვილებიც ნახსენები იქნებოდნენ და მთხრობელს ისიც ეცოდინებოდა, რომ ისინი გელათში განისვენებენო — კირიონი 1910: 112-113). მაგრამ, რადგან საერთოდ მიჩნეულია, რომ კირიონის ნაშრომი გარკვეულწილად ტენდენციურია, ამდენად, ამ საკითხშიც მას მომხრეები არ გამოუჩნდნენ.

„მოთხრობა დინარაზე“ საგანგებოდ შეისწავლა რუსმა მკვლევარმა ლ. შეპელიოვამ (შეპელიოვა 1953: 297-322), რომელიც რუსულ მასალებთან ერთად კარგად იცნობდა ქართულ საისტორიო წყაროებსა და ქართველ მეცნიერთა მოსაზრებებს. მან თავისებურად ახსნა თამარის დინარად გადაქცევა: „Преобразование Тамары в Динару – не искажение имени, а контаминация. Автор „Повести о Динаре“ спутал имена двух цариц, о которых ему рассказывали. На факт контаминации указывает то, что отцом героини повести назван царь Александр, тогда как отцом Тамары был Георгий III. Имя Алескандр скорее всего

есть искажение имени отца царицы Динары – Адарнерсе“ (შეპელიოვა 1953: 307).

ლ. შეპელიოვა ყურადღებას ამახვილებს კახეთიდან რუსეთში ჩასულ ელჩებზე, რომლებიც უამბობდნენ რუსებს საქართველოს გაქრისტიანებაზე. მკვლევრის აზრით, სწორედ მათ ჩაიტანეს რუსეთში ამბავი დედოფალ დინარასი, რომელმაც ჰერეთი გააქრისტიანა (უფრო ზუსტად, მოაქცია მართლმადიდებლობაზე — დ. მ.). ლ. შეპელიოვა კირიონ კათალიკოსის შემდეგ პირველია, ვინც უშვებს შესაძლებლობას, რომ ამ თხზულებაში მოთხრობილია ჰერეთის დედოფლის, დინარას, ისტორია (შეპელიოვა 1953: 307-310). მისი აზრით, თხზულებას საფუძვლად დასდებია უცნობი ქართული ლიტერატურული წყარო, რომელიც რუს ავტორს თავისებურად გადაუმუშავებია, თუმცა, ბევრი რამ ვერ გაურკვევია და ერთმანეთში არეგია.

უცნობი ლიტერატურული წყარო მიაჩნია თხზულების საფუძვლად თ. ბუაჩიძესაც, რომლის მოსაზრებით, ეს უნდა იყოს ბიზანტიაში ან ტრაპიზონის სამეფოში, დაახლ. XIII საუკუნეში, სასულიერო წრეში შექმნილი პოემა ივერიის დედოფალ დინარაზე (ბუაჩიძე 1970: 347). როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თ. ბუაჩიძემ დანვრილებით შეისწავლა „მოთხრობასთან“ დაკავშირებული ლიტერატურული და ისტორიული მასალები და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ „მოთხრობის დინარა არ არის საქართველოს მეფე თამარი“ (ბუაჩიძე 1970: 261), რაც სათანადოდ დაასაბუთა კიდეც (ბუაჩიძე 1970: 285-298). თუმცა, ამ თემას მას შემდეგ მხოლოდ გ. პაიჭაძე შეეხო, რომელმაც ნაწილობრივ გაიზიარა თ. ბუაჩიძის თვალსაზრისი და გამოაცხადა, რომ თხზულების ავტორმა გააერთიანა თამარ მეფისა და დინარ დედოფლის სახელები: „Автор сознательно их объединил и вывел художественный, вымышленный образ, однако в общих чертах вполне соответствующий исторической действительности“ (პაიჭაძე 1976: 271).

სხვათა შორის, თხზულების სათაურზე მსჯელობისას გ. პაიჭაძე აღნიშნავდა, რომ ავტორმა ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟს დაარქვა რელიგიური გმირის სახელი — დინარა, რათა ერთხელ კიდეც წმინდანად ელიარებინა დინარა, რომლის ხატიც ცნობილი იყო რუსეთში და რომლის შესახებ ისიც იცოდნენ, რომ მან ჰერეთის მხარე მოაქცია მართლმადიდებლობაზე (პაიჭაძე 1976: 272).

ქართულ საისტორიო წყაროებში ძალიან მწირი მასალაა შემორჩენილი დინარ დედოფლის შესახებ.

„მატიანე ქართლისას“ ცნობით: „...ჰერეთსავე, მეფობამდე იშხანიკისსა, პირველნი ყოველნი იყვნეს მწუალებელნი; ხოლო იშხანიკი დისწული იყო გურგენ ერისთავთ-ერისთავისა, და დედამან მისმან მოაქცივნა მართლმადიდებლად, დინარ დედოფალმან“ (ქართლის ცხოვრება 1955: 266). „გამოვიდა ყოვლითა სპითა თჳსითა ბაგრატ [III], აღიღო

მეორედ ჰერეთი, დაიჭირა* დინარ დედოფალი თუსად“ (ქართლის ცხოვრება 1955: 279).

ცნობებს დინარ დედოფლის შესახებ გვანჯდის ვახუშტი ბაგრატიონი: „ხოლო ადარნასე პატრიკმან მოგუარა ცოლი ძესა თუსსა ასული ადარნასესი და დაე გურგენ ერისთავთ-ერისთავისა ძის ძის ძისა აშოტ კურაძეპალატისა სახელით დინარ, და ამის ძის იხმანიკისამდე იყო ჰერეთი მწუალებელი... ქასრეს ჟამითგან აქამომდე. ხოლო ამან დინარ დედოფალმან მოაქცია ჰერეთი სომეხთა წუალებისაგან მართლმადიდებლობისა აღმსაარებლად“ (ქართლის ცხოვრება 1973: 559);

„ხოლო ჰერეთს მომკუდარ იყო იმხანიკ და არღარავინ იყო მკუდრი, თუნიერ დინარ დედოფლისა. მოვიდა ბაგრატ მეფე, დაიპყრა თუთ ჰერეთი და წარიყვანა დინარ დედოფალი და დასხნა ერისთავნი თუსნი“ (ქართლის ცხოვრება 1973: 561);

„ხოლო იმხანიკის ჟამამდე ჰერეთი მწუალებელი იყო, არამედ იმხანიკ დისწული იყო გუარამ ერისთავთ-ერისთავისა და დედოფალმან დინარ, დამან გუარამისმან, მოაქცივნა მართლმადიდებლად“ (ქართლის ცხოვრება 1973: 134);

„მაშინ გამოვიდა კუალად მეფე ბაგრატ და ალილო ჰერეთი და დაიჭირა დედოფალი დინარ“ (ქართლის ცხოვრება 1973: 140).

მასალები ჰერეთის დედოფალ დინარას შესახებ მრავლად გვხვდება თ. პაპუაშვილის წიგნში „ჰერეთის ისტორიის საკითხები“ (პაპუაშვილი 1970), რომელშიც საფუძვლიანადაა შესწავლილი ჰერეთის გაქალკედონიტება-„გაქართველების“ ისტორია. თ. პაპუაშვილის სიტყვით: „ქართული წყაროები იმხანიკისა და დინარ დედოფლის ჰერეთში მმართველობის ხანას უკავშირებენ ჰერთა „მოქცევას“ სომხური „მწვალელობისაგან“ (ე.ი. მონოფიზიტობიდან) მართლმადიდებლობაზე (ე. ი. დიოფიზიტიზმ-ქალკედონიზმზე). „მატიანე ქართლისა“ და ვახუშტი „სულ რაღაც რამოდენიმე სიტყვით მოგვითხრობენ ჰერეთის ისტორიის ამ მეტად დიდმნიშვნელოვანი მოვლენის შესახებ... არ მოგვეპოვება იმხანიკისა და დინარის თანამედროვე არც ერთი ისეთი წყარო, რომელშიც ასახული იქნებოდა ჰერეთის ისტორიის მოვლენები. არა და, X ს-ის 40-50-იანი წლები ერთი ბრწყინვალე ფურცელია ჰე-

* ეს ნიშნავს: ბაგრატმა მიითვისა წმინდანად აღიარებული დინარ დედოფლის ნეშტი (მ. ბროსე 1852²: 298-299; ჯავახიშვილი 1983: 131; პაპუაშვილი 1970: 215). თ. ბუაჩიძის ვარაუდით, „წმინდა დინარ-დედოფლის ნეშტი ბაგრატმა ან ბედიას ან ქუთაისს დაასაფლავა. საეპისკოპოსოდ ახლად ნაკურთხ საყდარს ან ქუთაისის ეკლესიის კურთხევის დროს გამართულ დიდ ზეიმს სწორედ რომ დაამშვენებდა წმინდანის ნეშტის დასვენების ან გადმოტანის რიტუალი“ (ბუაჩიძე 1970: 298). სხვათა შორის, იმერეთში დედოფალ დინარას საფლავის არსებობას ადასტურებს თეიმურაზ I-ის მიერ მოსკოვში გაგზავნილი ილუმენ ხარიტონის მონათხრობი: „...в имерельской земле, где лежит Динара царица“ და თავად თეიმურაზის წერილიც — იგი რუსეთის მეფეს აცნობებდა, რომ გადახვენილი იყო იმერეთში, სადაც განისვენებდა დედოფალი დინარა: „А та земля православная ж крестьянская вера, а по грузински имя той земли Имерел, а тут лежит Динара царица“ (ბუაჩიძე 1970: 292-293).

რეთის ისტორიაში. აღნიშნულ ხანაში, სამსაუკუნოვანი ბრძოლის შემდეგ, ჰერეთში საბოლოოდ იმარჯვებს ქალკედონიზმი... ჰერეთში ქალკედონიზმის გამარჯვება იყო აქაურ ხელისუფალთა მიერ წარმოებული მორსმჭვრეტელური პოლიტიკის შედეგი“ (პაპუაშვილი 1970: 202, 210).

ჰერეთი, სადაც VII-დან X საუკუნემდე განუწყვეტილად მიმდინარეობდა ბრძოლა ქალკედონიტობასა და ანტიქალკედონიტობას შორის, დინარ დედოფლის წყალობით დაუბრუნდა მართლმადიდებლობას. თუ ყოველივე ამას გავითვალისწინებთ, მაშინ ძნელი ასახსნელი არ უნდა იყოს, თუ რატომ უამბობდნენ რუსეთის სამეფო კარზე კახეთიდან ჩასული ელჩები თუ სახელმწიფო მოღვაწეები, სხვა ისტორიულ ამბებთან ერთად, რუსებს დედოფალ დინარას შესახებ, მის ღვანლზე მართლმადიდებლური სარწმუნოების წინაშე.

„საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ისტორიის“ მიხედვით, „ჰერეთის ცნობილი დედოფალი დინარა უცხოელ ავტორთა მიერ ივერიის დედოფალ დინარად იქნა წოდებული, რაც აისახა კიდეც რუსულ თქმულებაში „ივერიის დედოფალ დინარას“ შესახებ. დინარას დედოფლობის დროს ჰერეთი დიდი სახელმწიფო იყო, მოიცავდა ტერიტორიებს, რომელთაც შემდგომ ეწოდა შაქი, საინგილო, კამბეჩიანი და სხვ. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჩრდილოკავკასიელ ტომებსა და მის ჩრდილოეთით მცხოვრებ სავრომატულ ტომებს აქტიური ურთიერთობა ჰქონდათ ალბანეთთან (და ჰერეთთან) „ჩორის“, დერბენდის, კასპიის კარით. ჩრდილოეთში მცხოვრები ხალხები ალბანეთსა და ჰერეთს უკეთ იცნობდნენ, ვიდრე, ვთქვათ, საქართველოს სხვა კუთხეებს. ალბანეთთან მჭიდრო კონტაქტები ჰქონდათ ხაზარებსაც, ხოლო მათ შემდეგ სლავურ და რუსულ ტომებსაც. ამიტომაც დედოფალი დინარა, რომელმაც ალბანეთის მნიშვნელოვანი ნაწილი — ჰერეთი — ქალკედონიტობაზე მოაქცია, ჩრდილოეთის ხალხებისათვის ლეგენდარულ პიროვნებად იქცა, ხოლო თვით ჰერეთი ჩრდილოელი ხალხებისათვის იბერიის შესასვლელი, მთავარი ქვეყანა იყო (ჩრდილოეთის ტომები ალბანეთში შედიოდნენ კასპიის გზით, დერბენდიდან, „ჩორის კარით“ — ჯაფარიძე 1996: 351-352).

როგორც ამ მიმოხილვიდანაც ჩანს, ჰერეთის დედოფალი დინარა თავისი დროის მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო. მან დიდი როლი შეასრულა ჰერეთის სამეფოს სახელმწიფოებრივ ცხოვრებაში. მას თავისი ადგილი აქვს საქართველოს ისტორიაში, მაგრამ რუსი მკვლევრებისათვის, რასაკვირველია, დინარას მოღვაწეობა სრულად არ იყო ცნობილი. რუსი მკვლევრები მეტ ანალოგიას ხედავდნენ თამართან მიმართებაში, რადგან მათ თამარის შესახებ მეტი იცოდნენ. საკვირველია ი. ცინცაძის პოზიცია, რომელიც დაბეჯითებით ამტკიცებდა თხზულებაში თამარის მოხსენიებას და სათანადო არგუმენტებით ასაბუთებდა კიდეც, ხოლო დინარ დედოფლის შესახებ იქვე წერდა: „თუ ქართველებს რუსული „დინარა“ თამარ-მეფედ ესმოდათ, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ როცა კახელებს რუს ელჩებთან საუბარი ჰქონდათ და „დი-

ნარა“-ზე ლაპარაკობდნენ, ალბათ „დინარა“-ს „თამარად“ გამოთქვამდნენ“ (ცინცაძე 1939: 68).

თხზულების რელიგიური შინაარსი გვაფიქრებინებს, რომ მასში სწორედ საქართველოს ეკლესიის მიერ წმინდანად შერაცხილი ჰერეთის დედოფალი დინარა (X ს.) იგულისხმება, რომლის სახელსაც უკავშირდება ჰერეთის მოსახლეობის მოქცევა მართლმადიდებლობაზე. ნიშანდობლივია ისიც, რომ, თუ თხზულების დასაწყისში საუბარი იყო „ქრისტიანული რჯულის“ „ურჯულოთაგან“ დაცვაზე, „მოთხრობის“ ბოლოს დინარა ამბობს: „მსურს თავი დავდო ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის ზვედრისათვის, ჩემი ღვთისმოსავობის, მართლმადიდებლობის, ჩვენი სახელმწიფოს სარწმუნოებისათვის“ (დინარა 1949: 10). აქ უცნობი რუსი ავტორი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ დინარა არის მართლმადიდებლობის დაცვისთვის მებრძოლი დედოფალი.

ჩვენი ფიქრით, რუსეთში, მეფე იოანე მესამეს კარზე ჩასული კახეთის სამეფოს ელჩები, როგორც „ნახევრადგანსწავლულნიც“ არ უნდა ყოფილიყვნენ ისინი, პირველ რიგში, მაინც კახეთის სამეფოს ქრისტიანობაზე, მის მართლმადიდებლობასა და რუსეთთან ერთმონაშენობაზე ილაპარაკებდნენ. ამ კონტექსტში კი, რასაკვირველია, დინარ დედოფალსაც მოიხსენიებდნენ. არც იმას გამოვრიცხავთ, რომ იმ დროისათვის რუსეთში უკვე ჰქონდათ ინფორმაცია თამარ მეფის შესახებ (როგორც ეს არაერთმა მეცნიერმა დაასაბუთა). XV-XVI საუკუნეების რუსმა ავტორმა კი დინარას ღვანლს ქრისტიანული რელიგიის წინაშე დაუკავშირა ის საბრძოლო ისტორიებიც, რაც გაგონილი ჰქონდა თამარ მეფის შესახებ. ამდენად, „მოთხრობაში“ მოხდა ორი ისტორიული პირის სახელთა გაიგივება, რასაც რიგი ფაქტებისა და სახელების აღრევა მოჰყვა, რის შედეგადაც მივიღეთ ამგვარი კონტამინაცია.

ამ მიმართულებით ძიება მომავალშიც უნდა გაგრძელდეს, ვინაიდან ჰერეთის დედოფალ დინარას ამბავი საინტერესოა არა მხოლოდ „მოთხრობის“ მკვლევართათვის, არამედ, საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ისტორიით დაინტერესებული საზოგადოებისთვისაც.

დამონებიანი:

ადრიანოვა-პერეტცი, პოკროვსკაია 1940: *Древнерусская повесть*. Составители В.П. Адрианова-Перетц и В.Ф. Покровская, вып. I, М.: 1940.

ბროსე 1852ა: Brosset. *Notice sur deux fragments relatifs a l'histoire de la Georgie, au XIIIe siecle, sous le regne de Tamar*. „Bulletin de la classe Historique Philologique de Academie imperiale des Sciences de St. Petersburg“, t. 9, №19, 1852.

ბროსე 1852ბ: Brosset. „*Melanges asiatiques tires du Bulletin historico-philologique de Academie imperiale des Sciences de St. Petersburg*“, t. I, 1852.

ბროსე 1853: Броссе М. *Сведения о грузинской царице Тамаре в древней русской литературе*. „Ученые записки императорской Академии наук по первому и третьему отделениям“. Т. I, вып. 4, СПб, 1853.

ბუაჩიძე 1970: ბუაჩიძე თ. *ლიტერატურული წერილები*. II, თბ.: 1970.

ბუტკოვი 1825: Бутков П.Г. *О браках князей русских с грузинами и ясынами в XII веке*. „Северный архив“, 1825, IV.

- გაბაშვილი 2007:** გაბაშვილი მ. *თამარ მეფის აღმოსავლური და დასავლური პოლიტიკა*. „ჩვენი მწერლობა“, 2007, № 3.
- დინარა 1949:** *თქმულება დინარაზე*. კრბ. „რუსი მწერლები საქართველოს შესახებ“. შეადგინა ვ. შადურმა. I, თბ.: 1949.
- ინგოროყვა 1978:** ინგოროყვა პ. *შოთა რუსთაველი (1166-1250)*. — თხზულებათა კრებული შვიდ ტომად. ტ. IV, თბ.: 1978.
- კალენდარი 2006:** *საქართველოს ეკლესიის კალენდარი — 2007*. თბ.: 2006.
- კირიონი 1910:** Епископ Кирион. *Культурная роль Иверии в истории Руси*. Т.: 1910.
- მაკაროვი 1833:** Макаров М. *Каталог нескольких сказок*. „Телескоп“, 1833, №24.
- ნაზარევსკი 1955:** *Библиография древнерусской повести*. Составитель А.А. Назаревский, М.-Л.: 1955.
- პაიჭაძე 1976:** Пайчадзе Г. *Повесть о Динаре (Критический обзор истории изучения памятника)*. ივ. ჯავახიშვილის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კრებული. თბ.: 1976.
- პაპუაშვილი 1970:** პაპუაშვილი თ. *ჰერეთის ისტორიის საკითხები* (ნარკვევები სოციალურ-ეკონომიური და პოლიტიკური ისტორიიდან). თბ.: 1970.
- პაპუაშვილი 1987:** პაპუაშვილი თ. *ჰერეთის სამეფო*. — ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 11, თბ.: 1987.
- რუხაძე 1961:** რუხაძე ტ. *ქართულ-რუსულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა ისტორიიდან*. თბ.: 1961.
- სახაროვი 1841:** Сахаров И.П. *Русские народные сказки*. Ч. I, СПб.: 1841.
- სობოლევსკი 1928:** Соболевский А. *К повести о царице Динаре*. Известия по русскому языку и словесности АН СССР. т. I, кн. 2, Л.: 1928.
- სპერანსკი 1926:** Сперанский М. *Повесть о Динаре в русской письменности*. Известия отделения русского языка и словесности Академии наук СССР. т. XXXI, Л.: 1926.
- სტროევი 1820:** Строев П.М. *Софийский временник или русская летопись*. Ч. I. (С 862 по 1425 год), М.: 1820.
- ქართლის ცხოვრება 1955:** *ქართლის ცხოვრება*. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. II, თბ.: 1955.
- ქართლის ცხოვრება 1973:** *ქართლის ცხოვრება*. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. IV, თბ.: 1973.
- შადური 1949:** *რუსი მწერლები საქართველოს შესახებ*. შეადგინა ვ. შადურმა. I, თბ.: 1949.
- შადური 1960:** *რუსული ლიტერატურის ისტორია*. ვ. შადურისა და გ. ტალიაშვილის რედაქციით. I, თბ.: 1960.
- შეპელიოვა 1953:** Шепелева Л. *Культурные связи Грузии с Россией в X-XVII веках*. Труды Отдела Древнерусской Литературы АН СССР. т. IX, 1953.
- ცინცაძე 1939:** ცინცაძე ი. *რუსული თქმულება დინარას საკითხისათვის*. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, X, 1939.
- ცხოვრებანი 2003:** *ქართველ წმინდანთა ცხოვრებანი*. თბ.: 2003.
- ძონენიძე 1955:** Дзодендзе Л. Г. *Повесть о Динаре*. Сб. научных работ студентов ТГУ, т. 7, 1955.
- ჯავახიშვილი... 1948:** ჯავახიშვილი ივ., ჯანაშია ს., ბერძენიშვილი ნ. *საქართველოს ისტორია* (სახელმძღვანელო), თბ.: 1948.
- ჯავახიშვილი 1983:** ჯავახიშვილი ივ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. II (ტომის რედაქტორი ვ. გაბაშვილი). თბ.: 1983.
- ჯაფარიძე 1996:** ჯაფარიძე ა. *საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ისტორია*. I, თბ.: 1996.

VERA T. MIKHAYLOVA

Buryat, Ulan-Ude

The «secret» languages of the culture: a system of signs in the Shamanism

The article examines the sacral meaning of 'ongons'. Although the politics of Russia was Christianization and missionary work among the Buryat, Yakuts and Evenks in a territory of East Siberia in XVII-XIX centuries, still some of Buryats run from Mongolia in XVII devoting themselves to Shamanism, making ongons a symbolic process. The chronicles of escape, «ongons» keep in memory the history of their heroes, progenitors. A tendency of revival of the cult of «ongons» consolidates the folks in changing world, giving them an identity.

Key words: The cult of ongons, a language of translation, the «underground» complex of the New Age, a symbolic information, the secret cult, a language of the ancestral society, an informational field of the ongons, destruction of tribal complex.

В.Т. МИХАЙЛОВА

РФ, Бурятия, Улан-Удэ

Музей истории Бурятии им. М.Н. Хангалова

«Тайные» языки культуры: знаковая система в шаманизме

Этические нормы как ключевые в жизни социума передаются от поколения к поколению разными способами. Существуют письменные традиции в передаче знаний и опыта, а также в устной форме в виде мифов и преданий, визуально - в произведениях материальной культуры. В Байкальском регионе большое значение имела система религиозных традиций, в том числе передача знаний в виде конкретных предметов культа. Знаковая система, передаваемая таковыми предметами, уникальна. Сибирь с ее бескрайними просторами, образ жизни местного населения – бурят, тунгусов, якут (саха), располагала к созданию таких знаковых систем, которые не могли бы потеряться, исчезнуть в пространстве и времени. Знаковая система культовых предметов шаманизма рассматривается впервые. Уникальный ряд культовых предметов еще ни разу не раскрывался в исследованиях как источник этических смыслов.

Передача этических норм в виде определенных предметов культа была возможна именно в рассматриваемый период – времени освоения края русскими землепроходцами в 1630-е гг. вплоть до 1920-х гг., когда

изготовление подобных культовых предметов уже не фиксировалось исследователями-этнографами. Фактически в течение XVII, XVIII и XIX веков, будучи в составе Российской империи, монголоязычные буряты, тунгусо-маньчжурские племена тунгусов и тюркоязычные якуты продолжали свою традиционную религиозную жизнь полулегально, под преследованием Русской православной церкви и буддизма. Три века преследований и гонений на шаманизм не прошли даром. Идеи и ценности традиционной религиозной культуры передавались новым поколениям через образы и знаки, без письменных текстов. На русском языке нет записей шаманских преданий и легенд, генеалогий и исторических песнопений, осуществленные самими носителями субкультуры шаманизма. Народ в XVII-XVIII вв. фактически не пользовался русским языком, а те немногие, кто получил начальное образование в русских школах, переходили в православие и начинали активно изучать библейские тексты и православные традиции. Об этом уже писали автор данной статьи, исследователи А.И. Андреев, К.М. Герасимова, М.Д. Зоменов, З.А. Шагжиева, и др. (Михайлова 2002). Носители шаманской традиции в XVIII-XIX вв., будучи скотоводами, охотниками и рыбаками, не понимали ни научной ценности устного народного творчества, ни целей и задач изучения их образа жизни. Ценность этических норм они постигали на практике, в обыденной жизни.

В данном историческом контексте огромный интерес представляют шаманские культовые предметы, хранящиеся в музеях Иркутска, Улан-Удэ, Якутска, Читы и других городах Байкальского региона, а также в музеях Москвы, Санкт-Петербурга. Автору данной статьи посчастливилось работать с этими экспонатами, впервые создать выставку шаманских культовых предметов в г. Улан-Удэ, в Музее истории Бурятии им. М.Н. Хангалова. В результате культурологического анализа самих предметов, рисунков и знаков на них выявляется загадочный, «закадровый» смысл. Это сложнейшая знаковая система, разработанная в условиях неравной конкуренции религиозных традиций и однозначно понимаемой политики правительства – русификации и христианизации.

По заданию Антирелигиозного музея (г. Москва) и Областного Антирелигиозного музея Бурят-Монгольской АССР в 1926-1957 гг. С.П. Балдаев объехал и прошел огромное количество точек на карте. В маршрут были определены села и улусы Бурят-Монгольской АССР, имевшей тогда иные границы. Онгоны, собранные исследователем, не изучены, хотя представляют собой огромный пласт культуры – материальной и духовной. В этнографической литературе они относятся к культовым предметам, между тем как семантика их шире и далеко не однозначна.

Опираясь на ценностный подход в анализе культурной деятельности, можно предполагать, что производство продуктов культуры и потребление этих продуктов необходимы государству, эти процессы решают определенные и важные задачи развития государства и власти. К примеру, про-

изведение изобразительного искусства создается художником для реализации собственных эмоциональных, зрительных, чувственных и иных переживаний в конкретное материальное нечто, способное вызвать подобные, или адекватные чувства у предполагаемых потребителей. Погружаясь в мир чувств и эмоций, эстетических переживаний, создания аналогий и ощущений перемещения в пространстве, человек потребляющий создает внутри себя новые миры, новые реальности.

Онгоны – это изображения духов в виде масок (железных, деревянных, берестяных), звериных шкурок, кусочков ткани с рисунками (*зураг*). Названия онгонам на русском языке в переводах с бурятского были даны еще С.П. Балдаевым (Балдаев 1926) – например, указывали на принадлежность кому-либо или чему-либо. Это онгоны кузнечные, женские, горные, подушечные, задней половины юрты, северные, имеющие золото, имеющие светильник, с желтой шелковой ленточкой. Другие названия подчеркивали характер нарисованных онгонов или духов – бешеные, искривленная капризная женщина, а также на количество изображенных лиц – пять нарисованных, десять нарисованных, личные имена духов – Абан госпожа, Мэгэлэн девушка; возрастной статус или социальное положение – девушка-онгон, старушка-онгон, женщина-онгон, женщина-мать-онгон, другие признаки - телячий онгон, счастья создатель.

В музее хранятся следующие онгоны: Хан-Хоото баабай – властитель острова Ольхон, Хадайн онгон – изображение умерших шаманов – покровителей местности, горные онгоны в ящиках, в виде кусочков ткани с нарисованными людьми. Яманай онгон – ящик из улуса Дархат, внутри шкурка ягненка, Мурин басаган – Муринская (название местности) девушка - покровительница чадородия и семейного благополучия, алтатан (золотой онгон) – ткань с изображениями четырех духов-хранителей от болезней, сайтаны бурхад – чайные божества, ткань с изображением нескольких человеческих фигур – покровителей административно-хозяйственной деятельности, а также веточка шиповника - для очистительного обряда у детей грудного возраста, тугалхан онгон – телячий онгон - оберег для домашнего скота, войлочный мешочек с палочкой, Хан Хоотэ баабай – покровитель чадородия – ящик, внутри ткань с нарисованными фигурками людей, табан хушута – шкурки пяти зверьков – горноста, белки, зайца, колонка, хорька.

Назначение онгонов многофункциональное – это и обереги, и культовые предметы при совершении обрядов, и безмолвные носители тайн рода. Онгоны могли свидетельствовать о происхождении данного рода. Например, Хан Хоото баабай – властитель острова Ольхон, по преданию, пришел из Монголии во время междоусобных войн XVI-XVII вв. Изготовление, хранение и освящение онгонов для бурят – не только религиозное действие, одновременно здесь закладывался тайный смысл, тайная история родов. Во время проведения обрядов, связанных с почитанием

онгонов, представители одного рода собирались в определенном месте – опушке леса, в доме, во дворе и т.д.; существовал сложный церемониал, предшествовавший собственно поклонению хозяину онгона. Так, например, Балдаев С.П. дал описание приготовлений к исполнению обряда, посвященного двум очень юным девушкам-сиротам. Так как при жизни они голодали и мерзли, спали в ямах, вырытых свиньями, то участники обряда наряжались в лучшие одежды, ставили на стол лучшую еду и питье, и даже табак. Алкоголь строго запрещался для данного обряда. При жизни девушки-мученицы не видели хорошей жизни, - думали участники обряда, - так пусть хотя бы после смерти видят, как их потчуют и угощают те люди, для которых две сироты, две святые мученицы стали покровительницами (Балдаев 1926).

Участники обряда, таким образом, вспоминают о тех, кто около трех столетий назад погибли здесь, измученные жизнью, поскольку это был, очевидно, трудный период массовых переселений бурят в Предбайкалье. Также в данном обряде жители улуса благодарили онгонов - «хозяев» местности, которая оказалась благоприятной для переселенцев, устройства их жизни и быта. Разросся скот на сочных травах, размножился народ, бежавший от жестоких преследователей, стал вновь многочисленным.

Уничтожение онгонов означало уничтожение памяти этноса, его корней, презрение и забвение родного очага, своих близких родственников. Для скотоводов всегда было характерно определение места жительства не только в виде дома и хозяйственных построек. Домашний мир для бурята – это окрестности, ручьи, реки, горы и холмы, окружающие *улус* (деревню) со всех сторон. Здесь пасся скот, происходили события с людьми, обитали божества и духи, невидимые для людей. Злые и дурные поступки людей осуждались, трагедии отдельных личностей становились причиной создания культа страдальцев-мучеников. Кормящий ландшафт становился воистину кормящей матерью-землей. Аграрные культы в еще в Древней Греции объединяли людей с плодородной землей в нечто целое, без единства и гармонии которых не будет урожая и сытой жизни. Сытость и благополучие, - надежные основания для возникновения аграрных культов. Только сытый, благополучный человек может гармонично развиваться в обществе себе равных.

«Телячий» онгон – это мешочек из войлока с привязанной на волосяной веревке палочкой-кольшком. Воткнув колышек в щель между бревнами своего жилища, в правой стороне юрты - месте хранения онгона, скотовод представлял в своем воображении целый мир, полный духом природы. В войлочном мешочке жил дух, покровитель всех телят, принадлежавших данной семье. Пастбища ежегодно распределялись на общих собраниях, существовала традиция огораживания каждой семьей отдельных участков особо качественных лугов - *утугов*, куда заботливо вносились удобрения. Сочная трава утугов была гордостью хозяев, здесь пасся

скот в периоды между пастьбой на отдаленных пастбищах, набирая вес перед осенним забоем.

Отнимите у человека такой онгон-оберег, высмеивайте этот мешочек, висящий в хозяйственной части дома, - у человека фактически отнимается часть души, рушится гармония мира домашней и семейной жизни и счастья. Обереги-онгоны на разные случаи жизни грели сердца людей, разгоняли страхи, служили средством единения с сородичами. Хангалов М.Н., известный этнограф, собиратель старины писал в своем путевом дневнике, как плакал старик по имени Пятаг, обнаружив в потайной пещере сломанные и частично расхищенные культовые предметы своего отца – шамана. Колокольчики похищены, трость сломана приезжими любопытными переселенцами, для которых эти незнакомые вещи были странными и подозрительными – языческими, погаными. Для старика же это была память о родителе и о своем древнем шаманском роде. У старика умер давно его единственный сын, не оставив потомства, и слезы, душившие его, тронули чувства Матвея Николаевича, который собирал предметы шаманского культа и увозил их в Иркутский музей. Здесь же исследователь, собиратель предметов старины М.Н. Хангалов задумался о бытии земном, столь кратком для человека и, будучи христианином, перекрестился и не стал брать этих памятных для старика шаманских предметов (Хангалов 1912).

Разрушение традиционного мира, привычного мироустройства, системы ценностей было далеко не простым процессом, несмотря на ускорение темпов развития сибирского общества в целом. В шаманизме религиозный культ был един с традиционным укладом жизни, где особое место принадлежало сложившейся системе ценностей, в центре которой находился окружающий ландшафт.

Точка зрения православного миссионера была иной. «Миссионеру приходится считаться с умственной неразвитостью бурят и тунгусов, которые выше своих животных потребностей - пищи, питья, сна и прочего мало чем интересуются. Даже к своей религии они относятся индифферентно, говоря, что все веры Бог дал, что все они хороши и что нужно умирать в той вере, в которой каждый родился. Быть крещеным, по мнению бурята, – значит быть русским и по образу жизни, жить оседло, заниматься земледелием и другими промыслами, есть хлеб, говорить и одеваться по-русски и проч» (Состоящее... 1902: 62). Бурят-язычник по принятии крещения пользуется насмешками сородичей, лишается того надела земли, которым владел до сих пор, и несет рода повинности, от которых прежде был свободен (Состоящее... 1912: 41).

Таким образом, сюжеты на онгонах посвящены истории родов, перекочевкам, побегам, переселениям, гонениям, основателям сел, загубленным жизням сирот, великим шаманам, тунгусским и монгольским шаманам, истории данной местности - гор, ущелий, пещер, озер, рек и ручьев, а также другим историям, касающимся конкретного рода. Рисунки, зачатую

выполненные примитивно и схематично, таковы не случайно – это умершие, духи, у них нет плоти и крови, это символы людей. Не имеют значения ни их наряды, ни украшения, ни количество домов и скота, поскольку в этих историях важны поступки и их ценностный смысл. Знаковая система запечатлевает поступки, а культ определяет форму поклонения, участия в общих обрядах.

Использование монгольской письменности органами самоуправления – Степными думами, было официально узаконено. Сохранились архивы Степных дум с момента их создания в XVIII в. Старомонгольская письменность использовалась не только органами управления и власти, но и в бытовой переписке. Однако в Бурятии до сих пор не зафиксировано наличие шаманских текстов на старомонгольской письменности. С этим фактом можно согласиться, поскольку буддийская церковь получила официальное признание фактически одновременно с созданием органов самоуправления. Буддизм негласно преследовал шаманов. В архиве С.П. Балдаева сохранились неопубликованные записи о происхождении отдельных шаманских родов, многие из которых бежали из Монголии от преследований. Ни русской администрации, ни местному родовому управлению шаманисты-язычники не были нужны. Неприятие шаманских обрядов отразилось особенно ярко в этнографических записках православных миссионеров, в проповедях против язычества. Разоблачение шаманизма и поклонения географическим предметам и объектам ландшафта, предкам отрывало людей от осознания принадлежности к определенному роду и племени, унифицируя их по иным признакам – называя бурятами, эвенками или якутами вместо прежних племенных названий. Поэтому онгоны для бурят, якутов и эвенков оставались знаками родовой принадлежности, хранившими память о скитаниях основателей рода, испытаниях, выпавших на их судьбу. Яркие образы и впечатления воспитывали чувства подрастающего поколения, а обряды, посвященные онгонам, порой театрализованные, закрепляли родовую память.

Унификация местного коренного населения была выгодна царской администрации, так как легче управлять одномерным и однозначным человеческим материалом. Буддийская церковь, в свою очередь, сумела построить 44 монастыря, создать систему буддийского образования и воспитания. Язычники, или шаманисты, оказались более восприимчивыми к христианизации и русификации образа жизни и быта. Как показывает практика, их мировоззрение оставалось неизменным, и образы богов, предков, создателей гор и рек до настоящего времени не потеряли актуальности. Совершаются молебствия, обряды в честь основателей родов, деревень, «хозяев» местностей.

Бурятский шаманизм воскрес вновь, и в конце XX - первом десятилетии XXI в. в Республике Бурятия, Иркутской области были зарегистрированы и действуют официально бурятские шаманские общины. В пос-

тсоветское время вновь практикуется проведение общественных молений – *тайлаганов*. Календарь их проведения связан с календарным циклом обрядности и родо-племенными традициями - Весенний (апрель), Большой летний (июнь), Посвященный Нижней сфере и Водной стихии (июль), Земным властителям, Небесным божествам - тэнгриям (сентябрь), Осенний (октябрь), Родовым божествам (июнь-июль) (Базаров 2000: 48).

На молениях собираются по родовому признаку. Здесь представители какого-либо рода знакомятся, находят своих родственников, общаются с представителями молодого поколения. В данных религиозных мероприятиях сочетаются светское и собственно религиозное начала культуры, объединяющей людей. Обмен информацией о жизни представителей рода занимает здесь не последнюю роль.

Онгоны как оригинальный продукт шаманской религии – прообраз иконописи в мировых религиях. Есть смысл утверждать, что у бурят-шаманистов существовала своеобразная «народная» иконопись, то есть рисование и изготовление онгонов из разнообразных материалов - *зураг* и поклонение им. *Зураг* – рисунок на ткани, один из разновидностей онгонов. Техника изготовления иная, чем, например, в православной иконописи, формы поклонения также другие, но смысл один. Возникает закономерный вывод о том, что рисование богов и духов, историй их деяний на ткани, то есть изготовление *зурагов* по сути иконопись. В отличие от греческой традиции и, соответственно, православной русской, *зураги* кажутся более примитивными предметами в сравнении с иконами православными. Не просто примитивными, а даже очень примитивными. Шаблоны и образцы *зурагов* несомненно существовали, передавались из поколения в поколение. В отличие от предметов быта – посуды, мебели, орудий труда, одежды, на онгонах не было орнамента, столь характерного для народного декоративно-прикладного творчества. Сакральные рисунки, аппликация на зурагах как будто специально примитивны и схематичны. Так, изображения людей состоят из кружочков, овалов, черточек и точек. Детальной прорисовки лиц, одежды персонажей в образцах онгонов из музейной коллекции мы не обнаружили.

Сакральные рисунки укладываются в систему ценностей и традиций кочевых цивилизаций древности как культурные тексты. Подчеркнутая декоративность бытовых предметов противопоставлялась схематичности мира потустороннего. Потусторонний мир непонятен и темен. Цель жизни для шаманиста, как и для древнего грека, и гунна, - гармония с природой, в отношениях с людьми, относительное материальное благополучие, наличие крепкой семьи, многочисленного и здорового потомства. Рисунки на камлальном плаще и бубне шамана доказывают данную схему – мир богов и духов изображен нереалистично, мир людей наполнен живыми существами – косулями, оленями, собаками. Длинные веревки из ткани, символически изображающие змей – проводников в потусторонние миры, из-

готовлены как живые – с коготками, глазами, «змеиным» орнаментом на туловище. Собаки бегут по поверхности бубна как живые – они защищают шамана в его опасных путешествиях по «нижнему» и «верхнему» мирам. Лишь «средний» мир полон красок и жизни – мир земного существования. Потусторонние миры бестелесны, виртуальны.

Отсутствие жестко структурированной церковной организации в шаманизме – очевидный результат выпадения отдельных монголоязычных племен, таких как бурятские, из раннесредневековой государственности – империи Чингис-хана, где шаманизм был официальной религией, существовали тексты. Поскольку исследований о структуре шаманизма и его социальной роли в эпоху средневековья нет, отметим, что в тексте «Сокровенного сказания монголов» XIII в. сведений о существовании шаманских письменных источников нет. Тексты средневековых шаманских гимнов у бурят в письменном виде не сохранились, но их отражение можно услышать в текстах священных для бурят *улигеров* – обширных устных песнопениях о Гэсэр-хане и других демиургах, создавших Землю и людей. Титаны, разгромившие врагов, создали для людей все условия для благополучной жизни, – так явствует из текстов шаманских гимнов. Величие богов и почти равное общение с ними людей, отсутствие жесткой структурной организации, отправление обрядов без особой пышности, приближенность к семье отличают шаманизм народов Сибири и сближают религию с жизнью, сакральное и профанное в жизнедеятельности социума в единое целое.

Онгоны возникли и существовали в религиозной традиции тех племен, которые бежали из пределов Монголии в XVII в. и стали своеобразными летописями бегства. Бегство – это протест. Это был протест против угрозы физического порабощения монгольскими и маньчжурскими феодалами, а также против смены идеологии, в том числе религии. Известно, что буддизм распространился в пределах Монголии уже в XIV-XV вв. Та часть племен и родов, что бежали в Прибайкалье и Забайкалье, оставались шаманистами, елах, а изготовление онгонов придавало символический смысл всему процессу переселения и приспособления к местным условиям. Проживавшие здесь тунгусо-маньчжурские племена – эвенки – также исповедовали шаманизм. Согласно устным преданиям, эвенкийские шаманы сотрудничали с бурятскими, бурятские шаманы «обслуживали» духовные нужды эвенков, и наоборот, – об этом упоминают в своих полевых записях и дневниках М.Н. Хангалов, С.П. Балдаев.

В начале XX в. около 20% бурят усилиями православных миссий были крещены. Литературы по данному вопросу опубликовано достаточно, исследованы многие архивохранилища на предмет деятельности Иркутской и Забайкальской православных миссий. Не останавливаясь на подробностях крещения бурят и их православного воспитания, отметим, что, в отличие от истинного шаманиста, крещеный бурят представлял перед выбо-

ром – что считать наиболее ценным в жизни для себя и своей семьи – единого Бога - Иисуса Христа, иконы, дым ладана, звуки колоколов - либо запах навоза, оставленный скотом, стены родной юрты с висящими на них онгонами-оберегами, мычание коров и телят на зеленых семейных *утугах*. Свой выбор они останавливали на традиционном укладе жизни, привычных и сподручных способах ведения хозяйства, продолжали совершать родовые и семейные шаманские обряды, но формально крестились и ходили в миссионерскую церковь. Двоеверие – отнюдь не феноменальное явление в религиозной культуре бурят. Слова о всепрощении, о страданиях Иисуса действительно приводили многих бурят-шаманистов к обретению новых ценностей. «Боги за печкой» продолжали свое существование и не теряли актуальности.

Возрождение шаманизма не случайное явление, а закономерность. На волне идеологии перестройки сложилось общественное мнение о необходимости возрождения национальных традиций, сохранения положительных сторон традиционного уклада жизни. Шаманы заняли пустующую нишу, там, где необходима работа души; как и любая другая религия, она приспособлялась к новым условиям. После века «тайной» жизни наступил век XXI – век информационных технологий, религиозного менеджмента, космополитизма. В новом информационном пространстве, где нет границ, шаманизм выступил как традиция, объединяющая людей, родственных по крови, по историческому прошлому, на фундаменте положительных воспоминаний детства и юности того поколения бурят, кто помнит старый уклад жизни. Этот ценностный слой культуры продолжает нести нужную информацию.

Главным элементом, фундаментальной основой нового прочтения и интерпретации смыслов и знаков в шаманизме - родная земля с ее реками и холмами, которая хранит память о древней религии в виде символов, пространств и объемов - сохранившихся «обо» и легендарных объектах природы. Общинная структура бурятского традиционного общества не могла сломаться и исчезнуть навсегда, пока существует данный ландшафт. История и культура всегда привязаны к ландшафту, и коды культуры запечатлевают опыт людей в конкретных предметах и действиях. Быть «почвенником», трудиться на родной земле, поклоняться невидимым силам природы и говорить с богами не со страхом, а с уважением и почтением, общаться с соплеменниками, укреплять семейно-родственные связи, - идеи, на которых базируется современный шаманизм.

Культурная целостность не замыкается внутри своей структуры, она подразумевает развитие и изменения. Религиозная традиция шаманской религии восстанавливается, но в таком виде, как она существовала в начале XX в., быть уже не сможет в силу объективных причин. Утеряны традиции посвящения в шаманы, «шаманской болезни», особых похорон шаманов в «шаманских рощах». Сами шаманы не вполне владеют термино-

логией, мифологией, генеалогией. Негативные тенденции в развитии бурятского шаманизма есть, они отмечены Герасимовой К.М. В статье «Шаманский вояж на остров Ольхон» она сообщает, что женщин пытались не допустить на общественный тайлаган – молебствие с жертвоприношением 8-12 июня 1993 г., несмотря на то, что шаманский фонд возглавляли женщины (Герасимова 2006: 1220. У шаманской традиции, по нашему мнению, остались лишь отдельные прикладные функции - гадательные, лечебные, охранительные. Урбанизация, технический прогресс изменили ландшафты, изменилась социальная структура общества. Как система мировоззрения шаманизм утратил свое довлеющее начало. Вместе с тем воспитание уважения к своей малой родине через шаманский комплекс тайлаганов, обращение к пожилым людям как источнику ценной информации о прошлом своего народа, носителям традиционных ценностей, - все это опосредованно, через обрядность и культы, все же входит в систему современной религиозной культуры.

Человек сам производит продукты культуры и сам же потребляет их, следовательно, в силу символичности всех культурных акций, часть бурят производит культурный продукт под названием «шаманизм». Если этот продукт производится для самих себя, значит, это кому-то надо. Целесообразность, необходимость и причинно-следственные связи порождают любой ординарный и неординарный продукт культуры. На волне интереса к религиозным традициям народов Прибайкалья и Забайкалья возрождается желание самих народов и этносов глубже узнать историю и культуру своего народа, найти основу для идентификации себя как личности в контексте мировой и национальной культуры.

Хранящиеся в музеях предметы шаманского культа - не просто таинственные «вещи в себе». В них, в этих вещах, таятся зерна иных знаний и новой для современного человека информации. Поклонение онгонам, исполнение шаманских гимнов, обращенность к силам Природы как творцам энергии и материи сближают бурятский шаманизм с другими древними религиозными традициями, образуя в целом мировое духовное пространство, или еще одну, донныне функционирующую и актуальную идеологию и информационный комплекс. Шаманизм подкрепляет трайбалистские тенденции, но уникальность культурной истории каждого рода представляет огромный интерес в контексте истории знаковых систем в разных социумах.

ЛИТЕРАТУРА:

- Балдаев 1926:** *Архив С.П. Балдаева. Неопубликованные материалы 1926-1957 гг.* //Фонды Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова.
- Базаров 2000:** Базаров Б. *Таинства и практика шаманизма.* Улан-Удэ: «Буряад унэн», 2000.
- Герасимова 2006:** Герасимова К.М. *Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии.* Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2006.
- Михайлова 2002:** Михайлова В.Т. *Православная церковь и социум в Байкальской Сибири в пореформенный период.* Улан-Удэ: Издательство Восточно-Сибирского государственного технологического института, 2002.
- Огласительное... 1890:** *Огласительное поучение готовящимся ко святому крещению язычникам.* Иркутск: Типография А.А. Сизых, 1890.
- Состоящее... 1902:** *Состоящее под августейшим покровительством государыни императрицы Всероссийское православное миссионерское общество в 1901 году.* М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1902. – 106 с.
- Сыртыпова 2008:** Сыртыпова С.-Х.Д. *Топонимия сакральных объектов Байкальского региона.* //Этнографическое обозрение, 2008, № 4.
- Хангалов 1908:** *Архив М.Н. Хангалова. Неопубликованные материалы 1908-1914 гг.* / Фонды Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова.

FLORA NAJIYEVA

Azerbaijan, Baku

Archetype of Circle in Modern Azerbaijan Prose

The article discusses the forms of embodiment of the Archetype of Circle in modern Azerbaijan prose. The Circle is one of the most ancient and major archetypes in world literature because it is connected with representations about the natural phenomena reproducing deep mythological images/symbols. The Circle is seen in literary work at different levels. While comparing circle images used by the Azerbaijan writers, with those by Russian authors, it becomes obvious that no matter how universal they are, each person gives an unique scope of interpretation to them.

Keywords: Archetype, Circle, Azerbaijan prose.

Ф.С. НАДЖИЕВА

Азербайджан, Баку

Бакинский славянский университет

Архетип Круга в современной азербайджанской прозе

Понимание архетипа как основного, хотя и бессознательного средства передачи наиболее ценного и важного человеческого опыта из поколения в поколение, не поддающиеся объяснению сложные состояния сознания, передаваемые по наследству и воспроизводящие глубинные мифологические символы – всё это было разработано швейцарским психологом К.Г. Юнгом, который впервые в 1919 году использовал термин «архетип».

Интересной для избранной в статье темы является следующее высказывание Юнга: «Следует отказаться от мысли, что архетип можно объяснить... Всякая попытка объяснить окажется не чем иным, как более или менее удачным переводом на другой язык» (Юнг 1994: 166). Не ставя перед собой цели «объяснить» архетип Круга, рассмотрим порождённые этим архетипом образы в современной азербайджанской прозе в их сопоставлении с русской литературой. Произведения современных азербайджанских и русских авторов даёт для этого достаточно большой материал.

Юнг, как известно, противопоставил индивидуальным «комплексам» З.Фрейда коллективно-бессознательные «архетипы», которые реализуются в мифологии отдельных народов и соответственно как их отголоски в литературе, тем самым подчеркивал метафорический, или символический, а не аллегорический, как у Фрейда, характер архетипов. Он дал свою клас-

сификацию архетипов (Мать, Дитя, Тень, Анимус и Анима и др.), подчеркнул разницу между архетипическим образом и архетипом, который ведёт к образованию представлений, значительно колеблющихся в деталях, но не теряющих общей базовой структуры.

Современные исследователи, исходя из того, что теоретически возможно любое число архетипов, предлагали и предлагают свои классификации архетипов и архетипических образов. В одной из таких классификаций среди конструкционных или «опредмеченных» архетипов (Дом, Сад, Крест) называется и архетип Круга. Один из исследователей, В.В. Корона, предложивший разделение архетипов на операционные и конструкционные, подчёркивает, что привлекательность архетипа Круг обусловлена, именно тем, что он связан с такими природными прототипами, как солнце и круги на воде (Корона 1999).

И действительно, Круг, являясь одним из древнейших и важнейших архетипов в мировой литературе, тесно связан с представлениями о природных явлениях, которые воспроизводят глубинные мифологические образы-символы. Круг воплощается во многих художественных произведениях на самых разных уровнях и нередко приобретает форму реального предмета или явления. Но в то же самое время он может воплощаться и на уровне ощущения, интуиции и способствовать рождению того или иного художественного образа, что еще раз доказывает сложность, многозначность образов, основанных на архетипе Круга.

Эту двойственность архетипа и созданных на его основе образов исследователи подмечали в произведениях многих русских писателей, в частности, в поэзии А. Ахматовой. Круг, как одна из характерных фигур её поэзии, в качестве конструкционного архетипа, воплощается в форме реального предмета (например, «круглая церковь», «круглое окно», «круглый луг» и т.д.), и как операционный архетип передаёт ощущения поэтессы от происходящего в её собственном мире и мире в целом («Сжимается какой-то тайный круг...»).

Круг предстает и как конструкционный архетип, и как операционный и в рассказе Ю. Трифонова «Вечные темы» из его знаменитого цикла «Опрокинутый дом. Семь путешествий». Здесь архетип Круга лежит в основе интуитивного ощущения взаимозависимости судеб молодого писателя и редактора журнала, куда он когда-то принёс свою рукопись. В то же время он подкрепляется образом площади в Луке, где через двадцать два года происходит встреча писателя со своим давним знакомым, у которого лицо *«было по-прежнему пегое, дряблое, презрительное, но что-то важное в лице исчезло. Это было лицо как бы опустевшее, как может опустеть старая площадь в час сумерек. Мы видели такую площадь в Луке...: она была круглая, тихая, пепельная...»* (Трифонов 1987: 199).

На основе Круга, фигуры, не имеющей ни начала, ни конца, создаются многие художественные образы, сюжеты литературных произведений,

связанные с идеей постоянного возвращения, замкнутого пространства, различных сфер обитания человека, в которых проявляется его сущность (например, дом, город). Главным же образом для человека существует и некий Круг его внутреннего и внешнего мира, где внешний мир – это материал, который отражается в конфликтах внутреннего мира. В каждом отдельном случае архетипические сюжетные линии, образы наполняются новым содержанием в силу субъективного понимания и отражения окружающей действительности в произведениях самых разных писателей.

Предметом мифологического воображения являются взаимоотношения человека и окружающей его природной и социальной среды. Жизненный путь человека отражается в литературе, как прежде в мифах и сказках, в аспекте взаимосвязи и взаимоотношений человека и социума, человека и космоса. Естественно, что особенности воплощения архетипа Круга при всей его универсальности в каждой из национальных литератур тесно связаны с ментальностью каждого народа, его фольклором, представлениями о мире, обычаями и традициями.

В этом плане интересные архетипические образы, в частности образ Круга можно обнаружить и в азербайджанской литературе, в произведениях таких известных азербайджанских прозаиков второй половины XX века, как Анар, Эльчин, Чингиз Гусейнов, Рустам Ибрагимбеков, Максуд Ибрагимбеков, Акрам Айлисли, Мовлуд Сулейманлы и многие другие. Это писатели самого разного стиля, творческой манеры, отличающиеся и выбором тематики, проблематики, героя. Но всех их объединяет обращение к архетипическим образам.

При сравнении специфики воплощения архетипа, архетипических образов, используемых названными и некоторыми другими азербайджанскими писателями, а также представителями других литератур, в частности русскими писателями, выявляется много интересного. С одной стороны, общечеловеческая универсальность этих образов-символов, с другой, их индивидуальное своеобразие. А всё это открывает широкие перспективы изучения мифопоэтического отражения действительности в каждой из рассматриваемых литератур, в творчестве каждого отдельно взятого писателя. И создаёт предпосылки для обобщений.

Городская проза давно и прочно завоевала себе место в литературе, как одна из плодотворных и интересных её проблемно-тематических линий. Именно эта проза, проза о городе очень часто отражает городское пространство в виде различных графем. Из них наиболее распространенным является Круг. Хотя очень часто говорят и о Лабиринте. Кстати, В.Серкова определяет топос Петербурга как Лабиринт, отличительными чертами которого является запутанность ходов, которая «маскирует повторяемость кругового пути» (Серкова 1993: 101). Геометрическим топосом Москвы исследователи считают Круг.

В азербайджанской литературе также особенно сильно прослеживается тяготение к архетипу Круга. Одним из таких писателей является Анар – автор целого ряда интересных как по форме, так и по содержанию произведений, определяемых как «городская проза». Но при этом произведения писателя представляют собой самый широкий спектр жанрово-стилевых особенностей, способов отражения действительности и методов художественного обобщения. Хотя, конечно же, основу творчества Анара, в том числе и его прозы, составляет город, городской быт, его конфликты и проблемы и герой-горожанин.

Начало утверждения «городской прозы» в русской литературе в XX веке было положено Ю. Трифоновым, которого можно назвать не только «практиком», но и «теоретиком» городской прозы. В своей статье «Город и горожанин», написанной в 1981 году, он чётко определяет город не только как один из предметов изображения в литературе, к которому обращались ещё классики русской литературы. Для Трифонова город – это, прежде всего, «колоссальный замкнутый конгломерат», в котором можно найти элементы любого уклада, где соседствуют старое и новое, прошлое и будущее (Трифонов 1987: 300).

Ю. Трифонов был, возможно, первым, но не единственным, кто усиленно подчёркивал «замкнутость» города как его характерологическую черту, определяющую многое в поведении героев его произведений. По «замкнутому» маршруту совершает «путешествие» и М. Кураев в своих путевых заметках «Путешествие из Ленинграда в Санкт-Петербург». Очерчивают «круг» обитания своих героев, отсылая читателя к архетипу круга, и такие писатели, как В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пьецух и ряд других современных русских писателей, для которых образ города ассоциируется, прежде всего, с двумя большими российскими городами, двумя столицами – Москвой и Петербургом.

Для азербайджанских писателей архетип города, конечно же, связан, прежде всего, с образом Баку. Этот город, причём со всеми своими окрестностями, окраинными районами, отдельными улицами, стал предметом изображения многих азербайджанских прозаиков, которые представляют «городскую прозу» Азербайджана. Азербайджанские писатели рассматривают Баку как объект художественного отражения с самых разных точек зрения, избирая тот или иной срез этого города как среды обитания своих героев.

Если рассматривать этот выбор с позиции среды обитания героев, то для Рустама Ибрагимбекова – это не только город в целом, но и отдельный маргинальный его район, нередко отдельная улица, для Эльчина – это чаще всего пригородный посёлок, расположенный у моря, для Мовлуда Сулейманлы – всего один многоэтажный городской дом, а для Анара – это центральная часть города. Но, несмотря на эти различия, избранная каждым из писателей среда обитания их героев – это опять же «замкнутое» в

какие-то границы пространство, которое отличается своими законами, проблемами, «лица не общим выраженьем».

Интересно, что к архетипическому образу города как Круга обращаются не только «городские», но и так называемые «деревенские» писатели, как в России, так и в Азербайджане. Ведь и село, как русское, так и азербайджанское, – это замкнутая система, со своим укладом, нередко противопоставленная городу по многим своим параметрам. Споры об «асфальте и почве» долгое время не утихали, вызывая самые противоречивые мнения. Но иногда в некоторых произведениях происходило и совмещение этих двух сфер – села и города.

Писатели словно сознательно перемещают своих героев из одной «замкнутой» среды в другую, из «села» в «город», и наоборот (что реже), чтобы сравнить эти два пространства и состояние людей, попавших из одного Круга в другой. Это наблюдается в произведениях таких писателей, как В.Распутин, В.Белов, В.Тендряков, В.Астафьев, а в азербайджанской прозе – в произведениях М.Сулейманлы, А.Айлисли и др. И самое интересное, что основной пафос этих произведений состоит в показе некомфортности для многих героев такого состояния, когда они оказываются в чужом для них пространстве.

И дело здесь не только в том, что в данном случае герои меняют привычный уклад жизни на новый. Эти люди, уйдя из одного Круга, так и не могут найти себе место в другом, чужом им Круге, между которыми всегда существовала чётко очерченная граница. Они оказываются между двумя не совпадающими друг с другом образами жизни, между городом и деревней. И в большинстве случаев это оборачивается драматической, а порой и трагической ситуацией для каждого такого индивида. Они ощущают на себе изначально существующее в их сознании противопоставление города деревне, городской прозы – деревенской, горожанина – сельчанину, природного – искусственному, патриархального – урбанистическому и т.п.

Герой Акрама Айлисли, одного из крупнейших «деревенских прозаиков» Азербайджана, тоже «родом из деревни». По словам исследователя: «он стремится вырваться из микромира деревни, он бежит в город, но, чувствуя себя неуютно в большом городе, возвращается в деревню же. Этот сложный процесс брожения, обновления, совершающийся в душе человека из деревни, соприкасающегося с городом, и составляет главную тему писателя. Что это – круг? Несомненно! Герой А.Айлисли, стремящийся к городской цивилизации», возвращающийся на лоно «деревенской» природы, в деревню, ходит по «кругу»» (Гаджиев 1981: 16). Но он не столько ходит по Кругу, сколько меняет привычный Круг жизни в деревне с её укладом, традициями на непривычный, чуждый ему Круг жизни в городе.

У Рустама Ибрагимбекова в повести «На 9-ой Хребтовой» Кругом очерчивается не весь город, а лишь его часть, одна улица под названием 9-

ая Хребтовая. Здесь неукоснительно следуют раз и навсегда принятым не писанным правилам. В связи с этим интересно отметить, что эти локальные пространства, будь то город, улица, отдельный район, образующие некий Круг со всеми характеризующими его особенностями, отождествляются с его обитателями, которые находятся в некой гармонии с тем местом, где они живут.

И, как ни странно, гармония, в худшем случае связь, единство дают о себе знать даже тогда, когда они испытывают давление в этом своём Круге, когда вступают в конфликт с его устоями. Они словно не могут существовать друг без друга. Это основано на непреложной истине о том, что человек и «очаг цивилизации», в котором он формировался и рос, составляют единое целое, даже тогда, когда человек покидает в силу тех или иных обстоятельств привычную среду обитания. Это очень близко к понятию Родина, родная земля, домашний очаг.

Мысль о «спасении» в такой ситуации отчётливо выражена в словах одного из героев романа В.Маканина «Один и одна»: *«...особенного не ищи, ни о чём особенном не думай, войди в рой, прилепись и будешь спокоен. Рой сам найдёт тебе и дело, и оправдание дела... И чтобы там ни было, как бы ты ни заблуждался – ты роен, и уж потому ты будешь прощён и спасен, ты будешь жить, будешь непрерывно общаться с роём, с общностью людей через своих приятелей, через товарищей по работе, через жену, через своего ребёнка – и через эти, казалось бы миллиметровые соломинки, через капилляры ты уже связан с городом, с космосом общей жизни»* (Маканин 1990: 420).

Трагедия героя в том, что он порой не способен войти в этот «рой», а если и входит, то ощущает враждебность к себе как к чужаку, но бывает и так, что он просто не желает входить в этой «рой», в данном случае – город, а если и входит по каким-то сложившимся обстоятельствам, нередко возвращается «к себе». «к своим», или же испытывает тоску по потерянному.

Город как образ был известен, как мы отмечали ещё в классической литературе, но именно в конце XX века он показывается не в своих социальных расслоениях, а как состояние души. Именно поэтому городская проза, больше, чем какая-то другая, была склонна к замыканию героя на своём внутреннем мире и рефлексированию. Городские прозаики больше всего ориентируются на западные образцы, на прозу М.Пруста, Ф.Кафки, Ж.-П. Сартра, А.Камю и др. Вслед за ними русские и азербайджанские писатели также пытаются осмыслить взаимоотношения человека с миром, окружающим его, но больше всего, со своим внутренним миром.

Интересна в этом плане повесть Анара «Круг», где писатель «точными штрихами обрисовывает взаимоотношения людей в небольшом микромире» «интеллигентной» семьи (Гаджиев 1981: 45). В центре повести вполне благополучная семья, живущая в большом городе, в благоустроенном

доме, не имеющая, казалось бы, никаких видимых причин для беспокойства. Но тональность повести с самых первых страниц говорит об обратном. Это достигается посредством целого ряда деталей: отсутствие «номера» на табличке, висящей на груди героя, и необходимой «серой в полоску пижамы и халата», не дают ему права «купить билет» в Баку.

Мы видим, как герои повести, и Неймат, и Тахмина, словно заключенные в жёсткие рамки своего «микромира», окруженные и скованные его плотными и непроходимыми границами, страдают от этого и стремятся выйти за его пределы, но сталкиваются с непреодолимыми препятствиями. Каждый по-своему пытается с этим справиться и добивается при этом разных результатов, но их объединяет желание освободиться.

Интересно, что Анар по-разному называл свою повесть, то «Белая гавань», то – «Круг». В некоторых изданиях писатель указывает оба эти названия, но первым всё же ставит «Круг». Это многое объясняет в замысле писателя. Ведь оба эти образа, вынесенные в название повести, тесно связаны с образами двух основных персонажей (Неймата и Тахмины) и определяют две важнейшие сюжетными линии, которые тесно переплетены друг с другом. Но главным образом, который проходит через всю повесть, является образ Круга.

С одной стороны, мы видим попытки Неймата вырваться из тесного Круга его жизни, с другой, – стремлением Тахмины выйти из своего Круга жизни и найти свою эфемерную, но такую желанную Белую гавань. Анализируя художественную структуру повести «Круг» («Белая гавань») мы убеждаемся в том, насколько тесно связаны между собой эти два образа. Повесть начинается со сна Неймата о своём «круге» и заканчивается тоже сном, но теперь уже о «белой гавани», «подаренном» ему Тахминой. Так, по замечанию исследователя, «сюжет Тахмины вписывается в рамки сюжета Неймата, белая гавань вписывается в круг» (Гаджиев 1981: 47).

Мотив Круга отчётливо реализуется в раздумьях Неймата. Обратим внимание на следующий отрывок: *«Неймат вдруг подумал: «Тролейбус идёт по определённому маршруту и не может изменить его. Если он хоть чуть-чуть отклонится, у него вылетят штанги. Тролейбус остановится. Трамвай тоже движется по определённому пути. Если он сойдёт с рельсов, будет авария. Хорошо, но почему эта обшарпанная арба, именуемая маршрутным автобусом, ежедневно, ежесекундно катит по одной и той же дороге, каждый день проходит мимо базара, почты, кино, бани, парикмахерской? Ведь он-то может повернуть на любую улицу! Маршрутный автобус! Его судьба сложнее. Тролейбусу и трамваю мешают изменить маршрут внешние препятствия. Автобус подчиняется препятствиям невидимым: принятым им же самим правилам, согласованному и утверждённому графику движения. Он не может нарушить этот график, эти принятые однажды правила, не может забыться, заблудиться. Если забудется, ели заблудится...»* (Анар 2005: 16).

Вся жизнь Неймата – это также своеобразная езда по кругу, «по определённым маршруту», и подчинение «принятым им же самим правилам, согласованному и утвержденному графику движения». Он прерывает свои размышления на словах «Если забудется, если заблудится», так как не знает ответа на заданный самому себе вопрос. Он не знает, что может случиться, если он собьётся с определённого пути, сойдёт с заданного «маршрута». Тролейбусу легче, если он отклонится, то у него просто «вылетят штанги».

«Открытие», которое сделал Неймат о движении по кругу, приводит его к осознанию замкнутости, прежде всего, своего жизненного маршрута, к пониманию причин, заставляющих его задуматься над смыслом своей жизни. Он казалось бы готов понять и принять трагичность своего существования в этом замкнутом жизненном пространстве, где всё заранее предопределено, расписано до мельчайших деталей. Но ничего не происходит. Он ничего не может изменить в своей тусклой, неинтересной жизни. Разве только, по совету Тахмины, стереть с магнитофонной ленты записанные голоса своих домочадцев.

Мотив замкнутого Круга появляется и в разговоре о снах между Нейматом и Зауром. В ответ на заявление Заура о том, что он никогда не видит снов, Неймат приводит слова своего друга, который считал, что *«люди, лишённые способности видеть сны, похожи на страны без моря. Австрия, Швейцария...»* (Анар 2005: 21). Вот что объединяет, оказывается, таких разных людей, как Неймат и Тахмина. Они оба видят сны, а значит у них у обоих «есть выход к морю», подпитывающий их тайное, неосознанное желание разомкнуть Круг, вырваться из Круга обыденной, размеренной жизни, предрассудков, обывательского осуждения.

У Мамиша из повести «Магомед, Мамед, Мамиш» тоже есть свой «выход к морю». В центре этой повести Ч. Гусейнова образ молодого наивного, чистого душой парня Мамиша, страдающего от поруганной любви, чувствующего себя чужим среди своих могущественных родственников Бахтияровых, которые получили от жизни все блага, которые можно получить. У них власть, деньги, авторитет. Но вместе с тем они сами признают свою «дикость», а близкие говорят об их «зверином» нраве.

Вот как начинается эта повесть: *«Глава первая – рассказ об угловом доме на нашей улице, который похож на старый, но ещё крепкий корабль. Нос его остро выдаётся вперед, мгновение – и корабль двинется в путь. А когда низко бегут гонимые северным ветром тучи, ... а ты, закинув голову, неотрывно смотришь на небо, и случайная крупная капля вдруг ударяет по щеке – впечатление такое, что угловой дом стремительно уносит тебя в открытый океан и, уж во всяком случае, несётся по всплывшему Каспию»* (Гусейнов 1987: 5). Не Бахтияровы, а Мамиш, чужой в этом Круге, мечтает о том, чтобы «угловой дом» вынесло в океан.

Архетип Круга очень часто соотносится и с образом Дома. Это было характерно и для предшествующей литературы. Знаковым стал «Холодный дом» Ч.Диккенса для русских символистов. В этом русле написаны «Петербург» А.Белого, «Пещера» Е.Замятина и др. Интересные стороны образа Дома подмечены и отображены А.Битовым в его «Пушкинском доме». Для него «и русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия – всё это так или иначе Пушкинский дом без его кучерявого постояльца» (Битов 1996: 342).

Началом всех начал, опорой и пристанищем человека являлся Дом во все времена для сельского жителя, который зачастую был домом и для его предков, а потом становился домом его детей. Представление о доме, как месте, где человек чувствует себя в покое, безопасности, характерно больше для деревенского миропорядка, а потому обретает более глубокое значение и сакральный смысл в деревенской литературе. Этим объясняется мотив ухода городской семьи из умирающего города и поселения в крестьянской избе в рассказе Л.Петрушевской «Новые Робинзоны».

В городской прозе, особенно современного периода, Дом соотносится лишь с местом, пространством, в котором человек живёт, где размещается определённое количество людей. Постепенно теряется не только значение дома как родового гнезда, но он словно усваивает функции внешнего враждебного мира. И поэтому в произведениях городской прозы всё чаще слово Дом заменяется словом «жилплощадь», «квартира», «метры». Но меняется не только название, но и глубинный смысл понятия Дом. Он превращается из места, где можно отгородиться от чужих, враждебно настроенных людей, в предмет раздора, вражды, конфронтации между родными и близкими людьми из-за этой самой «жилплощади». Дом уже не соединяет, а разъединяет людей.

Как обитатели одного большого дома изображаются Анаром герои в его известном романе «Шестой этаж пятиэтажного дома». Этот «городдом», обладает своими законами и порядками, моральными правилами и незыблемым раскладом жизни, предписанным для его обитателей. Герой романа Заур пытается, и на какое-то время это ему удаётся, выйти за пределы того круга принципов, которые приняты и неукоснительно соблюдаются здесь. Он влюбляется в Тахмину, женщину, которая, если исходить из неписанных законов, установленных в этом городе-доме, ни по каким параметрам не подходит ему. И выход Заура за пределы очерченного Круга не состоится. Да он и не возможен, ведь это «шестой этаж пятиэтажного дома».

Ю.Трифонов назвал свой последний цикл рассказов «Опрокинутый дом». Метафора непрочности, ненадёжности Дома раскрыта уже в этом заголовке. Эта метафора, означающая распад, разрушение Дома, стала самой распространённой в русской городской прозе. В произведениях многих городских писателей появились соотнесения дома, например, с кораб-

лём, ковчегом, вавилонской башней, вагоном, пещерой, призванных подчеркнуть неустойчивость современного мира, который неумолимо движется в сторону разрушения прежних устойчивых основ бытия.

Архетип Круга раскрывается в современной прозе и в противопоставлении жизни и смерти. Например, героиня Л.Петрушевской порой просто перемещается из Круга жизни в Круг смерти, а она просто фиксирует этот момент перехода из одного мира в другой, как обычное перемещение в пространстве. Причём они стремятся попасть в тот мир, которого так боялись их предшественники, так как не исчезают бесследно за чертой, отделяющий один мир от другого. Кстати, возможны в её произведениях и обратные перемещения, от смерти к жизни. Тем самым как бы уравниваются, а порой и сближаются между собой эти два полярных понятия – Жизнь и Смерть.

Рассмотрев на материале некоторых произведений русской и азербайджанской прозы особенности художественного воплощения Круга как древнейшего архетипа, образование на его основе отдельных архетипических образов, мы ещё раз убеждаемся в универсальности рассмотренного архетипа, а также в его способности находить в каждом произведении своё своеобразное преломление в очень интересных архетипических образах. Эта тема имеет широкие перспективы для своего изучения в самых разных контекстах.

ЛИТЕРАТУРА:

Анар 2005: Анар. *Сочинения. Т.2. Проза.* Баку, 2005.

Битов 1996: Битов А. *Собрание сочинений в 4-х тт. Т.2.* Харьков, 1996.

Гаджиев 1981: Гаджиев А.А. *В поисках героя. Литературные исследования, размышления, разборы.* Баку, 1981.

Гусейнов 1987: Гусейнов Ч. *Семейные тайны. Романы, повесть.* Москва, 1987.

Корона 1999: Корона В.В. *Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций.* Екатеринбург, 1999.

Маканин 1990: Маканин В. *Отдушина. Повести. Роман.* Москва, 1990.

Серкова 1993: Серкова В. *Неописуемый Петербург // Метафизика Петербурга.* СПб, 1993.

Трифонов 1987: Трифонов Ю. *Собрание сочинений в 4-х тт., т.4,* Москва, 1987.

Юнг 1994: Юнг К.Г. *Воспоминания. Сновидения. Размышления.* Киев, 1994.

ADA NEMSADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Mythologism and Demythologization
(in Modern Georgian Literature)**

Intertextuality is one of the important signs of postmodernism revealed by citation, allusion, reminiscence, and parody. It is natural that postmodernism got interested in the myth but gave us a completely different interpretation of it. It undertook its formal as well as functional and essential deconstruction. The myth loses sacrality and its profanation takes place. If in modernism the myth breaks through the secular period and takes us from social-historical and spatial-periodical limits, thus promoting confession before the eternity, the opposite happens in postmodernism. Everything is mocked in postmodern texts, including the myth. It is to be noted that it looked into the soul of the era through parody and demythologization.

Key words: mythologism, demythologization, postmodernism.

ადა ნემსაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**მითოლოგიზმი და დემითოლოგიზაცია
(თანამედროვე ქართული ლიტერატურის გამოცდილებით)**

მითოლოგიზმი XX საუკუნის ლიტერატურის სახასიათო გამოვლინებას წარმოადგენს. იგი არა მხოლოდ მხატვრული ხერხია, მის უკან დგას მსოფლალქმის მთელი სისტემა. XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე დაკვირვების შედეგად შესაძლოა გამოიყოს სამი ეტაპი, რომლებშიც განსხვავებული ფუნქციითა და სახით წარმოჩნდა მითი.

პირველი ეტაპი არის მოდერნიზმის ეპოქა. მისთვის მითოლოგიზაცია ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. „რომანის სტრუქტურის სოციოლოგიური საფუძვლის უარყოფამ და სოციალური ტიპების ასახვიდან უნივერსალური მიკროფსიქოლოგიური ტიპების ასახვაზე გადასვლამ გახსნა მითოლოგიური ტიპის თხრობის ორგანიზაციისა და სიმბოლიკის არქაული საშუალებების ნაწილობრივი გამოყენების გზა“ (მელეტინსკი 1976:)

მოდერნიზმი ქართულ ლიტერატურაში ხასიათდება როგორც „ძველისა“ და „ახლის“ სინთეზი. მან განსაკუთრებული ყურადღება

მიაქცია მითოსს, რაც მისთვის ტექსტის მხატვრული და აზრობრივი შრეების გაღრმავების საშუალებად იქცა (დ. შენგელაია, გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, ტ. ტაბიძე, ლ. ქიაჩელი). ყველაზე სრულყოფილად და მიზანმიმართულად მითოლოგიზმი ქართულმა მოდერნისტულმა რომანმა გამოიყენა, როგორც სათქმელის ორიგინალური, ახლებური და დაშიფრული გადმოცემის მეთოდი. „ამ რომანებში მითოსი ხშირად ასოციაციებით, რემინისცენციებითა და მინიშნებებითაა წარმოდგენილი... მითის საშუალებით ხდება პროფანული დროის გარღვევა და მარადისობასთან ზიარება. მოდერნისტულ ტექსტში სამყაროს მთლიანობა სულ სხვანაირად იქნა მოაზრებული. აქ ერთ სიბრტყეზე მოექცა მითი, ისტორია, კულტურა და ადამიანიც, როგორც მხატვრული ტექსტის სუბიექტი, სწორედ ამ სიბრტყეზე პროეცირდა. მითი ამ რომანებში წარმოჩენილია, როგორც სიცოცხლის ნაწილი. ეს სიცოცხლე კი გააზრებულია არა მხოლოდ როგორც კონკრეტული კაცისა, არამედ კაცობრიობისა“ (ჯალიაშვილი 2006: 38). მოდერნიზმმა სხვადასხვა მხრიდან დაინახა მითი. დ. შენგელაიას „სანავარდოში“ იგი იმ სამყაროს მოდელია, რომელშიც გმირს უწევს ცხოვრება - იმთარ-თამუზის მითში არეკლილია ბონდო ჭილაძის ცხოვრება. ზოგჯერ პერსონაჟის ცხოვრების შეფარული არსი მითის გმირისკენ სწრაფვაა - კონსტანტინე სავარსამიძის სწრაფვა დიონისური საწყისისაკენ. მითოლოგიურ მოტივებს იყენებენ სხვა მოდერნისტი მწერლებიც: ტ. ტაბიძე („შექმნილი ლეგენდა“, „ამორძალები“, „De Profundis“, „ტრიუმფი“), ლეო ქიაჩელი („სტიფანე“, „ჯადოსანი“, „escalade“)...

მითოლოგიზაცია ახალი ძალითა და ფუნქციით იჩენს თავს XX საუკუნის შუანლებიდან. „მითის პოეტიკის“ III ნაწილში მელეტინსკი ერთმანეთისგან განასხვავებს მოდერნისტულ მითოლოგიზაციას და მითოლოგიზაციას II მსოფლიო ომისშემდგომი ხანის ლიტერატურაში. თუკი პირველი მათგანის მედროშედ და კანონმდებლად იგი მიიჩნევს ჯოისს და მის „ულისეს“. მეორე პერიოდში რამდენიმე სახელს ასახელებს, მათ შორის უპირველესად, ჯონ აპდაიკის „კენტავრს“ (1963). 60-70-იან წლებში მითოლოგიზაციის მეორე ეტაპის დაწყება ქართულ ლიტერატურაში სწორედ ამ მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის ნაწილია. თუმც ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურის მითოლოგიური პოეტიკა ნათესაობას ამჟღავნებს 50-60-იან წლების ლათინოამერიკულ ლიტერატურასთანაც. ამ უკანასკნელის ნიშნებია: „ისტორიზმისა და მითოლოგიზმის, სოციალური რეალიზმისა და ნამდვილი ფოლკლორულობის ელემენტების ერთმანეთის გვერდით არსებობა და ურთიერთშეღწევადობა, მათი ორგანული სინთეზი“ (მელეტინსკი 1976:). რა ხდება ამ დროს ჩვენს ლიტერატურაში? 60-70-იანი წლებიდან საბჭოეთის ტერიტორიაზე მცხოვრებ ერებში იწყება გამოფხიზლების ხანა. საზოგადოება ნელ-ნელა ახერხებს საბჭოთა იდეოლოგიითა და სისხლიანი 30-იანი წლებით მოგვრილი შიშის დაძლევას და სინამდვილის გაცნობიერებას. ამ პროცესის სათავეში ახლაც ქარ-

თული მწერლობა აღმოჩნდა. იწყება მითის რესტავრაცია და მას უაღრესად მნიშვნელოვანი ფუნქცია ენიჭება: ეროვნულ ძირებთან დაბრუნება, თავისუფლების მკვეთრი წყურვილის შენიღბული გამოვლენა და მიძინებული ეროვნული ცნობიერების გამოფხიზლება, რაც ერისათვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი იყო ტოტალიტარული მმართველობის პირობებში. ეს ყველაფერი ქართულმა ლიტერატურამ განახორციელა სოციალური თუ ეროვნული რეალიზმისა და მითო-ფოლკლორულის სინთეზით. მითის კონკრეტული პერსონაჟები იძენენ ზოგადნაციონალურ ხასიათს და გმირებს ეხმარებიან, რათა მათ მოახერხონ აზროვნებისა და შემოქმედების ნაციონალური ფორმების შენახვა და აღორძინება: ო. ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, „მარტის მამალი“, ჭ. ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“, გ. დოჩანაშვილის „სამოსელი პირველი“... დასახელებულ ტექსტებში მითოლოგიური პლანი არაა მხოლოდ პოლივალენტობისაკენ სწრაფვა და სიმბოლურ-მეტაფორული აზროვნების გამოყენების მცდელობა, იგი უპირველესად ეროვნული ფასეულობების გადარჩენის ცდაა, როგორც ო. ჭილაძე აღნიშნავს, მითი „ჭეშმარიტების შეცნობის ერთ-ერთი საშუალებაა და მეტი არაფერი“ (ლიტერატურული... 1986: 4).

მითოლოგიზაციის თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესო ეტაპია პოსტმოდერნიზმის ეპოქა. თუკი მოდერნიზმის ნიშანი იყო ისეთი სახის დახატვა, რომელიც ნიციშეს ზეკაცთან ახლოსაა (თავისუფალია სოციალური იძულებებისაგან, მოქმედებს მხოლოდ საკუთარი სინდისის კარნახით, აქვს თანდაყოლილი კეთილშობილება, არის ტოკრატულიობა), პოსტმოდერნიზმმა პირიქით გააკეთა - ეს ყველაფერი ჩამოაშორა მას და გმირი „გააადამიანურა“. „პოსტმოდერნისტული პოეტიკის თავისებურებას წარმოადგენს მისი ჰიბრიდულობა, კლასიკური და მოდერნისტული კანონების შერევა, რაც ხშირ შემთხვევაში ინოვაციურ ესთეტიკურ ეფექტს იძლევა. ეს განსაკუთრებით ეხება პოსტმოდერნისტული სილამაზისა და კომპოზიციის კონცეფციას. კლასიკური ჰარმონია და მოდერნისტული დისჰარმონია აქ შიშვლდება და ვიღებთ დისჰარმონიის ჰარმონიას, დისონანსის სილამაზეს. ...მისი მხატვრული გამომსახველობაა სტილური პლურალიზმი, არტეფაქტების ეკლექტიზმი და კოლაჟი“ (მანკოვსკაია: 164-165).

პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული სკოლა, ჩვენში პოსტსაბჭოთა პერიოდში შემოვიდა (თუმც მის ნიშნებს გაცილებით ადრეული ხანიდან ხედავენ — ლ. ბრეგაძის, ლ. მირცხულავას ნაშრომები) და, შეიძლება ითქვას, დღემდე გრძელდება. ჩვენ შევეცდებით, გამოვკვეთოთ მითოლოგიზაციის თავისებურებანი ქართულ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში, რისთვისაც გამოვიყენებთ ზურაბ ქარუმიძისა და აკა მორჩილაძის მხატვრულ ტექსტებს.

კლასიკური მითის დეკონსტრუქციის ნიმუშია ზურაბ ქარუმიძის „თხა და გიგო“. მითი, ზოგადად, სინკრეტული ბუნებისაა ისევე, რო-

გორც პირველყოფილი კულტურა. ხოლო ამ კულტურის სინკრეტიზმის დიფერენციაცია თავისთავად გულისხმობს დემითოლოგიზაციასაც. კულტურის განვითარება მუდმივ ცვლასა და განახლებას მოითხოვს. ამიტომაც დემითოლოგიზაციას პერიოდულად რემითოლოგიზაცია ენაცვლება ხოლმე, რამიცაა მისი სიცოცხლისუნარიანობის საიდუმლო. რემითოლოგიზაცია ყველა ეპოქაში თავისებური ნიშნით მიმდინარეობს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, XX საუკუნის ქართული ლიტერატურისთვის იგი ნოვაცია არ არის, თუმცა პოსტმოდერნისტულმა ხანამ ამ მხრივ „არნახულ სიმაღლეებს“ გვაზიარა. ცნობილია პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ირონია და თვითირონია. სწორედ ეს ხერხი გამოიყენა მან კლასიკურ მითთანაც: დაშალა, სრულიად გამოაცალა მას საკრალურობა და მოქმედება მთლიანად პროფანულ დროში გადმოიტანა. ამის თვალნათლივი მაგალითია ზ. ქარუმიძის „თხა და გიგო“.

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი და უცილობელი კომპონენტი არის ინტერტექსტი. ვინაიდან პოსტმოდერნი სხვათა „ნამუსრევით“ არსებობს, ბუნებრივია მისი თვალთახედვის არეში მითიც ექცევა, ოღონდ დეკონსტრუირებული ფორმით. „თხა და გიგო“ სამი ნაწილისაგან შედგება. მათგან ყველაზე ვრცელია შუა, მეორე ნაწილი, რომელსაც ავტორი **დამუშავებას** უწოდებს და რომელიც ევრიპიდეს „ბაკხი ქალების“ პაროდულ გადამღერებას წარმოადგენს. „ტრაგედიის გადამღერება მეორედ გადამღერებული თხათა მიერ „ბაკხი ქალების“ ხმაზე“ — ასეთია მისი სათაური. ავტორი თავადვე მიუთითებს, რომ გამოუყენებია ევრიპიდესეული ტექსტი (ზ. კიკნაძის თარგმანი) და მისი „მეორედ გადამღერება“ უცდია. „თხა და გიგო“ მრავალფეროვან სიმულაციურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. პაროდირება მოქმედი პირების დასახელებიდანვე იწყება, როცა ბახუსის ღმერთ დიონისეს წარმოადგენს თხაკაცი (თხა მამისა და ქალის ძე) გოდო:

ევრიპიდე	ქარუმიძე
დიონისე ტირესია	გოდო დიონისედ გადაცმული გიგო მისანი, როგორც ტირესია მაკლუჰან მამასახლისის კლონი
კადმოსი პენტეუსი	უიტგენშტაინ ტერმინატორი , მაკლუჰან შემდეგ მამასახლისად არჩეული
აგავე გუნდი	მერილინ მოცარტი თხათა ქორო

არქიტექტონიკით ტექსტები ერთმანეთს საკმაოდ გვანან. ზ. ქარუმიძის ტექსტი ზუსტად იმეორებს ევრიპიდეს ტრაგედიის ფორმას. ორივეგან ამბავს იწყებს პროლოგოსი, შემდეგ არის პაროდოსი და ა.შ. ერთადერთი განსხვავება ისაა, რომ ზ. ქარუმიძესთან ამბავი მეოთხე

ეპისოდითა და სტასიმონით მთავრდება, ევრიპიდესთან კი – მეხუთით. ტექსტების შედარებითა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ზურაბ ქარუმიძე ზოგან თითქმის უცვლელად იმეორებს ევრიპიდეს ტექსტს, მაგალითისათვის:

ევრიპიდე
გამიბოროტდნენ დედისდანი, არ დაიჯერეს,
რომ თავად ზევსმა გამაჩინა მე, დიონისე;
ცილი დასწამეს დედაჩემსაც — სემელემ თითქოს,
ვილაც მოკვდავთან სამარცხვინოდ შეუღლებულმა,
ზევსს დააბრალა საიდუმლო თვისი ნაყოფი
(ასე ერჩიოს თითქოს კადმოსს ქალიშვილისთვის!)
და იმიტომაც მოიკლაო ზევსისვე ხელით“. (ძველი... 1996: 481)

ქარუმიძე
ვით დიონისეს დედისდებმა ცილი დასწამეს
დედას ღმერთისას – სემელემ თითქოს,
ვილაც მოკვდავთან
სამარცხვინოდ შეუღლებულმა,
ზევსს დააბრალა საიდუმლო თვისი ნაყოფი
(ასე ერჩიოს თითქოს
კადმოსს ქალიშვილისთვის!)
და იმიტომაც მოიკლაო ზევსისვე ხელით“. (ქარუმიძე 2003: 59)

ან კიდევ:

ევრიპიდე
შმაგი ფერხულით თაყვანს სცემენ ღმერთს ახალბედას,
ღმერთს, დიონისედ სახელდებულს, აჰკიდებიან.
ნინ უდგათ სავსე ლაგვინები, თანაც მალულად
მამაკაცების სარეცლისკენ უჭირავთ თვალნი“.
(ძველი... 1996: 486-487)

ქარუმიძე
შმაგი ფერხულით
თაყვანს სცემენ ღმერთს პრიმიტიულს,
ღმერთს, დიონისედ სახელდებულს აჰკიდებიან;
ნინ უდგათ სავსე ლაგვინები, თანაც მალულად
მამაკაცების სარეცლისკენ უჭირავთ თვალნი“.
(ქარუმიძე 2003: 71)

ზოგან კი მწერალი ევრიპიდეს ტექსტის პაროდირებას იძლევა:

ევრიპიდე
„მიდგომილ ასულს ნაყოფი ედგა
მომლოდინეს საღმობის ჟამისა —
ოდეს ზეგარდმო მეხისტეხით
უჟამოდ აშობინა ზევსმა.
და მერმე მეხით დაფერფლილი
დედა განერიდა სანუთროს“.
(ძველი... 1996: 483)

ქარუმიძე
„გოგოვ, გოგოვ, სემელე!
ღმერთის მამამ დაგპეპლა —
მეხისტეხამ დაგფერფლა!
გოგოვ, გოგოვ, სემელე!“
(ქარუმიძე 2003: 62)

ევრიპიდე თავის ტრაგედიაში ხატავს ბახუსით გონებადაბნელებულ ქალებს და მათ სასტიკ ნამოქმედარს: თებულებმა არ აღიარეს ღმერთის ღმერთად და დასცინეს მას, რის გამოც დაისაჯნენ ასე მკაცრად. რაც შეეხება ზურაბ ქარუმიძის „თხა და გიგოს“ ამ მონაკვეთს და, საერთოდ, პოსტმოდერნისტულ კულტურაში ასე ფართოდ გავრცელებულ ეროტიკულ სცენებსა თუ პორნოლექსიკას, ესეც დემითოლოგიზაციის პროცესის ენობრივ გამოხატულებად შეიძლება ჩაითვალოს. *პორნო-ლინგვისტური მარგალიტების* (ავტორისეული ტერმინი რომ ვიხმაროთ) მომრავლება მოდერნიზმის ელიტური ლიტერატურიდან პოსტმოდერნიზმის მასკულტურაზე გადასვლით, მსუბუქე, გასართობ ლიტერატურაზე გაზრდილი მოთხოვნილებითაც შეიძლება აიხსნას. ეს პროცესი კი თავისთავად არის დემითოლოგიზაციის ერთ-ერთი ნიშანი.

გადაწერისათვის ევრიპიდეს არჩევაც, შესაძლოა, იყოს არა შემთხვევითი, არამედ კარგად მოფიქრებული ფაქტი, მით უფრო, თუკი გავითვალისწინებთ გონების ფაქტორს პოსტმოდერნისტული ტექსტის შექმნისას. ანტიკური ხანის ავტორთაგან თავად ევრიპიდე გამოირჩევა იმით, რომ მან ადამიანს მეტი თავისუფლება და მიწიერება მისცა, ვიდრე სხვა ავტორებმა. „სოფოკლე ასახავდა ადამიანებს ისეთად, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ, ხოლო ევრიპიდე ისეთებად, როგორებიც ისინი არიან“, — ამბობდა არისტოტელე. გარდა ამისა, ევრიპიდე მითოლოგიურ მასალას განსხვავებულად უდგება და მას არატრადიციულ ინტერპრეტაციას აძლევს. მისი შემოქმედების ძირითადი თავისებურებანია: დემითოლოგიზაცია, ყოფითი დეტალების შემოტანა, ენის და სტილის სისადავე, ადამიანის მიწაზე ჩამოყვანა (გორდეზიანი... 2009: 131). ავთენტურზე არანაყოფიერებული ტექსტის გადაწერისას ზ. ქარუმიძე ამ ნიშნებს კიდევ უფრო აღრმავებს, მით უმეტეს, რომ პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკისთვის გმირის „გაადამიანურება“ პრინციპული საკითხია. ზ. ქარუმიძის დემითოლოგიზებულ ტექსტში ეპოქისეული ტკივილი და პრობლემებია ხაზგასმული: „თქვენ ახლახანს მიმტკიცებდით, რომ თამაშის არსი გარდასახვა და გარდასხეულებაა. მე კი გეტყვით, კოლეგა, რომ ჩვენი თამაშის, ისევე როგორც თამაშის უპირველესი არსი არის თავისუფლება! დიახ, თავისუფლება და მხოლოდ თავისუფლება — ტოტალური თამაშის პირობებში. ინფორმაციის ხელმისაწვდომობა და წარმოსახვის თავისუფლება — აი, ჩვენი პური და ღვინო!“ (ქარუმიძე 2003: 77-78). XXI საუკუნის ადამიანისათვის, ყველაზე დიდი წყურვილი სწორედ თავისუფლება აღმოჩნდა. კულ-

ტურული თუ მეცნიერული აფეთქებების პირობებში მან უფრო დაუცველად იგრძნო თავი. სამყარომ, რომელიც ტოტალური თამაშის პრინციპებს დაემორჩილა, იგი ამ თამაშის ნაწილად აქცია და ამით მოანატრა „პური და ღვინო“. ყველა ტიპის პოლიტიკური, სოციალური თუ კულტურული თამაში მართვის ფორმად იქცა და თავისუფლების შეგრძნებაც ამიტომ ვერ მოიტანა. „თხა და გიგოს“ ავტორი ამ პრობლემაზე არა მხოლოდ მხატვრულ ტექსტში საუბრობს. ერთ-ერთ პუბლიცისტურ წერილში იგი წერს: „პოსტმოდერნიზმის ნანგრევებში მოხეტიალე თაობას კვლავ უდგება სტაბილურ ღირებულებათა პრობლემა. მავანმა თავი შეაფაროს იქნება ათ მცნებას ან სხვა ტრადიციულ ღირებულებებს, ხოლო მათ, ვინც ვერ ახერხებს იქ დაყუდებას, ქმედება უწევთ გამრუდებულ, პარადოქსულ სივრცეში. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ეხება კრიტიკისა და ხელოვნების ხალხს. მათ ეკისრებათ ამ აბსოლუტურ სხვასთან დიალოგი, მისი განსიტყვება და გამოსახვა“ (ქარუმიძე 2001: 39-40). ცნობილია, რომ მითის მთავარი მიზანი პიროვნული, საზოგადოებრივი, ბუნებრივი ჰარმონიის შენარჩუნება და კოსმიური ნესრიგის კონტროლია. მითში პრევალირებს ქაოსის კოსმოსად გადაქცევისა და კოსმოსის ქაოსის ძალებისაგან დაცვის პათოსი. მაგრამ, როდესაც დგება სტაბილურ ღირებულებათა კრიზისი და ეს ჰარმონია ირღვევა, პოსტმოდერნიზმი სწორედ დემითოლოგიზაციით ცდილობს მასთან გამკლავებას და პრობლემის გადანაცვების საშუალებად პარადიული, გამრუდებული სივრცის შექმნა მიაჩნია. პოსტმოდერნისტულ დეკონსტრუირებულ მითში სრული ქაოსია, რითაც სამყაროს ქაოსს უპირისპირდება იგი. ქაოსის მონესრიგების წარუმატებელ ცდას თვლის ანტიკურობისაკენ მიბრუნების მიზეზად მკვლევარი ნადეჟდა მანკოვსკაია: „ბოლო ორი ათეული წლის მანძილზე პოსტმოდერნიზმს მიზიდულობა გაუჩნდა ანტიკურობისაკენ, მონუმენტურობისაკენ, შინაარსობრივი თვითიდენტიფიკაციისაკენ. კლასიკური ანტიკურობის ინტერესი მას თანამედროვე მხატვრულ ცხოვრებაში ჰარმონიის, სრულყოფილების, სიმეტრიის ძიების სურვილს აძლევს. ვინაიდან ანტიკური მსოფლალქმის ფილოსოფიურ საფუძველთან, კოსმოსის მეტაფიზიკასა და სფეროს ჰარმონიასთან, დაბრუნება შეუძლებელი ხდება, პოსტმოდერნიზმი ძირითად ესთეტიკურ კატეგორიათა ოქსიმორონს მიმართავს: ჰარმონია გააზრებულია მხოლოდ როგორც დისჰარმონია, სიმეტრია — როგორც ასიმეტრია, პროპორციულობა — როგორც დისპროპორციულობა და ა.შ. დისონანსთა სილამაზე პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკური ნორმა ხდება“ (მანკოვსკაია: 165).

XX საუკუნის მითოლოგიზაცია არ გულისხმობს მხოლოდ კლასიკური მითის დეკონსტრუქციას. ჯონ ი. უაიტი, მითოლოგიზმის მკვლევარი ომისშემდგომი ხანის ევროპულ რომანში, თავის ნაშრომში „მითოლოგია თანამედროვე რომანში“ (J. I. White, *Mythology in Modern Novel, A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton, 1971) ჩამოთვლის ისეთ რომანებსაც, რომლებშიც პირველსახედ გამოყვანილი არიან ლიტერა-

ტურული პერსონაჟები: ფაუსტი, დონ ჟუანი, დონ კიხოტი, ჰამლეტი... და ამას შემდეგნაირად ხსნის: თანამედროვე რომანისტები უძველეს მითებსა და ძველი ლიტერატურული ნაწარმოებების პერსონაჟებს ერთი და იმავე ფუნქციით იყენებენ. ე. ი. ესეც ქაოსური სამყაროს მონესრიგების ერთ-ერთი საშუალებაა. ის, რაც ომისშემდგომი ხანის ევროპულ რომანში მოხდა, ჩვენთან ფართოდ დაამკვიდრა პოსტმოდერნიზმმა, სხვათა ტექსტების თუ პერსონაჟების ახალი სახით ჩვენება და გაცოცხლება ხომ მისი ერთ-ერთი ნიშანია (ინტერტექსტი, ციტაცია, ორმაგი კოდირება). ამ თვალსაზრისის ანალიზისათვის განვიხილავთ აკა მორჩილაძის მადათოვური ციკლის რომანებს: „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (1998), „გაქრები მადათოვზე“ (2001) და „ვეშაპი მადათოვზე“ (2004). თავიდანვე აღვნიშნავთ, რომ მითს მწერალი სათაურიდანვე მიმართავს, რადგან თვით მადათოვის კუნძული მასზე გაშენებული ვენახებითა თუ სახლებით უკვე მითია. „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ ძველი ამბების „კვლავწარმოებაა“. აკა მორჩილაძემ ამგვარი „კვლავწარმოებითა“ და „გახსენებებით“, კერძოდ კი, მადათოვის კუნძულით, მითი კი არ გააცოცხლა, არამედ ახალი რეალობა, ახალი მითი, ისტორიული ფაქტებისა და ლიტერატურული ფანტაზიების საზღვარზე მდგომი ახალი რეალობა შექმნა“ (იმნაიშვილი 2010: 25).

აკა მორჩილაძის მადათოვური ციკლი მთლიანად ორმაგი კოდირების პრინციპითაა აგებული. მისი გმირები წარმოადგენენ როგორც ქართული, ისე უცხოური ლიტერატურის პერსონაჟთა თუ რეალურ, ისტორიულ პიროვნებათა ნაზავს. პოსტმოდერნისტული ტექსტი ზოგჯერ სრულიად სანინაალმდებოდ გადაწერს ძველ ამბავს. ამ დროს ავტორი არანაირი კანონით არ იზღუდება. აკა მორჩილაძეც სრულიად თავისუფალია ახალი ხასიათების შექმნისას. ამიტომაც მისი გმირების გალერეა უაღრესად მრავალფეროვანია: **პოლკოვნიკი ყორღანოვი** ლუარსაბ თათქარიძის, დავით კლდიაშვილის, ილია ჭავჭავაძის, დოქტორ უოტსონის ნაზავია. აკა მორჩილაძეს ერთგვარად რეაბილიტირებული ჰყავს ყორღანაშვილთა მოღალატე გვარი — კაპიტანი ყორღანოვი (თვითონ უშვილო) ხაფო მხატვრის მსახურ ყრუ-მუნჯ ბიჭს იშვილებს და მასზე ისე ზრუნავს, როგორც საკუთარზე (მორჩილაძე 1998: 125). ყორღანოვი, დიმიტრი ყიფიანისთვის მეთვალყურედ მიჩენილი ჟანდარმა, რომელიც იხიბლება მისი პიროვნებით და მისდამი პატივისცემითა და სიყვარულით იმსჯვალება. დიმიტრი ყიფიანის მოკვლის შემდეგ კი უარს ამბობს კარიერაზე, ბრუნდება თბილისში და, რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, მის საფლავზეც ხშირად დადის.

ხაფო მხატვარი — ნიკო ფიროსმანის, სერგო ფარაჯანოვისა და ავტორის ამოუწურავი ფანტაზიის ნაზავია, „ეჭვს გარეშეა, რომ ჰაფეზის ხელობა — მღებავობა, განუყრელი შლაპა და პიჯაკი, ჰამსუნის აზრი — ყოველივე ეს უმაღლ ნიკო ფიროსმანს მოგვაგონებს, ვიდრე სერგო ფარაჯანოვს“ (ავალიანი 2005: 133). სახალხო მასწავლებელი **ბეგლარ ქვებუდნიშვილი**, ტომით ქართლელი, მასწავლებლად მყოფი

გურიაში, უშვილძირო, სამკითხველოს ერთ კუთხეში მცხოვრები, ახოვანი ქართველი, მკაცრი და მოუვლელი იერით, მზრუნველი ერის განათლებაზე, რომელიც თბილისში მიდის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებაში, რათა სწავლისა და სასოფლო სამუშაოების დაკავშირების ამბავი მოაგვაროს და ფოლკლორული თემატიკის რვეული გამოიწეროს — *ეგნატე ნინოშვილის* პიროვნულ ნიშნებს ატარებს (მორჩილაძე 2001: 17-25), ხოლო **კნეინა არადელ-იშხნელისა**, „კაი ჩაცმული“, ოდნავ ხრინწიანი ხმით, რომელიც მუდამ ტრიალებს მამაკაცთა წრეში, ვითომდა სასიყვარულო საქმეთა დასახლართად და რომელიც სინამდვილეში სულაც არაა კნეინა არადელ-იშხნელისა, შანტაჟისტი, „პირმავე საიდუმლოთა გახსნისა და ფულისა და ხელწერილების წოვის დედოფალი“, 40-45 წლის ქალი — ილიას *სუტკეინაა*, ოღონდ ერთგვარად მოდერნიზებული, დროსთან ფეხანყობილი, უფრო სასტიკი, დაუნდობელი და ვერაგი (მორჩილაძე 2001: 70-86). **კაპიტანი საგინოვი** და მისი ბიძაშვილი **სოსიკო საგინაშვილი**, რომელმაც თხოვა საგინოვს, ჩემს ნაწერებს შენი სახელით გამოვაქვეყნებო და მთელ თავის შემოქმედებას ბიძაშვილის სახელით გამოაქვეყნებს — ხალხში გავრცელებულ ამბავს მოგვაგონებს *ალექსანდრე და დიმიტრი ყაზბეგების* შესახებ, მისი პოსტმოდერნული ინვარიანტია (მორჩილაძე 2001: 81-86). *დათა თუთაშვიას* გადაწერაა ერზრუმელი აზნაური **ტუსკია** თუ **ნუსკია**, „სვეტსკი“ ქალები, ფლირტი, ძმაბიჭები, ნოტარიუსი ხურციძე, ცალფეხა გოგია, პოლკოვნიკი ზარანდია (მორჩილაძე 2001: 140-144). საინტერესო სახეს ქმნის მწერალი ტრილოგიის მესამე ნიგნში „ვეშაპი მადათოვზე“, ესაა **ალექსანდრე პლატონის ძე სამანიშვილი**, ბეკინა სამანიშვილის შვილიშვილი, „სააზნაურო სილარიბეში გაზრდილი და ნაწვალები“, რომელიც ნიგნში უკვე ფსიქოლოგიის დოქტორად და პროფესორად გვევლინება (მორჩილაძე 2004: 9-10). აქვე ავტორი ერთი ხმლის ისტორიასაც გვთავაზობს, რომელიც ბოლშევიკ პროკოფი დოდონაძეს უპოვეს: უცნაური, დაახლოებით 800 წლისა, მონითალო ელფერითა და წარწერით „მეფეთ მეფე გიორგი, მესიის მახვილი“ (მორჩილაძე 2004: 63) — „დიდოსტატის მარჯვენის“ ახლებური გადაწერაა.

ესთეტიკური ეკლექტიზმის ნიმუშია **ილიკო იმერლიშვილის** მხატვრული სახე. აკა მორჩილაძე ახდენს არა მარტო პერსონაჟთა და მხატვრულ ტექსტთა, არამედ რეალური ფაქტებისა თუ მოვლენების დემითოლოგიზაციასაც. ოღონდ ეს არის დემითოლოგიზება პაროდის საშუალებით. ამის თვალნათლივ მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ერთი პასაჟი მადათოვური ციკლის მეორე ნიგნიდან „გაქრები მადათოვზე“. უცხოეთიდან ახლადჩამოსული ილიკო იმერლიშვილი – ინგლისური შალის საუკეთესო კოსტუმში, ბაჯალლო საათით დამშვენებული, მოზრდილი ძეწკვით, ტყავის ბუდიდან თავამოყოფილი ამერიკული სიგარეტით — ჩამოსულია საქართველოში და ეძებს ინგლისურის მცოდნეს ერთი ნიგნის გადასათარგმნად. ამ მიზნით დაუკავშირდება ძველ მეგობარს აკაკი იოსელიანს და აძლევს „კამა სუტრას“, ძველინ-

დურ ტრაქტატს სიყვარულის ხელოვნების შესახებ, თან ეუბნება: „ქართულ ენაზედ უნდა გადმოითარგმნოს წიგნი ინგლისური ენიდან. ეს წიგნი დაიბეჭდება და აიკინძება ას ორმოცდასამ ცალათ საიდუმლო სტამბაში... ას ორმოცდასამი ცალი ეს წიგნი გაიგზავნება წინასწარ ცნობილ მისამართებზე, ეს არის წიგნი, რომელიც სასტიკათ იქნება აკრძალული რუსეთის იმპერიაში! ეს წიგნი ინგლისშიაც ვრცელდება ათასგვარ ხერხით. ეს არის წიგნი, რაც საუკეთესოთ მომზადებულ ტვინებსაც არევეს და გაათავისუფლებს...“ (მორჩილაძე 2004: 67). წიგნში მოთხრობილი ამბავი ვითარდება XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში, რუსეთის იმპერიაში მომხდარი პირველი რევოლუციის ახლო ხანებში, 900-910-იან წლებში. მიგვაჩნია, რომ „კამა სუტრა“ აქ იმ პერიოდისთვის უმნიშვნელოვანესი წიგნის - მარქსის „კაპიტალის“ — პაროდირებული სახეა. ამ წიგნს იატაკქვეშ თარგმნიდნენ ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ბოლოდან, რადგან ჟანდარმერია გამუდმებით დევნიდა და იჭერდა რევოლუციონრებს. დემითოლოგიზაციის ფუნქცია აქაც პოსტმოდერნისტული ხელოვნების პრინციპებით შეიძლება აიხსნას: თუკი მარქსიზმი ხალხს ჩაგვრისგან გაათავისუფლებას ჰპირდებოდა, „კამა სუტრა“ არის ადამიანის ტვინის (ქცევის) გაათავისუფლება. აქცენტი სოციალური სფეროდან მთლიანად გადადის ფსიქოლოგიურზე. თავად ილიკო იმერლიშვილი კი *კონსტანტინე გამსახურდიასა* და მისი ერთ-ერთი გმირის *კონსტანტინე სავარსამიძის* სახეთა ნაზავია — აბსენ ტუნგი, განსწავლის წლები, საიდუმლო ფაშისტური ორგანიზაციის წევრობა...

პაროდიას იყენებს მწერალი მადათოვური ციკლის პირველ წიგნშიც „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, როცა ხაფო მხატვრისა და მისი „კლიენტების“ მამათმავლური სცენის აღწერას გვთავაზობს: „ამ დიდი „ექსპრესიით“ დახატულ, გროტესკულ „ამორალიას“ აკა მორჩილაძემ მნიშვნელოვანი დატვირთვა მიანიჭა: ერთმანეთს გადაბმულ-გადაჯაჭვული ქალაქელი ბობოლები (ხაფოს უსტაბამობით) ორგანიზებული დანაშაულებრივი კლანის თუ მაფიის სკაბრეზულ „თვალსაჩინოებად“ აქცია“ (ავალიანი 2005: 135-136). ამგვარი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება აკა მორჩილაძის პოსტმოდერნისტული ტექსტებიდან.

რატომ მიმართავს პოსტმოდერნიზმი სხვათა გმირებისა თუ პასაჟების გადაკეთებას? ამასთან დაკავშირებით თავად ავტორს საკუთარი პოზიცია აქვს: “მოსაწონი არ უნდა იყოს, კაცი რომ საყოველთაოდ ცნობილ სიუჟეტებს ისესხებს და შეეცდება იმათგან გამოადნოს რაღაც დამცინავი და არცთუ კეთილშობილური ფიქრები. [...] ოსტატობას მე იმათ ვერ მოვპარავდი და სიუჟეტები მაინც მომეპარა... [ვიპარავდი] სიმართლე ვთქვა, უფრო განწყობილებებს, ინტონაციებს, ნაცნობ, გაცვეთილ თუ გაუცვეთავ ფრაზებს და ხელახლა ვწერდი. რაღაც პაროდული ქურდობაც კი გამოდიოდა, რადგან მე თუ მკითხავთ, დღევანდელ ვითარებაში სიუჟეტის მოპარვა სერიოზულ საქმედ ვერ ჩაითვლება, რადგან კარგა ხანია ყველაფერი მოპარულია. მოპარვა

რომ გადავწყვიტე, ასე პირწმინდად ძარცვა სირცხვილია-მეთქი. ამიტომ გადავწყვიტე, ყველაფერი მომეპარა პათოსის და განწყობის გარდა. მოკლედ, ასე გამოვიდა, რომ, რაც კი რამ ცუდი გავიფიქრე, ყველაფერი იმ ძველ, დიდებულ სიუჟეტებში შევიტანე და რაც მთავარია, ესე ყოველი დაცინვით მოვიმოქმედე. საერთოდ, სიცილი, გამორჩევით კი მწარე, დიდად უწყობს ხელს ადამიანის გადარჩენას“ (მორჩილადე 1999: 6-7). როგორც აღმოჩნდა, მწერლისთვისაც პოსტმოდერნისტული დემითოლოგიზაცია პოზიტიურ ფასეულობადაკარგულ სამყაროში „ადამიანთა გადარჩენის“ ერთ-ერთი გზა ყოფილა. აქ მწერლის თვალსაზრისი პირდაპირ ემთხვევა პოსტმოდერნიზმის კრიტიკოსთა შეხედულებას ამ საკითხზე: „პოსტმოდერნისტული ირონია არავის და არაფრის დაცინვას არ ისახავს მიზნად. ეს არის, ამერიკელი კრიტიკოსის ა. უაღდის გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ, „მაკორექტირებელი ირონია“ ცხოვრების ყოველგვარი გამოვლინების მიმართ“ (ბრეგაძე 2008: 196).

ინტელექტუალური პროზისა და გასართობი სიუჟეტის შერევა პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მახასიათებელია. პოსტმოდერნიზმმა შეაერთა თხრობა და ჩვენება, რადგან მწერალი არა მარტო ლიტერატურული გმირების თუ ისტორიული პერსონაჟების დემითოლოგიზებულ სახეებს ქმნის. მან ნანახისა და წაკითხულის შერწყმაც მოახდინა. „მადათოვის“ ციკლში აკა მორჩილადე იყენებს ქართულ და საზღვარგარეთულ კლასიკას (არტურ კონან დოილი, ილია ჭავჭავაძე, დავით კლდიაშვილი), ქალაქურ ფოლკლორს, ერთმანეთში ურევს ინტელექტუალიზმს, ჰედონიზმსა და ეროტიკას, ზოგჯერ სკაბრეზსაც მიმართავს (ხაფო მხატვრის და მისი კლიენტების ჰომოსექსუალური სცენების აღწერა), ხელოვნებისა და ყოველდღიური ცხოვრების საკმაოდ საინტერესო შერწყმის საფუძველზე ქმნის თავისებურ, ახალ პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკას, რომლისთვისაც ამ მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელი არც ერთი ნიშანი არ არის უცხო. პოსტმოდერნიზმი მხოლოდ ცხოვრებას არ ასახავს, იგი ქმნის მოთამაშე ტიპს, ახალ რეალობას, რომელშიც ხშირად აღარც კი განირჩევა, სად თამაშობს მწერალი და სად არა, ან საერთოდ, წერს კი იგი ოდესმე თამაშის გარეშე? ასე ამთავრებს აკა მორჩილადე მადათოვურ ციკლსაც. მესამე ნიგნის ბოლო ნაწილი წარმოადგენს ახალი, XXI საუკუნის კომპიუტერულ თამაშს — „მეჯიქ პოლისს“, რომლის მთავარი გმირი (ასევე მწერალი) იშმაილ პერანი (რაც ასევე ავტორის ფსევდონიმის პაროდიაა) ქმნის საკუთარ ქალაქს, შუა მდინარეში არსებული კუნძულით. ასე რომ, ბოლოს საკმაოდ ძნელია იმის გააზრება, რაც წინა ნიგნებში მოხდა, თავისთავად არსებული ამბავი იყო, თუ ავტორის ნილაბს ამოფარებული პერსონაჟის მიერ ვირტუალურ სივრცეში შექმნილი თამაში.

დასასრულ, დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ შემდეგი: პოსტმოდერნიზმი დაინტერესდა მითით, ოღონდ მისი სულ სხვაგვარი ინტერპრეტაცია მოგვცა. მან მოახდინა მითის როგორც ფორმოზრივი, ისე

არსობრივი და ფუნქციური დეკონსტრუქცია. დაუკარგა საკრალურობა და მოახდინა მისი პროფანაცია. მოქმედება მარადიული დროიდან პროფანულ დროში დააბრუნა. პოსტმოდერნისტულ ტექსტში პაროდირებულია ყველაფერი, მათ შორის მითიც. თუკი მითოლოგიზმი ნაციონალური ტრადიციების, ნაციონალური ცხოვრებისეული მოდელის მდგრადობას განაპირობებდა მოდერნიზმში, პოსტმოდერნიზმმა ეს ყველაფერი დაშალა, რადგან იგი „არსობრივად ფორმის ნგრევა და კულტურული ანაქრონიზმია“ (ი. ჰასანი). შეიძლება ითქვას, რომ პაროდითა და დემითოლოგიზაციით მან ეპოქის სულში ჩაიხედა.

დამონეგანი:

ავალიანი 2005: ავალიანი ლ. ჭაბუა ამირეჯიბიდან აკა მორჩილაძემდე. თბ.: „თეთრი გიორგი“, 2005.

ბრეგაძე 2008: ბრეგაძე ლ. მოთხრობები ლიტერატურაზე. თბ.: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2008.

გორდეზიანი... 2009: გორდეზიანი რ., ტონია ნ. (რედაქტორები). ანტიკური ლიტერატურა. მესამე გამოცემა. თბ.: „ლოგოსი“, 2009.

იმნაიშვილი 2010: იმნაიშვილი ა. XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული პროზის ტენდენციები (პოსტსაბჭოთა თაობა). ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი სადისერტაციო მაცნე, თსუ, 2010.

ლიტერატურული... 1986: „ნოეს კიდობანი“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 19 დეკემბერი, № 51, 1986.

მანკოვსკაია 2000: მანკოვსკაია ნ. პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა. მხატვრული პოსტკულტურა მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმისკენ — მის.: http://www.belpaese.2000.narod.ru/Teca/Nove/mankovsk_estet.htm#_Toc513143643; Internet.

მელეტინსკი 1976: Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва: изд. “Наука”, 1976 [ელექტრონული ნიგნი] — მის.: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/03.php; Internet.

მორჩილაძე 1998: მორჩილაძე ა. გადაფრენა მადათოვზე და უკან. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 1998.

მორჩილაძე 1999: მორჩილაძე ა. „ასჯერ დაწყველილი ქალაქის გაუგებრობათა მოკლე ისტორია“. თბ.: „საარი“, 1999.

მორჩილაძე 2001: მორჩილაძე ა. გაქრები მადათოვზე. თბ.: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2001.

მორჩილაძე 2004: მორჩილაძე ა. ვეშაპი მადათოვზე. თბ.: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2004.

ქარუმიძე 2001: ქარუმიძე ზ. დიდი თამაშის დასასრული ანუ გოდო აკაკუნებს. „არილი“, № 17, 2001.

ქარუმიძე 2003: ქარუმიძე ზ. თხა და გიგო [დიდი სონატა]. თბ.: სტუდია „მედი-ატორი“, 2003.

ძველი... 1996: ძველი ბერძნული ტრაგედია. სერია „მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა“. თბ.: „საქართველო“, 1996.

ჯალიაშვილი 2006: ჯალიაშვილი მ. ქართული მოდერნისტული რომანი (XX საუკუნის 20-იანი წლები). თბ.: „წყაროსთვალი“, 2006.

KADISHA NURGALI

Kazakhstan, Astana

L. Gumilyov Eurasian National University

Mythology in Kazakh Literary Prose

The following article is devoted to one of the most urgent problems in modern literary criticism the correlation between myth and modern literature, where poetics of the modern Kazakh prose is studied through the means of mythological ideas and influences. The author of the article demonstrates a special attraction to myth and mythic views in the works of the Kazakh writer Anuar Alimzhanov.

Key words: mythologism, mythic poetry, mythologization.

КАДИША НУРГАЛИ

Казахстан, Астана

Евразийский национальный университет им. Л.Н.Гумилева

Мифологизм казахской художественной прозы

В последнее время возрос интерес отечественных литературоведов к литературному процессу конца XX – начала XXI века как отдельной значимой проблеме, что связано с художественными и эстетическими поисками художников слова. Модель мира, открывшаяся в художественной словесности конца XX века, заметно отличается от духовно-эстетических миров предшествующих литературных эпох. Стремление современных авторов привнести гармонию в хаотичность мира оборачивается поиском или созданием культурной модели, которая зиждется на мифологических структурах, позволяющих авторам выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки для выявления общечеловеческого содержания и постижения общих закономерностей бытия, поэтому изучение национальной литературы в мифологическом контексте становится одной из важнейших задач современного литературоведения.

В конце XX века казахская литература вступила на путь поиска новых форм художественности. Начало социально-политических реформ, изменивших культурные ориентации общества, сопровождалось подсознательным приближением казахской художественной словесности к национальной культурной традиции, что возродило интерес к архаическим слоям духовной культуры, мифопоэтическим универсалиям и архетипам, т.е.

вечным культурным ценностям. Изменения в литературной жизни не остались незамеченными учеными, поэтому в современном отечественном литературоведении предпринимались попытки классифицировать многообразие художественных направлений и течений, имеющих в национальной литературе. Вопрос о литературных направлениях современной казахской литературы решается по-разному: в литературе 1960-х гг. отмечается рост психологизма, 1980-е годы характеризуются синтезом психологического, лирического, критического, условно-метафорического и философско-публицистического начал.

В казахской прозе 1990-2004 гг. современные исследователи выявляют новаторские элементы поэтики, относя их к постмодернизму. Б. Майтанов указывает на черты модернистской поэтики (Майтанов 2002: 344). Г.Б.Шаинова (Шаинова 2004), Ж. Аймухамбетова (Аймухамбетова 2010) и др., исследуя поэтику казахской прозы XX века, пишут о ее мифологической направленности.

Одна из важнейших проблем современного литературоведения – взаимодействие мифа и современной литературы в теоретическом и историко-литературном аспектах, рассмотрение поэтики современной казахской прозы сквозь призму мифологических представлений и влияний. Мифопоэтика изучает способы художественного освоения и трансформации мифа, мифологических образов и мотивов, рассматривает различные принципы введения архаико-мифологических элементов в текст.

Термин «художественный мифологизм» в определенной степени соотносится с определением «литературного мифологизма» или просто «мифологизма», о котором говорит в своем труде «Поэтика мифа» Е.М. Мелетинский. В литературном мифологизме на первый план выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными «масками», своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев, делаются попытки мифологизации житейской прозы писателями и выявления скрытых мифологических основ реализма литературными критиками. Значение художественного мифологизма, в отличие от литературного, более узкое, поскольку это метод создания художественной условности в прозе, и он ориентирован именно на функционирование в художественном тексте. Художественный мифологизм зародился еще в античности и достиг своего расцвета в XX веке. В процессе генезиса мифоцентрического произведения авторское и мифопоэтическое мышление выступают в некоем синтезе, рождая мифологический феномен, отличный от первоначального. Разнообразие этих феноменов определяется количеством авторов, прибегших к художественному мифологизму в своих произведениях и творчески переработавших миф для своих произведений.

Мифопоэтика, как известно, изучает способы художественного освоения и трансформации мифа, мифологических образов и мотивов, рассмат-

ривает различные принципы введения архаико-мифологических элементов в текст, их функционирование в творчестве разных художников.

Немецкий философ Э.Кассирер считал мифотворчество ведущим проявлением духовной деятельности людей. Миф выступает как замкнутая символическая система, объединенная характером функционирования и способом моделирования окружающего мира. Отказ от традиционного сюжета, использование не формы, а духа мифа приобретало характер самостоятельного мифотворчества, ставшего характерной особенностью литературы XX века.

Мифопоэтический подход нацелен на выявление архетипического сюжета. К.Юнг называл архетипами коллективное бессознательное, порождающее элементарные идеи. Другие ученые, напр., М. Элиаде определяет архетипы как «прообразы», «парадигмы», укорененные в мифологическом сознании. С.С. Аверинцев пишет, что архетипы это «первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно». Иначе говоря, архетипы – не сами образы, а их схемы, которые пополняются материалом сознательного опыта, а мифотворчество в конкретизации этих схем. Архетип у Е. Мелетинского – это древнейшие единицы языка мировой литературы. Итак, архетипом мы называем нечто изначальное, первичное, по отношению к которому образ вторичен. Архетип – это прообраз, а образ есть как бы отпечаток, оттиск

А.Ф.Лосев, внесший большой вклад в изучение символа, считает, что «миф не есть ни схема, ни аллегория, но символ». Специфика символа, содержащегося в любом художественном образе, заключается в том, что всякий художественный образ есть образ чего-нибудь, а предмет этого образа есть этот самый образ. Поэтому символичность – предмет, отражением которого образ является. Символ – это определенное бытие, которое содержит разработанный и организованный смысл, обобщение и идейную образность, которая обозначает не только саму себя, но и, выходя за свои рамки, указывает на нечто большее, является для этих других предметов законом их построения. Исследование мифопоэтического содержания произведения не будет полным без рассмотрения такого элемента повествования как мотив. А. Веселовской определил мотив как «простейшую повествовательную единицу. Продолжением изучения мотива стали разработки В. Проппа, который исследовал структурно-исторические особенности сказок. Мотив для ученого – содержательный элемент структуры сказки, причем, не употребляя термина «мотив», В. Пропп вводит понятие «функция», близкое мотиву.

60–70-е годы казахской литературе отмечены новым явлением – явлением новой мифологизированной прозы. Оно связано с творчеством таких писателей, как И.Есенберлин, М.Магауин, А.Алимжанов, А.Кекильбаев, О.Бокеев. Явления «мифотворчества» и «мифоискательства» занимают здесь немаловажное место.

Взгляды древних казахов на мир, своеобразие их мироощущения отражает мифология. Мифологическое мышление является ранней стадией эстетического отношения к миру. В казахском фольклоре воплощены мифологемы о миростроении (прекрасном, гармоничном или безобразном, возвышенном или обыденном), тесно связанные с условиями жизни обитателей степей. Мифы, легенды, исторические предания, притчи, вносимые в канву произведения этими писателями, чаще всего не связаны с сюжетом и являются фактически «вставными новеллами». Подобные «вставки» воспринимались как авторские «лирические» отступления, не влиявшие на структуру художественного произведения.

Своеобразие прозы Ануара Алимжанова отличает тяготение к мифу и мифотворчеству. Свой творческий путь Ануар Алимжанов начинал журналистом. Каждая сфера, где творил Алимжанов, – это одна из граней общего целого, одна из нитей многоцветного ковра, который он ткал, одержимый одной большой философской идеей, подчиняя этой идее все, чем располагал как журналист, историк, археолог, публицист, искусствовед и человекослов. Когда вышли первые книги писателя «Вечные корни», «Пятьдесят тысяч миль по воде и суше» и «Караван идет к солнцу», никто из критиков и читателей, за исключением, пожалуй, Мухтара Ауэзова, не понял, что появился новый казахский писатель, замысливший создать широчайшее полотно жизни родного народа, от глубин времени до сегодняшних дней. Уже в названиях тех произведений была заключена идея пути народа. «Караван идет к солнцу» повествует о пути каравана – аула Актума, или аула Карлыгаш в будущее.

«Караван идет к солнцу», «Синие горы», «Сувенир из Отрара» связаны с «Дорогой людей» в такой же мере, как и с «Гонцом» и «Стрелой Махамбета». Каждое произведение представляется автономным образованием, но это обманчивое впечатление разрушается, когда собраны воедино и поставлены в необходимый композиционный ряд все вещи. Художественное мышление писателя устремлено к постижению смысла бытия, раскрытию духовности, содержательности человеческой жизни, и переполнено тревогой за судьбу нации, его культуры и языка. Один из центральных вопросов, который задает писатель и возвращается к нему постоянно от книги к книге («Караван идет к солнцу», «Синие горы», «Сувенир из Отрара», «Дорога людей», «Гонец» и «Стрела Махамбета») – вопросы: Кто я? Кто наши предки? Что ждет нас? Кто творец истории? Как делается история? Какова теологическая основа летописей, хроник анналов?, – все эти вопросы примыкают к центральному. Ответы Ануара Алимжанова – это истина, выстраданная личным опытом и опытом героев его книг – далеких предков казахского народа.

Писательский интерес Ануара Алимжанова еще на студенческой скамье сформировался и сосредоточился на темах, ставших впоследствии постоянными. Эти темы связаны, во-первых, с такими личностями, как Ко-

жа-Ахмет Яссави, аль-Фараби, Махамбет, Курмангазы, Чокан Валиханов, Мустафа Шокай и другими выдающимися представителями казахского народа, тема исчезнувших городов, темы обезлюдевших территорий, погибших культурных оазисов. В-третьих, это тема самостоятельности и государственности казахского народа, тема роковых лет в истории казахского народа.

Мифологизм и фольклоризм становятся важными чертами мировидения и художественного стиля Ануара Алимжанова. В романе «Гонец» мы встречаем Табана, вражеского лазутчика который рассказывает сказки и легенды, где Любовь идет рука об руку со Смертью, в каком-то роковом и проклятом кругу, где нет выхода в Жизнь. Вот одна из них о самоотверженной девушке-царевне, жертвующей собой ради спасения своего народа. *«Я приняла тебя, о великий и священный Шива! Я принимаю смерть! Я погибну под когтями тигра, пусть он разорвет меня клыками, но дай жизнь моему народу!»* Своей смертью юная девушка вернула воду, источник жизни и спасла свой народ. *«Ранним утром, когда матери с иссохшей грудью, еле двигаясь от жажды, волоча за собой гулкие кувшины, в которых давно не было воды, в последний раз перед смертью пошли к каменному ложу, их взгляды предстала голубая, чистая, прозрачная, прохладная вода. Она заполнила огромное ложе, переливаясь через края, а вокруг зеленела трава, цвели розы, птицы вновь пели свои песни. Сады оживали. А в самом центре ложа цвел алый лотос. Люди смотрели на сверкающий волшебный лотос, и никто не знал, что, то была улыбка их юной царицы, любовь которой вернула им жизнь. Никто не знал, что сегодня на рассвете она напоила своей кровью раскаленное дно каменного ложа...»*.

Все свои сказки он посвящает одной цели – уничтожить: будь то казахские батыры или джунгарские хутайджи, ставшие ему поперек дороги.

Самобытность, оригинальность народной жизни требует колоссального исследовательского труда писателя, проникновения в массу деталей быта, обычаев, традиций, верований, в биографию персонажей, в состояние науки, культуры, искусства, материального и духовного, этнографического и административно-правового состояния изучаемого народа. Поток деталей, из которых складывается повседневная жизнь людей, а этот поток превращается в движение времени, полноводную реку. Мифотворчество расширяло эстетические и познавательные возможности литературы, тем самым создавая новые условия для развития сюжетов и жанровых трансформаций. Миф, в силу своей исконной символичности, является удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, существенных законов социального и природного космоса, он позволяет «выйти» за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления «общечеловеческого» содержания. Подобное вни-

мание к мифу и породило закономерный интерес исследователей к вопросу об особенностях его функционирования в литературе.

Как известно, взаимодействие мифа и литературы на протяжении всей истории человечества развивалось по принципу «притяжения – отталкивания». Мифологические мотивы сыграли большую роль в генезисе литературных сюжетов; мифологические темы, образы, персонажи используются и переосмысливаются в литературе почти на всем протяжении ее истории.

В казахской литературе мифологические тенденции стали проявляться на рубеже 60-70-х годов. Литература этих лет начинает обретать новое качество. Писатели устремляют взор вглубь времен, обращаются к мифу, фольклору.

Мифологическая основа позволяла художнику выйти на широкие обобщающие пространства. То есть литература заговорила не только о проблемах сегодняшнего дня, а о таких проблемах, которые важны для всего человечества – проблемах вечных, сам факт обращения к которым говорит о степени духовной зрелости общества.

Но мифологизация творчества – это не только способ одухотворения эстетического мира и выхода на уровень решения общечеловеческих вечных вопросов бытия. Аппелляция к мифу усложняет художественную структуру произведения, способствует появлению различных форм иносказания, углубляет смысловую многоплановость произведения.

Мифологизм и фольклоризм становятся важными чертами мировидения и художественного стиля казахских писателей последней трети XX века.

ЛИТЕРАТУРА:

Майтанов 2002: Майтанов Б. *Соз сыны*. Алматы, 2002.

Шаинова 2004: Шаинова Г.Б. *Мифологизм прозы Р.Сейсенбаева*. Автореф. канд. дисс. Алматы, 2004.

Аймухамбетова 2010: Аймухамбетова Ж.А. *Поэтика миф* (на материале современной казахской поэзии). Алмата, 2010.

ZHANNA NURMANOVA

Казахстан, Астана / Kazakhstan, Astana

Myth in Ermek Tursunov's Creativity and System of Artistic Images

In the article "**Ermek Tursunov's myth creativity and system of artistic images**" the object of analysis is writer's movie prose: movie novel "Mustafa Shokai", movie script of ethno-fantasy "Kelin", that was converted to a form of literary parable and, finally, a historical novel "Mamluk", which is extremely cinematic by a form and content. On the material of the E. Tursunov's trilogy author shows how realizes myth creativity of writer. In the movie novel "Mustafa Shokai" and historical novel "Mamluk" it's realized as mythologizing of history, mythologizing personality of main characters, and in the parable "Kelin" – as an author's neo mythology.

Key words: myth, mythological picture of the world, the film novel, author's myth

Ж.К. НУРМАНОВА

*Казахстан, Астана,
ЕНУ им.Л.Н. Гумилева*

Мифотворчество и система художественных образов Ермека Турсунова

Ермек Турсунов – один из самых известных и перспективных казахстанских прозаиков и кинодраматургов. Кинороман «Мустафа Шокай», притча «Келин» и исторический роман «Мамлюк» обозначили новый этап в развитии казахской культуры. «Мустафа Шокай» и «Мамлюк» - биографическая циклизация, часть задуманной автором трилогии о великом философе (Аль-Фараби), воине (Султане Бейбарсе) и политике (Мустафе Шокае). «Келин» («Невестка») (2009) Е. Турсунова - киносценарий этно-фэнтези, переделанный автором в форму литературной притчи. Автор решил переложить готовый текст сценария на язык прозы: *«Материал стал меняться и принимать новые очертания. И все же в нем по-прежнему пульсировала своя энергетика. И эта мощная волна стала выдавливать меня из моих ремесленных рамок, в которых я привык чувствовать себя вполне комфортно»* (Турсунов 2009а: 7). В этих признаниях автора важна мысль о том, что в творчестве Е. Турсунова наметился новый этап – переход от киносценариев к авторской прозе.

Притчу «Келин» автор определил как «поиски восьмой ноты», новой формы, слова и изложения. То, что это литературный эксперимент подтверждают следующие строки: *«Это был необычный опыт. Теперь я думаю, что все работало на уровне подсознания. Включилась далекая память. Ее разрозненные лоскутки возникли в моей зашоренной памяти и соединились в симультанную картинку неведомого времени»* (Турсунов 2009а: 8). Автор объединил в притче принципы классического канона и новаторской поэтики.

Действие в авторской притче Е.Турсунова «Келин» происходит в прототюркские, доисламские времена. Автор строит повествование в соответствии с архетипической формой литературы, в котором важное место отводится символичности формы и философскому откровению.

По отношению к древнетюркской мифологии притча Е. Турсунова становится интертекстом. Автор реконструировал мифологическую картину мира, которая представляет собой *«матрицу для последующего искусства»* (Савельева, Абдуллина, Васильева 2007: 14). С этой точки зрения важно прочтение образов-персонажей на уровне архетипов Пастуха, Охотника, Хозяина, Продолжателя рода, Хранительницы очага, Продолжательницы рода.

Согласно жанровому канону притчи, действующие лица представлены вне портретной и биографической характеристики. Е.Турсунов фиксирует в образах своих героев возраст героев: *«Келин – 16-19 летняя молодуха, Бакташи – 28-30 лет, Мерген – 32-35 лет, Кайни – 12-14 лет»*, за исключением Ене как *«сакральной фигуры»*. Либо выделяет такие вторичные номинации, как природный эротизм и силу жизни главной героини, уверенность и силу Бакташи, «полудикость» образа жизни Мергена (в переводе обозначает «охотник»), простодушность и наивность Кайни, колоритность и суровость Ене. Охотник – добытчик лесной живности. Бакташи – заботливый Хозяин. Объединяет их то, что оба они связаны с природой, которая является их общим домом.

Место действия условно и обозначено как *«забытый богом край»* (Турсунов 2009а: 21). Верхний мир – это горный мир, где есть священная гора (Могучий Дух Горы), на вершине которой камлает Ене, и грифы принимают в свое братство мертвеца. С высокогорного плато пытаются бежать Келин и Мерген, но сход лавин, вызванный Ене, не дает возможности сделать это. Между верхом и серединой находится Еловый косогор, где умирает Бакташи и сакральное место – площадка в расщелине между горами.

Срединное пространство представлено стойбищем, белым плато, загонном, связанным с дикими животными (яками) и людьми. Автором выделены локальные пространства хижин отца Келин (откуда забирают героиню), Ене (где происходят основные события притчи) и Топосчу (где на свет появляется младенец). Особняком здесь стоит грот Мергена, жилище одинокого охотника, которое лавина накрывает в финале произведения, и

пещера, в котором Ене при помощи демонов зла и добра очищает свою невестку от любви к Мергену («Тебя в ней больше нет», - говорит она Мергену). Нижнее пространство представлено ложбиной (волчьим пространством, где идет борьба за голубую волчицу), логовом (где находятся волчица с волчатами) и срубом в чаще, где Бакташи по-волчьи набрасывается на Келин.

Как время действия отмечено суточное время – раннее утро, день, вечер, сумерки, закат и ночь. Явления показаны в развитии, потому как целью притчи является не изображение событий, а сообщение о них.

Сюжет, как и положено притче, сведен к минимальному набору событий – отец отдает свою дочь за Бакташи, чей выкуп оказался больше и богаче. Келин, попав в новую семью мужа, продолжает любить Мергена, и однажды мужчины сходятся в очередной схватке, чтобы освободиться от чувства «заношенной мести» друг к другу. В поединке побеждает Охотник Мерген, а Хозяин Бакташи отправляется в иной мир. Душа Бакташи находит себе приют в благодатной Долине Молочных озер и пречистая Умай-ене принимает его. Героиня покидает дом своего мужа с бывшим возлюбленным, духи, призванные Ене, «хранительницей очага», наказывают беглецов: *«И тут словно лопнуло небо: из-за ближайшего поворота со страшным ревом и грохотом вылетел косматый разъяренный сель... Темная грязная лавина, как мутный полноводный паводок, смела охотника как щепку и уволокла с собой. Последнее, что успела разглядеть Келин – счастливый оскал Мергена»* (Турсунов 2009а: 67).

Келин спасается, ухватившись руками за тонкий шершавый ствол «одинокое хлипкое деревца». Ствол спасительного дерева – параллель жерди, ведущей в землю предков. Мужчины в притче Е.Турсунова обречены, они умирают, чтобы родиться в ином мире. Мать уходит в сопровождении голубой волчицы на зов Тенгри, потому что разбилось ее зеркальце. Остается только Келин с новорожденным сыном – мать человеческая, и начинается новый виток истории.

В притче много символизма. Каждой ключевой сцене с героями соответствует сцена с животными, подчеркивая тем самым отождествление человека с природой. *«Вера в то, что человек и зверь ничем не отличаются друг от друга, что они очень легко могут превращаться друг в друга, создала в древних мифах образы полулюдей и полузверей, т.е. зооантропоморфные персонажи»*, - отмечает ученый-фольклорист С.Каскабасов (Каскабасов 1992: 43).

Единство духа и природы подчеркивается параллелизмом образов – мужчины-соперники не столько бьются за женщину, а грызутся, как звери и *«кидаются друг на друга как два голодных волка»*. Волчица понимает, что *«кто-то из них заступил за чужую метку»* (Турсунов 2009а: 27). Фигура у Мергена - *«косматая, закрывающая солнце»*, как у медведя, а Бакташи в момент схватки *«ревет как раненый медведь»*. Волчица наблюдает

за людьми, которые являются для нее не более чем «*двуногими зверями*». Сценам напряженных схваток двух соперничающих мужчин за главную героиню соответствуют сцена с голубой волчицей, за которую «*не на жизнь, а на смерть*» борются черный и сивый волки. Сивый волк-победитель отождествляется с Бакташи, мужем Келин, черный, с «*глазами, налитыми злобой*» и «*неудовимой тенью отчаяния*» - с «*окаянной беспомощностью*» охотника Мергена. Голубая волчица, соответственно, с главной героиней. Даже ее взгляд из-за решеток юрты сравнивается с затравленным взглядом волчицы. Две напряженные схватки между соперничающими мужчинами заканчиваются в первый раз победой Хозяина и продолжателя рода (в сцене торга), во второй раз – победой Охотника (в открытом поединке на еловом косогоре). Есть в притче и еще один небольшой эпизод с битвой быков, соперничающих за право быть вожаком и обладать самками, за которыми наблюдает Кайни. Все это говорит о параллелизме образов в притче.

Притча Е. Турсунова возникает в мифологическом контексте, на материале мифов древних тюрков, возводя содержание описанной ситуации до универсального обобщения. Как известно, одним из тюркских тотемов считается волк. Образ волка связан с рядом ассоциаций. Это общность образов волка и собаки как посредника между небесным и подземным миром, а также проводника в загробном царстве. Известен миф о Кокборы («небесном волке»), о волчице, вскормившей тюркского царевича Ашина, героя древнего тюркского мифа. В другом мифе огромные синие волки переполнили маленькое селение на севере Казахстана перед появлением чудесного ребенка. В средневековом Казахстане существовал город Баршынкент – «город волчицы». Все это позволяет вспомнить многочисленные легенды о волчице-праматери. На материале генеалогических сюжетов Е. Турсунов творит свой авторский миф о голубой волчице, вскормившей новорожденного сына Келин и проводившего Ене к Тенгри.

Еще один тюркский родовой тотем – грифы, которых с нетерпением ждет Ене. Этот мифоперсонаж Геродот назвал в свое время «*крылатым чудовищем*». В притче сыновья Ене носят амулет грифона, а сама шаманка исполняет танец, имитирующий движения родového тотема. Когда грифы пожирают тело Бакташи, параллельно рисуется картина Мергена, вымещающего на теле Келин всю скопившуюся неумную тоску.

Идея притчи как дидактико-аллегорического жанра в том, что рождается ребенок, в котором «сила трех отцов». Роды, как пишет Ж. Каракузова, «*ассоциировались с явлениями акта Первотворения и Гармонии, устанавливающей в результате появления на свет ребенка. Сам процесс родов - хаоса воспринимался как нарушение порядка для появления новой микровселенной и требовал соблюдения всех ритуалов для удачного завершения и установления гармонии*» (Каракузова, Хасанов 1993: 59). Таким образом, Ене перестает сопротивляться Келин, когда узнает, что она ждет

ребенка, и идет в унисон акту творения младенца как Микрокосма. Ребенок, в котором сила трех отцов означает формирование начала новой жизни-гармонии. Ене, как «высшему миру, миру предков, предстояло защитить Жизнь Рождающуюся» (Турсунов 2009а: 60).

Все ритуалы, совершаемые Ене, являются подтверждением подчинения закону космоса. В ее ритуалах отражается «космическая мистерия» (Ж. Каракузова). В особенности это касается эпизода, который пунктирно прописан в сценарии и подробно дан в притче – о проводах души сына «по неведомым загробным лабиринтам», потому как никто, кроме матери не мог преодолеть этой дороги, чтобы душа его не мучилась и не искала приюта среди живых: «Дух ее неслышно отделился от тщедушного костистого тела и поплыл над холодной землей, волоча за собой распущенные седые космы. На секунду он обернулся и поманил за собой оцепеневшую душу мертвого сына.

Душа Бакташи, давно висевшая под потолком, боязливо последовала за ним...

Земля расплзлась, и они провалились в бездну. Дух Ене повел душу Бакташи по шаткому мосту Кыл-Копир. На синем быке спиной к ним сидел голый Некто. Дух Ене оставил душу сына ждать и начал торги с Некто: «Они – торговались. До-о-лго.

Дух Ене упрямо стоял на своем. Он не жалел звуков. Он убеждал. Он говорил, что сын своей матери не совершал ни одного из десяти смертных грехов. Он не воровал и не лгал, он никого не ссорил и никому не завидовал. Он не замыслил скверны и не слушал сплетен. Он не мутил воду в чужом колодеце. Он не желал никому смерти. И он не убивал. Поэтому Дух Ене просит отпустить душу сына своей матери с ним. Он сам найдет ему место в Верхнем мире. А если Некто не согласен, то мать готова уплатить за сына остатком своих лет... Цена его устроила. Дух Ене почтительно склонился вслед и радостный, заторопился обратно» (Турсунов 2009а: 31).

Через речку они перебрались по посоху, затем они стали карабкаться по могучему дереву, пока перед ними не открылся Срединный мир. Дух Ене взмахнул волосами, как крыльями и они высоко взлетели над землей. Душа Бакташи крепко держится за посох. Полет этой «странной пары» напоминает другие «полеты» из русской классики – пушкинских героев - колдуна и главного героя «Руслана и Людмилы», полеты гоголевских героев – Вакулы-кузнеца на черте и Хомы Брута на панночке-ведьме. Дух Ене и Душа Бакташи пронесется сквозь созвездия Большой медведицы, Кассиопеи, Ориона, Кентавра и Сириуса и добирается до радуги.

В эпизоде проводов души сына Ене по загробным лабиринтам каждая деталь значима. Волосы Ене, именуемые в тексте как «распущенные седые космы», согласно тюркской мифологии являются обиталищем добрых духов. Бездна, в которую проваливаются герои притчи – это нижний мир,

подземное царство мертвых. Дух Ене ведет душу сына по шаткому мосту Кыл-Копир – чистилищу. «Гольий Некто», сидящий к ним спиной на синем быке – это Эрлик, правитель мира мертвых, судья в потустороннем мире. Посох, по которому перебираются герои – Байтерек. Это один из вариантов мирового дерева, «по которому душа умершего должна подняться в небо и по которому она может спуститься вниз» (Кондыбай 2005: 94). Так душа Бакташи достигает верхнего мира и радуги, именуемой в тюркской мифологии Кемпиркосак, что означает «бабкину связку»: «считается, что в Верхнем мире, в Небесном царстве, старуха так собирает овец вместе и доит их после дождя. С помощью радуги старуха привязывает овец к земле» (Жанайдаров 2006: 212). Радуга – это мост между небом и землей, по которому души мертвых поднимаются в другой мир.

Таким образом, согласно тюркской мифологии, Ене – сакральная фигура Хранительницы очага, способствующая не только творению гармонии, но и хаоса. Наглядной иллюстрацией является эпизод со сходом лавин, обрушившихся на ложбину и вызванной Ене через духов предков. Келин – это реконструированный древнеказахский мифологический персонаж, Праматерь всего сущего. Три мужских персонажа – инвариант трех братьев, считающихся предками казахов, согласно одному из вариантов казахской родословной.

Значимость притчи Е. Турсунова в том, что именно эта работа убедила автора в том, что «в начале было Слово». *А после Слова, я уверен, возникла Нота. Звук. Интонация* (Турсунов 2009а: 9).

Кинороман «Мустафа Шокай» (2008) – биографическая мифологизация. Произведение сложно в той мере, в какой неординарна и неоднозначна фигура Мустафы Шокая. Мифологизация личности у Е. Турсунова связана с попыткой представить героя как духовного лидера тюркского мира и избранника политики мусульманской эмиграции. Концепция писателя строится на том, что это был человек, проигравший при жизни, но победивший после смерти, с которым фортуна сыграла не самую лучшую партию.

Индивидуально-авторский стиль сценария Е. Турсунова продиктован траекторией жизненного пути-странствия, которое совершил главный герой. Для того чтобы сценарий получился, писатель проделал тот же путь, что и его герой: от станции Сулу-Тобе, где располагался аул Мустафы до Берлина: «Я сел в поезд и поехал за ним: Перовск, Ташкент, Петербург, Баку, Тифлис, Стамбул, Париж, Ножан, Берлин... Здесь, в Берлине, его путь закончился. Теперь, когда я проехал его дорогой от начала и до конца, разговор получается совсем другой» (Турсунов 2008: 25). Путешествуя вслед за своим героем, он пытался уяснить для себя логику жизненных исканий Мустафы и смысл мессианской жертвенности его соратников.

Мотив дороги-пути является знаковым в литературе и искусстве. Как многозначное понятие оно может обозначать не только отрезок пространства между какими-либо географически обозначенными пунктами, но и

метафору жизни отдельного человека и целой нации. Лейтмотивом, организующим действие киномана, является путешествие героя, явленное на разных уровнях текста: от сюжетных деталей - до сюжетных узлов. Так, судьбоносные ситуации, духовные кризисы главных героев возникают во время поездок, прогулок и путешествий.

Композиция киномана делится на две части: первая часть посвящена восточному периоду жизни М.Шокая (Коканд - Ташкент - Тифлис), вторая – европейскому периоду (Париж - Ножан - Берлин). Пролог и эпилог связаны с Францией конца 1960-х годов, где в приюте Русской православной церкви под Парижем статная колоритная старушка «со следами былой красоты» листает альбом с фотографиями и мысленно возвращается к событиям начала XX века. Кольцевой характер композиции киносценария подчеркнут не только тем, что его действие начинается и завершается во Франции конца 60-х годов XX века, но и в мотивном обрамлении темы отца и сына, являющейся сквозной в творчестве Е.Турсунова.

Трогательной сценой проводов сына осенью 1897 года в русскую школу Акмечети начинается и завершается сценарий: *«Отец ведет маленького Мустафу по улицам огромного, как казалось тогда, города. Скоро осень, и уже не так жарко.*

- А почему ты меня в русскую школу отдаешь? – спрашивает Мустафа.- Мне мулла в ауле сказал, что если я стану учиться по-русски, то перестану быть казахом.

- Ерунда все это,- улыбнулся отец.- Не слушай его, сынок. Ты всегда будешь казахом. Настоящим казахом» (Турсунов 2008: 63).

В этих строках заключается главная идея произведения – куда бы ни забросила судьба главного героя, он всегда остается верен себе и своему отечеству.

В начале сценария М.Шокай показан в роли главы Кокандского правительства, продержавшегося «шестьдесят четыре дня свободы и независимости». Отказываясь признать советскую власть и возглавить Туркестанское правительство, герой вынужден покинуть родные места и навеки стать эмигрантом поневоле. Его участь разделяет супруга Мария, в прошлом оперная певица. Завязывается сюжетный узел с верным слугой – стариком-узбеком Ахматом-ака и племянником Байдрахманом, которые, появившись в начале сценария в качестве самых близких и верных людей, вернутся во второй части в качестве предателей Мустафы.

Желая подчеркнуть значимость фигуры, Е.Турсунов включает своего героя в круг политических имен – В. Ленина, И. Сталина, А. Гитлера, Р. Риббентропа, А. Керенского, М. Фрунзе. Линия А. Керенского и М. Шокая - наиболее значимая в киномане. Как известно, жизненные пути их неоднократно пересекались – они окончили Ташкентскую мужскую гимназию, чуть позже - юридический факультет Санкт-Петербургского университета. А.Керенский предложил М.Шокаю портфель министра, когда

был главой Временного правительства. В сценарии есть сцена их встречи в Париже в 1929 году, когда главный герой в знак протеста против «дурно пахнущей статейки» разрывает с редактором газеты «Дни»:

«Между прочим, если ты помнишь, я предлагал тебе портфель министра в моем правительстве. Но ты отказался.

- Я этого не забыл, - ответил Мустафа. - И я не забыл, что я тогда ответил...

- Что ты не веришь ни во что временное, - перебил Керенский. - Честно говоря, это всего лишь красивая фраза. За ней нет ничего, кроме пустой бравады. На самом же деле все лучшие сыны Отечества сейчас здесь. Все носители культурной мысли России живут и работают тут, в Париже, вместе со мной! А ты – один, и ты бессилен. И ты всегда будешь один! В своем гордом, но беспомощном, никому не нужном одиночестве, как последний гурон, как... Ты должен быть с нами. Ты пользуешься влиянием в мусульманских кругах. Мы должны объединить наши усилия, и под знаменем русской идеи мы пойдём...

- Мы никуда не пойдём под таким знаменем, - перебил Мустафа. Прости, Саша....» (Турсунов 2008: 95).

В сценарии – несколько сюжетных узлов:

- Мустафа Шокай и алашординцы (А.Букейханов и др). Герой расходится с ними по идейным соображениям, потому что понимает: каждый из них идет к одной цели, но разными дорогами;

- Мустафа Шокай и басмачи (курбаши Иргаш и др.), для которых он – предводитель тюрков;

- Мустафа Шокай и фашисты (А.Гитлер, Р.Риббентроп). Сцены сценария напоминают кадры из фильма «Список Шиндлера» С.Спилберга. Оскар Шиндлер спас жизни 1200 евреям во времена холокоста, Мустафа Шокай провел 180000 бесед с пленными-азиатами в концентрационных лагерях Сувалки, Ченстохоф, Вустрау, предпринимая разные попытки к спасению их жизней;

- Мустафа Шокай и религиозные служители (мулла Омар).

Имя Мустафы в сценарии имеет разные номинативные обозначения, трансформирующиеся по ходу развития действия. «Шахин-Шахом-Мустафой» мечтает стать его племянник Байдрахман, «Мустафой-ханом» его называют Иргали и пленные, «батано Мустафа» обращаются к нему в Тифлисе, «Мустафой-беем» зовут пантюркисты и «Мустафой-акой» он становится на последних страницах киноромана. Марию, жену главного героя, называют «белой ханшей», женщиной, которая приносит счастье. Ее подвиг приравнивается Е.Турсуновым к подвигу жен декабристов, последовавших за своими мужьями в Сибирь. Спасительная сила любви, семейного единения дают силу главным героям противостоять тоталитаризму.

Кинороман построен на приеме параллелизма. Главные герои Е. Турсунова совершают свой путь в сопровождении верных им людей, Мустафа

Шокай – с Вадимом Чайкиным, Мария – с Ахматом-акой. Сцена воссоединения происходит в Тифлисе 1 мая 1919 года. После сцены на станции, когда племянник Байдрахман получает в подарок четки от Мустафы Шокай, следует другая сцена с мальчиком из мертвого аула, просящим хлеба. Сцена с расстрелом голодных людей у хлебного поезда в Ташкент перемежается со сценой «одного дня сытого счастья за долготерпение» на полуострове Цесаревич. Видя, как узбек отдает своего сына в медресе, Мустафа Шокай вспоминает своего отца, настоявшего однажды на его учебе в русской школе.

Сценарий Е. Турсунова «Мустафа Шокай» имеет особое религиозное звучание. Пройдя через жизненные испытания и страдания, главный герой убеждается и утверждает в вере и верности Богу. Важную роль в его пути-странствии играет разговор с муллой Омаром, которого интересует только одно: будет ли в его новом ханстве Мустафы место для Бога? В другом эпизоде Марией с Ахматом-акой попадают в старообрядческую деревню на полуостров Цесаревич и спасаются от наводнения в церкви, в которой *«каждый из них молится своему Богу»* (Турсунов 2008: 69). В одном из последних эпизодов Мустафа слышит звуки органа и оказывается в церкви Мадлен, в лоне католической церкви.

Таким образом, герои, проходя через сакральные пространства мусульманской мечети, русской церкви и католического собора, утверждают формулу: «Бог един».

Роман «Мамлюк» (2009) - итог многолетних исследований автором истории Востока периода раннего Средневековья. Идея создания исторического романа о Султани Бейбарсе, государственном деятеле средневекового Востока, принадлежит М.Д. Симашко. Размышляя о роли личности в истории народа, писатель рассказал Е.Турсунову голливудскую историю о рабе, ставшем царем. Эта концепция и была положена в основу романа. Оригинальное литературное осмысление, есть попытка в новом ключе осмыслить и воскресить национальную историю. Шесть лет автор шел по следам Бейбарса, путешествуя по арабским пустыням, ночуя у развалин мамлюкских крепостей, бродя по местам военных сражений, изучая первоисточники в библиотеках и мечетях.

Роман совмещает в себе исторический и приключенческий жанры. Повествование книги включает в себя тексты хадисов и мусульманских преданий, цитаты из древнеегипетской «Книги мертвых». В романе герой многолик: сын предводителя кыпчаков, безвольный раб, послушный ученик, доблестный воин, правитель и завоеватель, меценат и клерикал, распространивший ислам на земле. В конце романа он приходит к «новому Богу» и посвящает свою жизнь служению Ему. Роман предельно кинематографичен.

Впервые главный герой Махутбек появляется на страницах исторического романа в возрасте семи-восьми лет. Его именуют в тексте не иначе

как «строптивный кипчак», «звереныш», «сын Азраила». Он противопоставлен «звериному миру, почитающему только силу» (Турсунов 2009b: 43). Не случайно в первых главах Махутбека везут в клетке как диковинного зверя вместе с медведями, пандами и диковинными птицами. Его повадки напоминают тотемное животное тюрков – волка: «Махутбек закричал зубами и хрипло, с подвывом, заскулил. Слезы предательски брызнули из глаз. В бессильной злобе он забился в клетке...

- О-о! Хен хао! Отлично! - обрадовался Лю. – Волка можешь изобразить?» (Турсунов 2009b: 29).

Волк как одно из тотемных животных в тюркском мифе выступает в качестве орудия или исполнителя фатальной судьбы: «когда родился один мальчик, родился на свет и волк, рожденный только ради смерти этого ребенка. Так были изначально начертаны судьбы мальчика и волка, жертвы и палача» (Кондыбай 2005: 99).

Е. Турсунов все время обращает внимание на бельмо в глазу героя, что является достоверным фактом его биографии. В связи с его недугом, герой получает несколько номинаций: «разноглазый», «кривоглазым», «трехглазый». И только потом «бельмо исчезло. Зрачок стал двухцветным: серое с зеленым» (Турсунов 2009b: 101). Эти глаза – «метка бога» (Турсунов 2009b: 142). Не случайно потом он становится «меченым» султана, а затем воином Аллаха, которому «следует защищать этот кусок земли по праву наследования, ибо досталась она ему от самого господа» (Турсунов 2009b: 107).

Ключевую роль в романе играет диалог Махутбека с Вэем:

«...Я лишь могу тебе показать Дао.

- Что это- Дао?

- Это твой путь. Он простой и неуловимый, как след волны. Путь воина – это всего лишь полет мотылька.

- Я буду воином?

- Пока неясно. Польза кувшина в его пустоте.

- Как это?

- Будешь мягким – сомнут. Будешь жестким – сломают. Будь водой. Холодных утопишь, горячих – потушишь.

- Как это?

- Будь водой. У воды нет препятствий» (Турсунов 2009b: 31).

Вода - главное божество, покровительствующее тюркам.

Мифический образ воина, верного рыцаря Аллаха, возник в суфийской и шиитской среде. Затем он проник в фольклор тюркских народов, проповедующих исламскую религию. В казахской мифопоэтике его образ дополнен чертами доисламских местных мифологических образов.

Свой путь воина Аллаха он начинает рабом, «самым храбрым воином, каждый день которого - последний» (Турсунов 2009b: 40). Когда ему исполняется четырнадцать лет, почтенный Раис Острова повелевает

каждому избрать для себя путь воина Аллаха: «*Всякий, кто устрашится этого пути, остается без выбора, ибо не ведает он самого смысла выбора*» (Турсунов 2009b: 70).

Кульминацией исторического романа является победа Махутбека над Кит-Букой. Мамлюк становится героем и получает новое имя Бейбарса. Учитель Вэй, покидая главного героя, произносит: «*Теперь ты – воин Аллаха. И да пребудет Он с тобой*» (Турсунов 2009b: 219).

В книге Е.Турсунова есть гуманистическая нацеленность, и читатель должен прочесть между строк основной меседж: Бейбарс – примиренческая фигура, с которой следует начать историю становления национального духа, характера. Роман сохраняет связь с повестью М. Симашко «Емшан» и «Книгой воина света» П. Козльо, что подчеркивается на формальном и содержательном уровнях текстов.

Таким образом, в трилогии Е. Турсунова создана единая мифосистема. «Мустафа Шокай» и «Мамлюк» - это мифологизация истории и личности главных героев произведения, а притча «Келин» - это авторская неомифология.

ЛИТЕРАТУРА:

Жанайдаров 2006. О.Жанайдаров. *Мифы Древнего Казахстана*. Алматы, 2006.

Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш 1993. Ж.К.Каракузова, М.Ш.Хасанов *Космос казахской культуры*. Алматы: Евразия, 1993.

Каскабасов 1992: С. Каскабасов. *Колыбель искусства*. Алма-Ата: Өнер, 1992.

Кондыбай 2005: С. Кондыбай. *Казахская мифология*. Краткий словарь. Алматы, 2005.

Савельева, Абдуллина, Васильева 2007: В. Савельева, Л. Абдуллина, М.Васильева *Художественная антропология и творчество писателя*. Усть-Каменогорск - Алматы, 2007.

Чокай 2001: М. Чокай. *Я пишу Вам из Ножана*. Алматы, 2001.

Турсунов 2008: *Мустафа Чокай*. Кинороман. - Алматы: Балалар әдебиеті,

Турсунов 2009а: Е. Турсунов. *Келин*: Киносценарий. Алматы, 2009.

Турсунов 2009b: Е.Турсунов. *Мамлюк*: Исторический роман. Алматы, 2009.

DAVID JACQUES
UK, Cambridge
Cambridge University

**Time After Time: A Reassessment of Vespaian's
Camp Importance in the Stonehenge Landscape**

The paper examines the archeological findings at the camp of Vespaian near Stonehenge. It discusses the issue that although the roman camp and the native dwellers of Britain lived near each other the tendency shows that there is a huge difference in life expectancy, in the standards of living, etc. While the people in the roman camps had doctors and were better well off, the native-dwellers had to undergo many difficulties. The paper may serve as an important issue in understanding the life in Vespaian's camp, highlighting the archaeological findings that has been conducted.

Key Words: Vespaian, camp, Stonehenge.

DAVID JACQUES
UK, Cambridge
Cambridge University

**Time After Time: A Reassessment of Vespaian's
Camp Importance in the Stonehenge Landscape**

Salisbury Plain is one of the most famous pre-historic ritual landscapes in the world, with recent research extending it further revealing how important the River Avon was for connecting pre-historic people to various monuments and sites.

Results from small-scale fieldwork by the Open University between 2005-2011 at Vespaian's camp, a site hitherto restricted to being primarily classified as a early Iron Age hillfort site, situated 1.8 km between Stonehenge and Durrington Walls and overlooking The Avenue and Bluestonehenge on its western side and the river Avon on its eastern and southern flanks, appears to add significant detail to the idea of this 'connecting' landscape and suggests that a new, much earlier part of it has been discovered. Furthermore, our results point to a longer occupation of the hill fort in the Iron Age as well as possible Romano British contexts for the sites use.

Outside of the early-to-mid Iron Age hillfort categorisation of the site, the camp's life in earlier pre-historic periods, and later ones, has been steadfastly under researched. This is odd, as even a cursory glance at the OS map suggests that the site was in a potentially highly significant position topographically in the pre-Iron Age Salisbury Plain landscape, as well as during and after it.

Pre field work, the initial aims of the investigation were to gauge the extent of Charles Bridgeman's 18th century landscaping of the camp. Assumptions about the extent of it appear to have contributed to the lack of research at the camp as it has been a dominant view that the sites early archaeology had been largely denuded by it. We particularly wished to establish the nature of the water feature in the northeast area of the camp, and a field to its west, as both areas appeared to lie outside of the landscaping plans. Finally, we wanted reassess the categorisation of the site as being largely only active in the early-to-mid Iron age (Hunter Mann 1999).

Since 2005 15 test pits in and around the water feature have been dug and a further 5 pits dug in the field to the west of the water feature. A geophysical survey of both areas was conducted in 2009 and field walking surveys were made along the western ramparts and southeast and southwest areas of the camp.

Research of the Camp's records in the 18th Century revealed that though Bridgeman's 1738 plans for the camp and the adjoining park and gardens were extensive, only certain sections of it were actually carried out for a variety of reasons. We found evidence for some later landscaping in the late 18th century for hunting purposes, but overall the styles of landscaping employed at the site left large swathes of it potentially undamaged in terms of the ways it might have affected the archaeological record.

Once it was apparent that the landscaping was less intrusive than had been previously assumed, we surveyed the targeted areas which appeared to have no or little landscaping.

Our work at the water feature in the north east corner of the camp revealed conclusively that it is in fact a natural spring (Hoare, pers comm) and is the largest of a number of springs in the immediate area.

The excavations in the spring resulted in the find of over 7000 flint tools and worked flint ranging from the Mesolithic to early Bronze Age periods. Over 5500 of these were found in a 6m by 4m trench and a 2m by 2 m one 35 metres away. The tool types and a C14 date show that they are from a sealed Mesolithic period level around 6250 BC. The deposit is mixed in with over 200 pieces of aurochs bone, much of which is cooked, and over 2000 pieces of burnt flint.

The tool types and the mixed assemblage indicate that we have found a rare Mesolithic 'home base' (Bishop, pers comm), a place which people repeatedly returned to. This is the first 'home base' to be discovered in the Stonehenge landscape and is the oldest place of settlement found in it by over 3000 years (Bishop and Jacques publication forthcoming). The site also predates the building of Stonehenge by around 3500 years and possibly relates to the earliest structure found in the vicinity of the stones, the enigmatic Mesolithic posts found in the area of the Stonehenge car park. Mesolithic finds are rare in this landscape with the previous highest being just a scatter of 50 pieces of flint work found at Kings Barrow Ridge, a site just over one quarter of a kilometer

from the spring. Overall our assemblage suggests a place of intense domestic activity and ritual.

A broken mid-Bronze Age dagger (@1400BC), refashioned from a rapier and engraved with a chevron, was also found in the spring. This dagger only had one rivet hole and was likely to be an important ceremonial tool (Barrowclough pers comm). A likely mid-Bronze Age chisel fragment was also found (both identifications by Barrowclough), suggesting a mid Bronze Age ritual function to the site.

Further, a lead object, likely to be a Romano - British curse (Hurst pers comm). A target for next year's excavation will be to examine the platform like feature adjacent to the spring as that may provide a further Romano-British context to this part of the site (Bowden, Field and Mcomish pers comm).

Another significant find from one of the smaller springs close to the site was of a 5th century Anglo-Saxon Disc Brooch brooch (Chester-Kendall pers comm) which was originally covered in gilt. It's design suggests a continuity of Roman metalworking traditions rather than Northern European ones. There have also been a small number of medieval artefacts found at the spring, including some well preserved staves (carbon date 1320-1410) along part of its western rim perhaps indicating water management of the site by nearby Amesbury Abbey.

In 2009 the geophysical survey of the spring revealed a ditch feature running at a NE-SW diagonal across it. We have been unable thus far to date this feature, but overall our finds in the spring point to the earliest ritual and settlement phase found so far in the Stonehenge landscape, as well as one with ritual associations in later pre-historic and Romano-British, perhaps early Anglo-Saxon, periods.

Geophysics, field survey and excavation work on a field to the west of the spring since 2009 revealed that though much of it was covered by an unrecorded chalk dumping ground from the A303 road re-widening in the area in the 1960's, it's eastern edge clearly preserves Celtic field systems, likely to have a Bronze Age antecedents (Field, Mcomish and Bowden). Some likely holloways and track ways were also discovered in this area, the north eastern corner of which leads down to the spring.

Field work in the south -east part of the camp has also resulted in potentially significant discoveries. This 'corner' of the camp abuts the present Stonehenge Road (the road cuts through the original Iron Age dimensions of hillfort) and here we discovered a previously unrecorded Bronze Age barrow which is a close diagonal away from another likely barrow (also unrecorded, though both are evident on Dury and Andrews 1773 map) on the other side of the road. Interestingly there is no trace of the Iron Age rampart on the Vespasian's Camp side. The gap between the two barrows could have provided an entry point across this part of the camp in the Iron Age (the ramparts in the south-west corner of the site are truncated, which indicates that any routeway would have been cut off or controlled by the camp here). Pre Iron Age it might have continued as

a route way. If so, it would have led in the direction of the Avenue.

A hollow way route leading down towards an ancient fording point on the Avon and potentially towards the Avenue in the other direction was also discovered in the south-east corner of the camp close to the barrow.

Since 2007 field surveys of the western ramparts of the camp have led to the finding of over 50 sherds of Iron Age pottery, which extend the range of the Iron Age occupation of the site from the early Iron Age through to 50BC (Mepham, pers comm). This result challenges the long running assumption that the hill fort was restricted to a largely early Iron Age context and suggests that it may have been the fulcrum of the landscape for most of the Iron Age period, and possibly before.

In conclusion, during our 12 long weekend field seasons, funded on average with £1000 per year, as well as a great deal of support by Open University students, academics from Cambridge and other universities, field archaeologists from Oxford East and the custodians of the site, we have found evidence which starts to extend and develop existing knowledge about Vespasian's camp across a number of pre-historic and historic periods. In our view this evidence points to the site needing to be reassessed as a highly important place in a significant topographical position in the Salisbury Plain landscape from at least the mid Mesolithic period onwards.

IRMA RATIANI

Tbilisi, Georgia

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Anthropological Theory of “Sacrifice”
and Al. Qazbegi's Fiction**

Alexandre Qazbegi (1848-1893) is an outstanding Georgian writer and the inclusion of his literary inheritance into the international literary process is an urgent matter. Qazbegi alongside some other Georgian writers verifies the thesis that each national literature, connected with the world literary process at the same time widens its aesthetical possibilities by means of individual originality. But to prove any literary thesis it is important to put the text within the concrete theoretical methodology and find the proper arguments. As much as the qualitative literary text is supposed to be a complicated system with numerous layers, we are encouraged to move to the new level of theoretical research and to interpret Qazbegi's fiction in the context of anthropological theory, particularly in the context of Rene Girard's “Theory of Sacrifice”.

Key words: Rene Girard, Theory of Sacrifice, Alexandre Qazbegi

ირმა რატიანი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**„მსხვერპლისა და მსხვერპლშენიერვის“ ანთროპოლოგიური
თეორია და ალ. ყაზბეგის პროზა**

ალ. ყაზბეგი (1848-1893) ქართველ მწერალთა იმ რიგს განეკუთვნება, რომელთა შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ჩართვა საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესში არათუ შესაძლებელი, არამედ — ძალზე საშურია. სწორედ ყაზბეგის რანგის მწერლები ასაბუთებენ იმ დებულებას, რომ ყოველი ნაციონალური ლიტერატურა, თავსდება რა საერთოლიტერატურულ კონტექსტში, ამავე დროს, ინარჩუნებს ორიგინალური სააზროვნო ფორფოსტის სტატუსს და, თავის მხრივ, აფართოებს საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესის, ე.წ. „მსოფლიო ლიტერატურული კანონის“ ჰორიზონტებსა და მასშტაბებს. მაგრამ ნებისმიერი ლიტერატურული დებულების თეორიული დასაბუთება სცდება ოდენ ისტორიულ ან ესთეტიკურ ფაქტორებს და კონკრეტულ მეთოდოლოგიურ მიდგომასა და დამაჯერებელ არგუმენტაციას საჭიროებს. ალ. ყაზბეგის პროზასთან მიმართებაში მსგავს წარმატებულ მცდელობად უნდა შეფასდეს ვახტანგ კოტეტიშვილის გამოკვლევა

„ალ. ყაზბეგი“, სადაც ყაზბეგის ტექსტების ინტერპრეტაცია თანამიმდევრულად და დამაჯერებლად განხორციელდა ფსიქოლოგიური (და არა ფსიქოანალიტიკური – ი.რ.) და ეთიკური კრიტიკის ჭრილში. ის ფაქტი, რომ ხარისხიანი მხატვრული ტექსტი შრეობრივი სისტემაა და ფართო ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები გააჩნია, გვაძლევს მოტივაციას, გადავინაცვლოთ თეორიული კვლევების ახალ ეტაპზე და ვცადოთ ალ. ყაზბეგის რიგი ტექსტების გააზრება ანთროპოლოგიური თეორიის, კერძოდ, რენე ჟირარის მიერ დამუშავებული **მსხვერპლის თეორიის** კონტექსტში. თეორია ჟირარს არ მიუსადაგებია მხატვრული ლიტერატურული ტექსტის ზოგად მოდელთან, არამედ გამოიყენა ანტიკური ტრაგედიის უფრო დაზუსტებით, ოდიპოსის სიუჟეტური ქარგის განმარტების მიზნით. ვფიქრობთ, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის გაფართოებული საზღვრები საშუალებას იძლევა განვიხილოთ ჟირარის თეორია, როგორც მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი საყურადღებო მეთოდოლოგია. განსაკუთრებით იმ ტიპის ტექსტებში, სადაც აქცენტირებულია პრინციპული დაპირისპირება ინდივიდსა და საზოგადოების ინტერესებს შორის.

ჟირარის თეორია სათავეს იღებს აბრაჰამისა და ისააკის ბიბლიური მითიდან და მეთოდოლოგიურად სამ საბაზისო ცნებას ეფუძნება — **მსხვერპლი/მსხვერპლშენიშვა/განტყვევის ვატი**. თეორია მიზნად ისახავს ამ ცნებების ინტერპრეტაციას როგორც მითოლოგიური სტანდარტის, ისე უფრო ფართო თვალსაზრისითაც, კერძოდ, **ინდივიდისა და საზოგადოების** ცნებებთან მიმართებაში. მიგვაჩნია, რომ ალ. ყაზბეგის პროზა, რომელიც ორიენტირებულია როგორც ცალკეული პერსონალების, ისე — ინდივიდისა და საზოგადოების მტკივნეულ ურთიერთობებზე, შესაძლებელია ნავიკითხვით **მსხვერპლის ანთროპოლოგიური თეორიის** ჭრილში. ამგვარი ნაკითხვა, ერთი მხრივ, გაამრავალფეროვნებს ყაზბეგის შემოქმედების კვლევას, ხოლო მეორე მხრივ, გაზრდის ქართული ლიტერატურის ჩართულობის ხარისხს საერთაშორისო ინტერპრეტაციულ სისტემაში.

ანთროპოლოგიური მეთოდების ჩართვა ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევებში ჩვენი ხანგრძლივი ინტერესის საგანია. პირველად ასეთი ექსპერიმენტი ათიოდე წლის წინათ განვახორციელეთ, როდესაც მივმართეთ ლიმინალობის თეორიას, შემუშავებულს პოზიტიური ანთროპოლოგიის ნიაღში, და გამოვიყენეთ იგი, როგორც მეთოდოლოგია, მხატვრული ტექსტის ჟანრული და დრო-სივრცული სპეციფიკის დადგენის მიზნით. შედეგად, გამოიცა არაერთი მონოგრაფია, მათ შორის — „ტექსტი და ქრონოტოპი“ (2010 წელი). ჩვენ კვლავ ვუბრუნდებით კვლევების ანთროპოლოგიურ ჭრილს, რომლის ფარგლებშიც კვლევა ინტერდისციპლინურ ხასიათს ატარებს და წარმოადგენს ლიტერატურულ-თეორიული პოზიციის გადაკვეთას ანთროპოლოგიურ თეორიასთან. ამჟამად ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს რენე ჟირარის მიერ შემოთავაზებული **მსხვერპლის თეორია**.

ვიდრე უშუალოდ საკვლევ პრობლემას შევეხებოდეთ, მოკლედ მიმოვიხილავთ აღნიშნული თეორიის საფუძვლებს და მოტივაციებს. ჟირარის ხედვა, ლიტერატურულ ტექსტთან დაკავშირებით, სრულიად ინოვაციური აღმოჩნდა გასული საუკუნის 60-70-იანი წლებში. მისი აზრით, საყოველთაოდ მიღებული თეორია, რომლის თანახმადაც ხასიათები, რომლებიც ტექსტის ძირითად საკომუნიკაციო ბერკეტებს წარმოადგენს და ჩართულობის არიან ტექსტის ყოველ კონტექსტში, საჭიროებს გადახედვას: კერძოდ, ხასიათების სწორად მართვა მხოლოდ გენიალურ მწერალს შეუძლია, ვინაიდან ტექსტში მუშაობს ხასიათის „ფსიქოლოგიური კანონი“ (მარსელ პრუსტის ტერმინი), რომელიც მწერლის მიერ განსახოვნებული რეალობის თანამიმდევრული რეცეფციის შედეგებს ეფუძნება და რომელსაც ჟირარი „სურვილის მიმეტურ ბუნებად“ ნათლავს. არც ერთი ხასიათი არასოდეს არ არის ავტონომიური ერთეული: ყოველი ხასიათი *სურვილის ესთეტიკით* იკვეთება მეორე ხასიათთან — ხასიათებს ერთმანეთთან ან არიგებს ანაც აპირისპირებს სურვილის საერთო ობიექტების სისტემა. ეს თავისთავად ნიშნავს, რომ დამოკიდებულება სუბიექტსა და ობიექტს შორის ტექსტში არ არის პირდაპირი: სახეზეა ერთგვარი სამკუთხედი — **სუბიექტი, ობიექტი და სურვილი**, როგორც შუალედური მოდელი. სურვილს, რომელიც სცდება ჭამის ან სხვა აუცილებელი ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების ფარგლებს, ჟირარი განმარტავს როგორც მეტაფიზიკურ განზომილებას, რომელიც შეესაბამება მედიატორის სტატუსს. მიმეტური სურვილი შეიძლება იყოს მრავალი სახის: ის შეიძლება იყოს აბსტრაქტული ან — კონკრეტული, გარეგანი ან — შინაგანი, შესაბამისად, იყოს ობიექტი ან — სუბიექტი. ყველა ამ შემთხვევაში შუამავალის როგორც ფუნქცია, ისე არსი განსხვავებულია. სწორედ სურვილების ამ განსხვავებულობათა შეჯახების ველია ტექსტი, რომლის კონცეპტუალურ და ფსიქოლოგიურ წინააღმდეგობათა დაძლევა უჭირს საშუალო რანგის მწერალს*. მწერალს უხდება გარკვევა ხასიათთა ყველა შესაძლებელი მოქმედების, მანერის, ტყუილის, აზრობრივი თუ ნერვული მდგომარეობის და ა.შ. დეტალებში. ამრიგად, ჟირარის მიერ შემოთავაზებულ *მიმეტური სურვილის თეორიას* მნიშვნელოვანი კორექტივები შეაქვს ხასიათის თეორიის ტრადიციულ მოდელში (არისტოტელედან ჰეგელამდე და ჰეგელიდან ფროიდამდე) და უბიძგებს მეცნიერებს მსჯელობის შემდგომი გაღრმავებისკენ.

მიმეტური სურვილის თეორია აღმოჩნდა პირველი საფეხური ჟირარის ანთროპოლოგიურ პირამიდაში, რომლის შემდეგი საფეხურიც ჩვენთვის საინტერესო მხვერპლის თეორიაა, დაფუძნებული მიმეტური სურვილის თეორიაზე. *მსხვერპლის* ცნება ჟირარმა იმთავითვე დაუკავშირა რამდენიმე სხვა ცნებას. კერძოდ: *კრიზისს, დევნას,*

* საგულისხმოა, რომ მიხაილ ბახტინი ტექსტს მიიჩნევდა სხვადასხვა ენობრივი მოდელების შეჯახების ველად.

ბრალდებას, ძალადობას, საზოგადოებრივ სისტემას, ინდივიდს და საკრალურს. კვლევის მეთოდოლოგიად შერჩეულ იქნა ანთროპოლოგიური მეთოდი, რომლის საფუძველზეც ჟირარმა იმთავითვე განაცხადა: მსხვერპლმწიროვის პროცესი წარმოადგენს რეფლექსიას არქაულ რელიგიურ მითზე (იგულისხმება აბრაჰამისა და ისააკის ბიბლიური მითი) და აუცილებლად ითვალისწინებს ორ საწინააღმდეგო პოლუსს — **ძალადობას**, როგორც აქტს, და **საკრალურს**, როგორც არსებულს.

როგორ შეიძლება მოვახდინოთ ტექსტში ძალადობის მითოლოგიური მოდელის ტექსტუალიზება და პროვოცირება? ვუბრუნდებით მიმეტური სურვილის თეორიას: თუკი ორ ადამიანს, ანუ ორ მხატვრულ ხასიათს, ალექსანდრე ერთი და იგივე ტიპის სურვილი, აუცილებლად გამოჩნდება მესამე ხასიათი, შეიძლება მეოთხეც იგივე მისწრაფებით და პროცესი ჯაჭვური რეაქციით იხლართება. შედეგად, შექმნილ ვითარებაში, პირველადი სურვილი გადაინაცვლებს უკანა პლანზე, გარკვეულწილად დავინწყებასაც მიეცემა და თითქოს უწყინარი მიმეტური კონფლიქტი მკითხველის თვალწინ ტრანსფორმირდება პრინციპულ ანტაგონიზმში. სახეზეა **კრიზისი**, რომელიც სურვილის თავდაპირველი მოდელიდან გამომდინარე, სრულიად სხვადასხვა შინაარსის ანტაგონიზმს შეიძლება იწვევდეს: პოლიტიკურს, სოციალურს, საზოგადოებრივს, ისტორიულს, პიროვნულს და სხვა. კრიზისის პირობებში დაპირისპირებულ მხარეთა წინააღმდეგობის საგანი აღარ არის პირველადი მიმეტური სურვილი, არამედ — მათი ანტაგონიზმი რომელიმე გლობალურ იდეასთან მიმართებაში: საერთო სურვილის გაზიარების შეუძლებლობა გარდაიქმნება ერთმანეთის განადგურების მიზეზად. ძალადობა მკვიდრდება როგორც დიალოგის ერთადერთი ფორმა. თუკი დავუშვებთ ძალადობის არსებობას, მაშასადამე, უნდა დავუშვათ მსხვერპლისა და მოძალადის არსებობაც. ვინ არის მსხვერპლი და ვინ არის მოძალადე?

ძალადობის პაროქსიზმი ფოკუსირებას ახდენს მსხვერპლზე, ინდივიდზე, ამ შემთხვევაში ხასიათზე, რომელიც იმსახურებს (რალაც მიზეზით) საყოველთაო ანტიპატიას და რომელიც უნდა გასამართლდეს. ბრუტალური წესით მსხვერპლის დასჯა დაამშვიდებს აგზნებულ საზოგადოებას. მაგრამ, რა ბედი ეწევა თავად მსხვერპლს? ის დამცირებული დგას საზოგადოების წინაშე და მიიჩნევა, ერთი მხრივ, შექმნილი მიმეტური კრიზისის პირველმიზეზად, ხოლო მეორე მხრივ — ამავე კრიზისის განაღმვის საშუალებად.

ჟირარის აზრით, ძალადობის აქტისა და მსხვერპლის ეს ანთროპოლოგიური მოდელი დაკავშირებულია როგორც არქაულ რელიგიურ პლასტებთან, ისე — ცხოველთა ბიოლოგიურ სამყაროსთან. ეს თავისთავად ძალზე საინტერესო მოსაზრებაა, თუმცა, ამჯერად ჩვენ მას აღარ განვაგრცობთ, არამედ მეტი სკრუპულოზულობით განვიხილავთ მსხვერპლის თეორიის ლიტერატურათმცოდნეობით შესაძლებლობებს.

ჟირარის თეზა შეიძლება ამდაგვარად ჩამოყალიბდეს: **მსხვერპლის ლიტერატურული მოდელი მიმეტური კრიზისის შექმნისა და დაძლე-**

ვის საშუალებაა. შეიქმნა კრიზისი? რეაქციაც არ აგვიანებს: „დამნაშავე“ მიკვლეულია, „გასამართლებულია“, „დასჯილია“. მაგრამ კითხვა, რომელიც ამ თეორიაში გვანუხებს, შემდეგია: ვინ არის მართალი? არისტოტელეს „პოეტიკაში“ „მართლისა“ და „დამნაშავის“ საკითხი ტრაგედიის ფორმის თეორიის ჭრილში წყდება*: ტრაგედიის გმირი საბედისწერო შეცდომის გამო ვარდება უბედურებაში. მას იმთავითვე აქვს ბზარი (მისი ნებისაგან დამოუკიდებლად), რაც იწვევს კიდევაც მის გაუბედურებას, ხოლო მაყურებელს შიშსა და სიბრაულს აღუძრავს. ჭეშმარიტი ტრაგედიის ეპიცენტრში მოქცეულია **უდანაშაულოდ დამნაშავე** ადამიანი, რომელიც ბედისწერის განჩინებით აღმოჩნდება უბედურ მდგომარეობაში და საკუთარი ქმედებით გამოიმუშავებს მაყურებლის ემოციურ რეაქციას. რენესანსის ეპოქამ მოხსნა რა „დღის წესრიგიდან“ ანტიკური პოეტიკისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი ბედისწერის ფაქტორი, გააფართოვა „მართლისა“ და „დამნაშავის“, „მსხვერპლისა“ და „მოძალადის“ ინტერპრეტაციის შესაძლებლობები, რის უშუალო შედეგადაც შეიძლება მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ პოსტ-რენესანსული ხანის ერთ-ერთმა უდიდესმა ფილოსოფოსმა ჰეგელმა, ანტიკური ტრაგედიის ნაკითხვის თვალსაზრისით, **ორი სიმართლის თეორია** დაამკვიდრა.

ჰეგელის თეორიის არსი შემდგომში მდგომარეობს (ძალიან მოკლედ): ტრაგედია ორი თვითმყოფადი პოზიციის კონფლიქტია, სადაც ორივე მხარე უძღურია, აღიაროს მეორის კანონიერება ან — სამართლიანობა. გამოსავალი მხოლოდ „გმირის დაცემაა“, რის შედეგადაც უნდა აღდგეს დარღვეული კავშირი და განხორციელდეს ეთიკური კათარსისი, როგორც „უნივერსალური შერიგების“ წინაპირობა. ჰეგელის თეორიაში აქცენტირებულია, თუ როგორ იხლართება გმირების **შეცდომა** მათსავე **სიღიადესთან** და ტრაგიკული **კოლიზიის** ნიაღში როგორ წარდგება ერთმანეთის პირისპირ **ორი სარწმუნო, დამაჯერებელი**, თითქოს სარკისმიერი ორეული (მაგალითად, ანტიგონე და კრეონი). ჰეგელის თეორიის მნიშვნელოვანების მიუხედავად, უნივერსალურობის თვალსაზრისით, ის ვერ უტოლდება არისტოტელისეულ მეთოდოლოგიას, გამორჩეულს მეტი თავისუფლებითა და მასშტაბურობით: მაგალითად, ე.წ. „დამსახურებული სასჯელისა“ და „მსხვერპლშენიერვის“ ტრაგედიები სრულად გამორიცხავს ჰეგელისეული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. ჰეგელი ეძებს ჰარმონიას ტარგედი-აში, რასაც ვერასდიდებით ვერ ხედავს ნიცშე.

ნიცშეანური განცდა ტრაგედიისა, ჩამოყალიბებული ნაშრომებში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ და „ტრაგედიის დაბადება, ანუ ელინიზმი და პესიმიზმი“, ეფუძნება ისეთ ოპოზიციებს, როგორიცაა აპოლონი და დიონისე, სინათლე და ქაოსი, ელინისტური და პესი-

* დანვრილებითი მსჯელობა ამის შესახებ იხ. ი. რატინის ნაშრომში „ფაბულა და სიუჟეტი. Pro Et Contra“ (2011).

მისტური და სხვა. მისთვის ტრაგედია პერცეპტუალურ გამოცდილებაშია განთავსებული (მაგალითად, ოდიპოსის განცდებზე მეტად მნიშვნელობს მაცურებლის განცდები, რომელიც ფიზიკურად დაშორებულია ოდიპოსისაგან!), რაც ინვესს **შუალედური დისტანციის** სუბლიმაციას **მყისიერ გამოცდილებასთან**.

მთლიანად სუბიექტისა და სუბიექტური განცდების მნიშვნელობას დააფუძნა საკუთარი ინტერპრეტაციული მეთოდი ფროიდმა*: **„ოდიპოსის კომპლექსით“** მან ახსნა, ერთი მხრივ, პერსონაჟის გაუცნობიერებელი და დათრგუნული სურვილების რეალიზაციის, ხოლო მეორე მხრივ, ავტორის სექსუალური და აგრესიული ლტოლვების სუბლიმაციის პროცესი.

საგულისხმოა, რომ ჟირარის მეთოდოლოგია ყველა ამ პოზიციას ითვალისწინებს და ფარავს კიდევაც: მიმეტური სურვილის თეორიით ის აწესრიგებს ურთიერთობას ნიცშესა და ფროიდის თეორიებთან, ხოლო მსხვერპლის თეორიით — არისტოტელესა და ჰეგელის თეორიებთან. მონესრიგება არ გულისხმობს თანხმობას, არამედ — გათვალისწინებას და ხშირად უარყოფას, როგორც ეს ხდება ჰეგელის თეორიის შემთხვევაში: მსხვერპლისა და მსხვერპლშენიერვის ანთროპოლოგიური თეორიის ლიტერატურული იმპლიკაციები გამორიცხავს ორი სიმართლის არსებობას. სიმართლე ერთია, თუმცა, დასადგენი. დადგენის კრიტერიუმები კი, რომელსც ჟირარი გვთავაზობს, ასეთია:

ა) კრიზისის გამომწვევი რეალური მიზეზის აღმოჩენა;

ბ) კრიზისის არსის განსაზღვრა;

გ) კრიზისთან მსხვერპლისა და საზოგადოების მიმართების დეფინიცია.

ჟირარის პოზიციით, ტრაგიკული სიტუაციის პროვოცირება დამოკიდებულია კრიზისის აღმოცენებაზე: საზოგადოება აღმოჩნდება „რალაც ტიპის“ კრიზისში, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვინშნეთ, ამოზრდილია სურვილის თავდაპირველი მოდელიდან და ინვესს შესაბამისი სახის ანტაგონიზმს. ანტაგონიზმი გლობალურ იდეასთან მიმართებაში თანდათან ღრმავდება და საერთო სურვილის გაზიარების შეუძლებლობა გარდაიქმნება ერთმანეთის განადგურების მიზეზად. განადგურების იარაღია ძალადობა.

ძალადობის აქტი ისეთივე რეალურია, როგორც თავად კრიზისი. ძალადობის აქტს განსახორციელებლად მინიმუმ ორი ინდივიდი ესაჭიროება: მოძალადე და მსხვერპლი. მსხვერპლის შერჩევის პროცესი, ჟირარის აზრით, სულაც არ არის შემთხვევითი. ვფიქრობთ, ჟირარის პოზიცია ლოგიკურ მოტივაციას უძებნის არისტოტელესეულ „უდანაშაულო დამნაშავის“ ცნებას: მსხვერპლი შესაძლოა მართლაც უდანაშაულოა, მაგრამ აუცილებლად არის „რალაც ნიშნით“ გამორჩეული.

* დაწვრილებითი მსჯელობა ამის შესახებ იხ. ლ. ბრეგადის ნერილში „ფსიქონალიზი და მხატვრული შემოქმედება“ (კრებულში „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“, 2008).

მსხვერპლის ნიშანი, როგორც მარკერთა სისტემა, ჟირარის თეორიის ერთ-ერთი ცენტრალური ბერკეტია, „გამორჩეულობა“ კი საგულისხმო კრიტერიუმებს ითვალისწინებს, რომელთა მორგებაც ტრეკიულ სიუჟეტზე სირთულეს აღარ წარმოადგენს. გამორჩეულობა: ფიზიკური ნიშნით (ოიდიპოსი კოჭლია), სოციალური ნიშნით (ოიდიპოსი მეფეა), კუთვნილების ნიშნით (ოიდიპოსი „უცხოელია“), წარმომავლობის ნიშნით (ოიდიპოსი მეფის შვილია), ფსიქოლოგიური ნიშნით (ოიდიპოსი თავადაც მოძალადეა — მოკლა მამა და ცოლად შეირთო დედა). ნიშანთა სისტემა საზოგადოებრივი სისტემის დონეზე, ცხადია, ინდივიდუალურია და ასევე უნდა ვივარაუდოთ ტრაგედიების გმირებთან მიმართებაშიც — იქნება ეს ანტიგონე, მედეა, ჰერაკლე, ელექტრა, ორესტეა, აგამემნონი, ფედრა თუ სხვა. გმირი, რომელიც ფლობს მსხვერპლის ნიშნებს, თუნდაც მათ ნაწილს, უკვე აადვილებს შერჩევის პროცესს. როგორც კი აღმოცენებული კრიზისის ფონზე გამოიკვეთება ვინმესამე გამორჩეულობა, ჟირარის აზრით, პროცესი გადაინაცვლებს ახალ ეტაპზე, რომელიც შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც **დევნა**.

ვინ დევნის ვის? კრიზისით თავზარდაცემული **საზოგადოებრივი სისტემა** უპირისპირდება მას, ვინც მისი აზრით, დამნაშავეა ამ კრიზისში:

საზოგადოება დევნის **ინდივიდს**, რომელიც გამორჩეულია. ჟირარი დევნის სხვადასხვა ანთროპოლოგიურ მოდელებს გამოყოფს, რომელთაგანაც, ჩვენი აზრით, ყველა ვერ რეალიზდება მხატვრულ ტექსტებში, არამედ ის მოდელები, რომლებიც შეიძლება საფუძვლად დაედოს ტექსტში ესთეტიკური ღირებულებების დეკლარირებას. ნებისმიერ შემთხვევაში, საქმე გვაქვს დაპირისპირებასთან საზოგადოებასა და ინდივიდს შორის, რაც გამოიხატება პრინციპულ ანტაგონიზმში: ერთი მხრივ დგას **სავალალო ერთნაირობით** შეპყრობილი საზოგადოება, ხოლო მეორე მხრივ — **იდენტიფიცირებული მსხვერპლი**. პრობლემის საფუძველს საზოგადოება ეძებს არა საკუთარ თავში, არამედ — ადამიანებში, რომლებიც, მისი აზრით, საზოგადოებისათვის მავნებლურად გამოიყურებიან ან იქცევიან. მას აქვს ურყევი რწმენა, რომ მის მიერ დევნილი მსხვერპლი (ან მსხვერპლთა ჯგუფი) დიდ ზიანს აყენებს საზოგადოების სიმყარესა და ავტორიტეტს, რაც აუცილებლად უნდა გამოიხატოს მოტივირებულ **ბრალდებაში**. ბრალდებათა დიდი ნაწილი სტერეოტიპულია, აცხადებს ჟირარი, და ჩვენ სავსებით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ამ განცხადების გადმოტანა მხატვრული ტექსტის სიბრტყეზე: უდიდესი უმრავლესობა ტექსტებისა, რომელიც ზემოთ განხილული პროცესების სიუჟეტურ გაშლას ემსახურება, სტერეოტიპულ ბრალდებებს ეფუძნება (ეს ბრალდებები შესაძლოა იყოს მითოლოგიური ხასიათისა) — ამგვარი ბრალდებები თითქოს სამოტივაციო ხიდია იმ ნაპრაღში, რომელიც არსებობს ინდივიდის უმნიშვნელობასა და საზოგადოების შემზარაობას შორის. ბრბო ეძებს მოქმედებას და არა მიზეზებს, ინდივიდი ეძებს მიზეზებს, რომლებიც გაამართლებს მის მოქმედებას. სახეზეა სრული ცთომილება, რაც აუცილებლად

უნდა დასრულდეს **ძალადობის** აქტით: გაცოფებულიმა ბრბომ უნდა მოითხოვოს ინდივიდის გასამართლება. **მსხვერპლშენიღვის აქტი**, რომელიც გარდაუვალად ახლავს თან ზემოთ ჩამოთვლილ პროცესებს, ორ განსხვავებულ ასპექტში ვლინდება: ა) ეს არის **საკრალური მოვალეობა** (საღვთო მოვალეობა); ბ) **კრიმინალური ქმედება**. პირველ შემთხვევაში ის კანონიერია და სახალხო, მეორე შემთხვევაში — უკანონო და დაფარული.

რასაკვირველია, მითოლოგიური ხასიათის მხატვრულ ტექსტებში, ვგულისხმობთ ანტიკურ ტრაგედიებს, ძალადობისა და მსხვერპლშენიღვის პროცესი უფრო „მაღალ რეგისტრში“ წარმოებს, ვიდრე — არამითოლოგიური ხასიათის (თუნდაც ისტორიული) ტექსტებში. თუმცა არამითოლოგიური ხასიათის ტექსტებში ვითარება რამდენადმე რთულდება: მითოლოგიურ სიუჟეტებში „დამნაშავე“ (მხვერპლი) თავისი „დანაშაულის“ უტყუარი ნაწილია, ანუ — „დანაშაული“ მისი ონტოლოგიური ატრიბუტია (არისტოტელე, ჰეგელი) და კავშირიც დანაშაულსა და კოლექტიურ კრიზისს შორის ძალზე ძლიერია; არამითოლოგიურ სიუჟეტებში კი რამდენადმე არადაამაჯერებელია როგორც „დამნაშავის“ (მხვერპლის), ისე — „დანაშაულის“ იდენტიფიკაცია: რაც მეტად აგრესიულია საზოგადოება, მით მეტად არადაამაჯერებლად გამოიყურება იგი და მით მეტად არადაამაჯერებელია მსხვერპლშენიღვის აქტიც. ამ მეორე ტიპის ტექსტებს განეკუთვნება ანტიკური ეპოქის შემდგომი ხანის არამითოლოგიური სიუჟეტების დიდი ნაწილი, რომელიც აღნიშნულ პრობლემატიკას უღრმავდება. მათ შორის უნდა მოვიზოთ ერთი დიდი ქართველი მწერლის ალ. ყაზბეგის პროზა („ხევისბერი გოჩა“, „მოძღვარი“, „მამის მკვლელი“ და სხვა).

ალ. ყაზბეგის პროზა უპირატესად ორიენტირებულია საზოგადოებისა და ინდივიდის რთულ ურთიერთობებზე კრიზისის პირობებში. კრიზისი შეიძლება იყოს ცალმხრივი (მაგალითად, სასიყვარულო, პოლიტიკური, რელიგიური), ან — კომბინირებული (რამდენიმე სახის კრიზისი ერთდროულად). ნებისმიერ შემთხვევაში, ყაზბეგი ქმნის სამკუთხედებს, რომელთა მიხედვითაც „მართალისა“ და „დამნაშავის“ დადგენა მარტივი არ არის. მიგვაჩნია, რომ ყირარის თეორიის მომარჯვება ამ საქმეს არა მარტო გააადვილებს, არამედ — ნათელსაც მოჰფენს. რატომ მაინცადამაინც ონისე და ძიძია? შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ მათ საერთოდაც არ უყვართ ერთმანეთი? სიყვარულია ეს თუ წარმოსახვის ნაყოფი? შეიძლება, რომ გოჩას ქმედება ნავიკითხოთ როგორც საკრალური აქტი? ხომ არ არის მისი სიგიჟე ღვთიური? მაშინ, ვინაა არის მსხვერპლი?... სხვაგან: რას წარმოადგენს ონოფრე საზოგადოებისათვის? ხომ არ ცდილობს ონოფრე, მოძებნოს ახალი გზები საკუთარი თავის იდენტიფიკაციისა გარესამყაროსთან ან კოსმიურ უსამართლობასთან?..

ვფიქრობთ, კვლევების წარმოება ამ მიმართულებით ალ. ყაზბეგის შემოქმედების ნაკითხვის კიდევ ერთ ჭრილთან მიგვიყვანს და საშუალებას მოგვცემს, გავიაზროთ ამ გამორჩეული შემოქმედის ტექსტები ინტერდისციპლინური მეთოდოლოგიის ფარგლებში.

NESTAN RATIANI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

One Strange Custom – a Fact or a Fiction

One custom described in “Argonautica” by Apollonius Rhodius can be ridiculous for some readers. As it turns out Tibarenian men - while their wives suffer from the pains during the childbirth process - lie into beds, bind their heads and start moaning and groaning.

The paper tries to examine whether the information preserved in the ancient text was a real fact or was it a fiction invented by Apollonius Rhodius to amuse his readers. The key of solving the problem may be found in Georgian folklore materials. The article aims to prove that sometimes information which is preserved in the ancient texts and is not easy to explain can be understood after analyzing folklore materials carefully.

Key words: Argonautica, Tibarenians, white, red and black horses, infectious diseases.

ნესტან რატიანი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ერთი უცნაური ჩვეულება — სინამდვილე თუ გამონაგონი?

ნებისმიერი ვარაუდი, სულ ერთია — საბუნებისმეტყველო თუ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში — დაკვირვებებს ემყარება. მაგრამ მხოლოდ დაკვირვებებზე (თუნდაც იმავე) დაყრდნობით წარმოუდგენელია მსჯელობის აგება. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებაში არგუმენტების გასამყარებლად ექსპერიმენტებს მიმართავენ, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში კი ამგვარი რამ წარმოუდგენელია. რა თქმა უნდა, აქ არ ვგულისხმობ ფსიქოლოგიას, რომელიც საკმაოდ ხშირად მიმართავს ექსპერიმენტებს, თუმცა ამ ექსპერიმენტების ცენტრში ადამიანია, არადა ყველა ადამიანი განსხვავებულია და შესაბამისად, ექსპერიმენტების პასუხებიც ასი პროცენტით სანდო ვერ იქნება. კარგადაა ცნობილი, რომ ხშირად ექსპერიმენტის მოწყობისას ე. წ. დატვირთული შეკითხვები გამოიყენება და სასურველი პასუხი თითქმის გარდუვალია; ასევე ასეთ დროს გვერდს ვერ ავუვლით დამკვირვებლის ფაქტორსაც. იმის გამო, რომ მას აკვირდებიან, ადამიანები პასუხებს ცვლიან და არცთუ ისე გულწრფელნი არიან. საბუნებისმეტყველო დარგებში ექსპერიმენტების დროს კი პასუხები არც დატვირთულ შე-

კითხვებზე და მოკიდებული და ვერც დამკვირვებლის ფაქტორი შეცვლის შედეგებს. აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ტიპის მეცნიერება მონაცემებს ეყრდნობა, ერთი მანც უფრო სარწმუნო და სანდო ჩანს, ვიდრე მეორე. რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ერთის ცენტრში ადამიანი დგას (თავისი მრავალფეროვანი, ამოუცნობი ხასიათით), მეორის ცენტრში კი — ბუნება. ადამიანთან დაკავშირებული, ადამიანის მიერ წარმოდგენილი მონაცემები კი, სამწუხაროდ, სხვადასხვა გასაგები მიზეზიდან გამომდინარე, ნაკლებად სანდოა. მაგალითად, სანამ ისტორიული რეალობის აღდგენას შევეცდებით, უნდა მოვავროვოთ მონაცემები (თუკი ასეთი რამ საერთოდ შემორჩენილია), რომლებიც წყაროებშია გაბნეული და შემდეგ შეჯერების საფუძველზე გავაანალიზოთ მასალა. წყარო, როგორც წესი, ადამიანის მონათხრობი ან დაწერილი ან გადაღებულია (უახლოეს ისტორიასაც თუ ვიგულისხმებთ). ადამიანი კი, შეიძლება, უნებლიეთ, სუბიექტური და მიკერძოებულია, იგი მიდრეკილია მოცემულიდან ამოარჩიოს, ამოკრიფოს მხოლოდ სასურველი ფაქტები და მხოლოდ ის გადმოგვცეს. შესაბამისად წყარო, რომელსაც ისტორიკოსი ვარაუდის გამოთქმისას დაეყრდნობა, უკვე სუბიექტურია. ანდა ფსიქოლოგიაში: პაციენტების ჩანაწერები იქნება ეს თუ სხვა მასალა, ძალიან სუბიექტური შეიძლება აღმოჩნდეს. აღარაფერს ვამბობ სხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებზე, იქნება ეს პოლიტოლოგია, იურისპრუდენცია, ბიზნესი თუ ფილოლოგია, ყველა ამ დარგის ცენტრში ისევ ადამიანი დგას და ამდენად მათთვისაც ისევეა დამახასიათებელი ტენდენციურობა, როგორც სხვა დანარჩენი ჰუმანიტარული მეცნიერებებისათვის. სწორედ ამიტომაც ერთი ჯგუფის დარგები, საუბარი მაქვს საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებზე, „უპირატეს“ მდგომარეობაში მეორე ჯგუფის დარგებთან შედარებით. ჩვენ შემთხვევაშიც ასეა, საუბარი მაქვს ლიტერატურული ტექსტის კვლევაზე, ლიტერატურული წყარო იმდენნაირად შეიძლება იქნას გაგებული, რამდენი თვალის ნაიკითხავს მას.* ამიტომაც, ჩემ მიერ გამოთქმულ ვარაუდსაც ბევრი შეიძლება არ დაეთანხმოს, რადგან იგი ეყრდნობა ორგვარ წყაროს: მხატვრულ ლიტერატურასა და ზღაპარს. მხატვრულ ლიტერატურაში დაცული მონაცემი მოგონილი შეიძლება იყოს და ნამდვილიც, აღარაფერს ვამბობ ზღაპარზე, რომელიც იმდენი ადამიანის „ხელში“ გაივლის, რომ ძალზე რთულია დაადგინო, რომელი შრეა ადრეული და რომელი გვიანდელი, რომელი პლასტია ფანტაზიის ნაყოფი და რომელი უახლოვდება სინამდვილეს.

კიდევ ერთი რამ ითხოვს დაზუსტებას: ლოგიკური მსჯელობის დროს მოხმობილი არგუმენტების წყალობით ადამიანები ხშირად უშ-

* აქ არ ვგულისხმობ ცნობილ ფრაზას: „The birth of the reader must be at the cost of the death of the author“ (ავტორის სიკვდილი განაპირობებს მკითხველის დაბადებას) (Barthes, Roland, *The death of the Author*, evans-experientialism.freewebspace.com/barthes06.htm)

ვებენ შეცდომებს, რომელთა შორის ერთ-ერთს მცდარ ანალოგიასაც უწოდებენ. ამ სტატიაში ორი წყაროს მონაცემებს რომ ვადარებ ერთმანეთს, არავითარ შემთხვევაში არ ვგულისხმობ, რომ ბერძნული ლიტერატურული წყარო დაეყრდნო ქართულ ფოლკლორულ მონაცემს ან პირიქით – ქართული ფოლკლორი მომდინარეობს ბერძნული ლიტერატურული წყაროდან. უბრალოდ მიმაჩნია, რომ თუკი კარგად გავაანალიზებთ ზეპირ მასალას, შევეცდებით უძველესი შრის დადგენას, მიღებული მონაცემები კი დამაჯერებელი აღმოჩნდება, კვლევის იგივე მეთოდი შეგვიძლია გავიმეოროთ ლიტერატურული მასალის დამუშავებისას. იმედია, საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა მცდარ ანალოგიად არ ჩამეთვლება.

ახლა კი გადავიდეთ უშუალოდ ტექსტზე. აპოლონიოს როდოსელმა „არგონავტიკა“ ძველი წელთაღრიცხვის მესამე საუკუნეში დაწერა. ეს არის არგონავტების ექსპედიციის თემაზე შექმნილი ყველაზე სრულყოფილი ტექსტი, თუმცა მანამდეც და მერეც ლაშქრობის ცალკეული ეპიზოდები სხვადასხვა ავტორებმაც დაამუშავეს.* შესაძლოა, „არგონავტიკის“ ავტორი რაიმე ასეთივე სრულ ტექსტს ეყრდნობოდა, რადგან არსებობს ინფორმაცია, თითქოს ამ ამბის უძველესი კორინთული ვერსია პოეტ ევმელოსს დაუმუშავებია. როგორც ბიოგრაფიიდანაც ცნობილი, აპოლონიოს როდოსელი ალექსანდრიის ბიბლიოთეკას განაგებდა. ამდენად, დასაშვებია, რომ მას ხელთ სხვა, ჩვენთვის უცნობი წყაროებიც ექნებოდა. ასეა თუ ისე, ავტორი ბევრ საინტერესო ცნობას გვანვდის. აქედან რალაც ნაწილი ე. წ. ქართველურ ტომებს უკავშირდება. ჩვენი მიზანია დავადგინოთ, ის ინფორმაცია, რასაც აპოლონიოს როდოსელი ამ ტომების შესახებ გვანვდის, რეალობა იყო თუ მხოლოდდამხოლოდ მწერლის ფანტაზიის ნაყოფი. ამ ტომთა ზოგიერთ ჩვეულებას მართო „არგონავტიკის“ წყალობით ვიცნობთ. მაგალითად, ე. წ. ორფიკულ არგონავტიკაში არაფერია ნათქვამი იმავე ჩვეულებებზე.** მაგრამ, ორფიკული არგონავტიკა რომც მოიხსენიებდეს ამ დეტალებს, კვლევისთვის საინტერესო მაინც არ იქნებოდა, რადგან ამკარაა, რომ ამ ტექსტის ძირითადი წყარო აპოლონიოს როდოსელის

* არგონავტების თქმულებას იცნობდნენ: ჰომეროსი, კიკლიკური ეპოსი — „ილიადასა“ და „ოდისეას“ შემავსებელი პოემები, ჰესიოდე, ლირიკოსი პოეტებიდან — მიმნერმე, სიმონიდე კეოსელი, პინდაროსი, ანტიმაქოს კოლოფონელი, ტრაგიკოსებიდან — ჰეკატოს მილეტელი, აკუსილაოს არგოსელი, ფერეკიდოსი, ჰელანიკოს მიტილენელი, ქსენოფონი, ფილოსოფოსებიდან — პლატონი და არისტოტელე. აგრეთვე ამ თქმულებით დაინტერესდა რომაული სამყაროც და ამის საუკეთესო დასტურია ვალერიუს ფლაკუსის თხზულება.

** „მახლობლად კი ცხენთამძლე ამადონების ქალაქები მდებარეობს და ხალიბების, ტიბარენების ტომები და ბეკირების ხალხი მოსინებთან ერთად ველის გარშემო ცხოვრობენ“ (ორფიკული არგონავტიკა 1977: გვ.104).

„არგონავტიკა“ და ფსევდო-ორფევსიც იმ ცნობებს, რომელიც ნანარმოების ასაგებად სჭირდება, „არგონავტიკიდან“ სესხულობს.

კოლხეთისკენ მიმავალი არგო რამდენიმე დასახლებულ პუნქტში შეჩერდა. ამ ადგილებში მცხოვრებ ხალხებს თავიანთი რაღაც სრულიად განსაკუთრებული, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ჩვეულება ჰქონდათ: ლემნოსელმა ქალებმა ქმრები ამონყვიტეს და ახლა მამაკაცებს დანატრებულნი სასიყვარულო განცხრომას მიეცნენ მოსულებთან; სამოთრაკეში კაბირები სხვათაგან განსხვავებულ მისტიკურ რიტებს მისდევდნენ; არქტოსში ველური ხალხი ცხოვრობდა, ეს გიგანტები საზარელი აღნაგობით ყველას შიშის ზარს სცემდნენ და მოსულებს მტრულად ხვდებოდნენ: ვეებერთელა ლოდებს უშენდნენ; ბებრიკთა მხარეში მეფე ამიკოსი ყველა სტუმარს კრივში ერკინებოდა; მდინარე თერმოდონთან მეზობლი ქალები – ამადონები სახლობდნენ; ხალიბები რკინის მოპოვება-დამუშავებით ირჩენდნენ თავს და დღენიანად კვამლსა და ჭვარტლში ცხოვრობდნენ; ტიბარენი მამაკაცები თავნაკრულნი მშობიარე ცოლების ნაცვლად კვნესოდნენ, მელოგინეს ბაძავდნენ ყველაფერში; მოსინიკები კი ფარულად აკეთებდნენ იმას, რასაც სხვები საამკაროდ შვრებოდნენ, ხოლო საჯაროდ იმას აკეთებდნენ, რასაც სხვები — დაფარულად. მათ კოშკში მეფე ჰყავდათ გამომწყვდეული, რომელსაც შეცდომის შემთხვევაში აშიმშილებდნენ.

ორფიკულ არგონავტიკაში აღწერილი ეს მარშრუტი არ ემთხვევა ოდისევსის მარშრუტს, რომლითაც გმირი აიაიასზე კირკესთან მოხვდა, თუმცა არგონავტების კოლხიდისკენ მიმავალი გზა და ოდისევსის უკანა გზა ერთმანეთს ზოგ რამეში ემთხვევა.* მაგრამ არგონავტების წინა გზა უნიკალურია იმ გაგებით, რომ მას მხოლოდ არგონავტებთან დაკავშირებულ ტექსტებში ვხვდებით და იქ აღწერილი ამბებიც არგონავტების თქმულების კუთვნილებაა. ძნელი სათქმელია, რა ინფორმაციას ფლობდა აპოლონიოს როდოსელი, როდესაც ცალკეულ დეტალზე ამახვილებდა ყურადღებას: ითვალისწინებდა მის დროს არსებულ გეოგრაფიულ რეალურ ვითარებას, აღწერილი ხალხის თავისებურებებს თუ ითვალისწინებდა ადრეულ წყაროებში დაფიქსირებულ გეოგრაფიულ მდგომარეობას, ჩვეულებებს, რომლებიც დავიწყებას მიეცა თუ საქმე პოეტურ ფანტაზიასთან გვაქვს და ყველაფერი მწერ-

* ოდისევსს აიაიადან სახლისკენ მიმავალ გზას კირკე ასწავლის. თუმცა, ჰომეროსის ცნობით, კირკეს სამკვიდრებელი ტირენიის ზღვის აუზში იყო, ამკარაა, იმისათვის რომ ოდისევსი შინ მოხვდეს, საშიში კიანები უნდა გაიაროს. ეს ის მოძრავი კლდეებია, რომლებიც ისე სწრაფად იხურება, რომ ვერცერთი მესაჭე იქიდან ხომალდის გაყვანას ვერ ახერხებს და ილუპება. მხოლოდ „არგომ“ გაიარა მათ შორის მშვიდობიანად, როდესაც კოლხეთისკენ მიდიოდა. იასონს მფარველი ღვთაება ჰერა ასწავლის, რომ სანამ ხომალდს გაატარებენ მოძრავ კლდეებს შორის, გაუშვას მტრედი (ზოგ შემთხვევაში სხვა ფრინველი) და მხოლოდ ამის შემდეგ გაიარონ თვითონაც. რომ არა ქალღმერთი, არ ვიცით, რით დასრულდებოდა არგონავტების მოგზაურობა, მოახერხებდნენ თუ არა ისინი მშვიდობიანად კოლხეთში ჩასვლას.

ლის მოგონილია. ამ კითხვაზე პირდაპირი და დაზუსტებული პასუხი ვერაფრით ვერ გვექნება, სანამ რაიმე ახალი მასალა არ წამოგვეშველება არქეოლოგიიდან ან თუნდაც ისევ ლიტერატურიდან. ამ შემთხვევაში ისეთ ლიტერატურულ ცნობას ვგულისხმობ, რომელიც არ საზრდოობდა აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკით“ და ავთენტიკურია.

ახლა კი ყურადღებას ტიბარენების ჩვეულებაზე შევაჩერებ: როგორც აღვნიშნეთ, მაშინ, როდესაც ცოლები მშობიარობდნენ, ტიბარენი მამაკაცები თავს ნაიკრავდნენ, ლოგინში ჩანვებოდნენ და მშობიარეებივით კვნესოდნენ. ზოგიერთი მოსაზრების თანახმად, ეს ჩვეულება ამ ტომში ქალთა განსაკუთრებულ მდგომარეობაზე მიგვითითებს. ნება მომეცით, არ დავეთანხმო ამ მოსაზრებას, უფრო სწორად ვთქვა, რომ ეს ცნობა არ გვანვდის საკმარის მასალას იმის თაობაზე, რომ ტიბარენებში ქალთა რაიმე განსაკუთრებულ მდგომარეობაზე ვისაუბროთ. ამ ჩვეულების ასახსნელად კი, ჩემი აზრით, ერთი ტიპის ზღაპართა ჯგუფის შესწავლა დაგვეხმარება. ქართულ ფოლკლორში გვხვდება ჯადოსნურ ზღაპართა ერთი ტიპი, რომელთაც პირობითად ვუნოდე „შაფჩიტას“ ტიპის ზღაპრები. ამ ტიპის ზღაპრების შინაარსი ასეთია: მეფის ასულს დაუკითხავად ათხოვებენ, არასასურველი სასიძოთაგან თავის დაღწევაში ქალიშვილს ცხენი ეხმარება, რომელიც მანამდე, კრიტიკულ მომენტამდე, რაიმე განსაკუთრებულ თვისებას არ ავლენდა. სასიძო ზღაპარში შავი არაბის სახითაა წარმოდგენილი, სადაც შავი არ მიუთითებს სასიძოს მხოლოდ ეთნიკურ წარმომავლობაზე, არამედ საქმე სხვა რამესთან გვაქვს.* მაგრამ ქალიშვილს ცხოვრების ამ გარდამტეხ ეტაპზე ცხენი ლაპარაკს იწყებს და დაიხსნის მეფის ასულს. საინტერესოა, რომ სიუჟეტის განვითარების რაღაც ეტაპზე საჭირო ხდება ამ რაშის დაკვლა გმირის გადასარჩენად, რაც რაშისვე მოთხოვნით ხდება. რასთან გვაქვს საქმე? ამის ასახსნელად ალბათ დაგვეხმარება იმ სახელების გათვალისწინებაც, რომელიც ზღაპრის პერსონაჟ რაშს ჰქვია. ზოგიერთ ვარიანტში (და ეს ყველაზე ხშირია) რაშის სახელი შაფჩიტაა. სხვა შემთხვევაში რაშს შეიძლება თვალჩიტა ერქვას, ხოლო ერთ ზღაპარში ცხენის სახელი ვარდჩიტაც კი იყო. სამივე კომპოზიციის მეორე ნაწილი ჩიტია, რაც მიანიშნებს ცხენის განსაკუთრებულ სიმარდეზე, მის უნარზე, სწრაფი იყოს. აი პირველი ნაწილი კომპოზიციისა კი განსხვავებულია. ცხენს სახელს დაბადებისთანავე არქმევენ, ეს სახელები კი ხშირად რაიმე ნიშანს უკავშირდება, მაგ. „სალარა“ ნიშნავს, რომ ცხენს შუბლზე თეთრი ხალი აქვს თანდაყოლილი, ნისლა, ლეგა, ნაბლა – ფერების მიხედვით შერჩეული სახელებია. ნისლა და ლეგა – მოლურჯო და მონაცრისფრო ცხენი არ იბადება, მაგრამ იგულისხმება, რომ შავი ცხენი სანამ გაჭა-

* ამის შესახებ უფრო დანვრილებით იხ. ნ. რატიანი, სიტყვა არაბის ორაზროვნება, ქართული ფოლკლორი 5, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

ღარავდება ან ლეგა ან ნისლა გახდება. რაც შეეხება შავჩიტას, თვალჩიტას და ვარდჩიტას, ვფიქრობ, რომ შეძლებულ ადამიანს თავლაში სამივე სახელის (და მეტის) ცხენი შეიძლებოდა ჰყოლოდა. ანდა არა-შეძლებულ ადამიანს ეყოლებოდა ერთი ცხენი, რომელსაც სახელს უცვლიდნენ ან არქმევდნენ კონკრეტულ მომენტში. რა მომენტზე ვსაუბრობ? რამდენადაც ვიცი, ქართულ სამყაროში ბევრი დაავადება პერსონიფიცირებულია და ისინი ადამიანებთან ე. წ. ბატონების სახით მოდიან. ეს ბატონები, როგორც წესი, თავიანთ ქვეყანაში ცხოვრობენ და ეს ქვეყანა ზოგჯერ ზღვის იქითაა. ზღვიდან მოსული თეთრი ბატონები კეთილები არიან, მათი მოლოზობიერება, გულის მოგება და უკან გასტუმრება ადვილია, რაც იმას ნიშნავს, რომ თეთრი ბატონების სტუმრობისას ავადმყოფი არასოდეს კვდება. ამ კეთილ ბატონებს იებსა და ვარდებს უფენენ და ყველანაირად ელოლიავენ იან ნასვლამდე, ე. ი. ელოლიავენ სნეულს გამოჯანმრთელებამდე. ნითელი ბატონების სტუმრობა შედარებით მეტ პრობლემას ბადებს. ამ დაავადებას გართულებებიც ახასიათებს და ზოგჯერ, თუმცა არა ყოველთვის, ავადმყოფის სიკვდილითაც სრულდება. ნითელ ბატონებს უკავშირდება ნითელა და ნითურა – ნითელა საფრთხეს მხედველობას უქმნის, ნითურა კი ორსულისთვისაა განსაკუთრებით საშიში. აი შავი ბატონების სტუმრობა კი ყოველთვის არასასურველია და მისი მოახლოებაც კი სიკვდილთან ასოცირდება. მისგან თავის დაძვრენა პრინციპში წარმოუდგენელია.

ვინაიდან ზღაპარი მარტივი, გასაგები სახეებითა და ენით ასახავს უძველეს წარმოდგენებს, ხშირად ისეთსაც, რომელიც უკვე კარგა ხანია, ისტორიის კუთვნილებას წარმოადგენს, ხომ არ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ჯადოსნურ ზღაპარში სასიძოს ფორმით შავი კაცის ჩართვა ყველაზე უფრო საშიში და მომაკვდინებელი დაავადების გამოჩენის მარტივ და გასაგებ ენაზე გამოთქმაა. დაავადებამ უნდა ნაიყვანოს ქალიშვილი და სავსებით შესაძლებელია, რომ დაავადება არასასურველ სასიძოდ ტრანსფორმირდეს ზღაპარში. ამ დაავადებას ვერავინ დაუძვრება, მაგრამ ჯადოსნურ ზღაპარში ყოველთვის გვეგულება შემწე. აქ, „შავჩიტას“ ტიპის ზღაპრებში, ასეთი შემწეა ცხენი. საინტერესოა ისიც, რომ თუკი ზღაპრის სიუჟეტს დავეყრდნობით, გმირის გადასარჩენად ხდება ამ რაშის დაკვლა. ალბათ რეალობისგან შორს არ უნდა იყოს, თუკი ვივარაუდებთ, რომ დაავადების აღმოჩენის შემთხვევაში ხდებოდა ცხოველის მსხვერლად შეწირვა დაავადების ღვთაებისადმი. ცხენის დაკვლა სწორედ ამის ანარეკლი უნდა იყოს ზღაპარში, თანაც ცხენის სახელებიც ხომ დაავადებებთან ასოცირდება. თუკი ერთ შემთხვევაში ცხენის სახელი შავჩიტაა, ჩანს, რომ (თუკი ჩემი მოსაზრება მართებულია) შავი ბატონების შემთხვევაში შავი ფერის ცხოველი იწირებოდა. რაც შეეხება კომპოზიტ თვალჩიტას, მისი პირველი ნაწილი თვალაა. როგორც აღვნიშნეთ, ძველ დროში დაავადება ნითელა ხშირად მხედველობის დაკარგვით სრულდებოდა, ესაა დაავადება, რომელიც თვალს აზიანებს. ალბათ, იმის ნაცვლად,

რომ სამსხვერპლო ცხოველის სხეულის ცალკეული კონკრეტული ნაწილის შენირვა მომხდარიყო, ხდებოდა სრულიად განსხვავებული და თავისებური ქმედება – მსხვერპლის სახელდება ანუ ცხოველის სახელი პირდაპირ მიუთითებდა, რომ მსხვერპლის მიღებით ღვთაებამ თავიდან უნდა ააცილოს შემწირველს თვალისჩინის დაკარგვა. გარდა ამისა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამავე ტიპის ზღაპრებში ცხენი ქალიშვილს ურჩევს მამაკაცურად გადაცმას. ამ მარტივი ხრიკითაც ხდებოდა პერსონიფიცირებული ავადმყოფობის მოტყუება. ძალიან ხშირია სხვადასხვა ხალხთან არსებულ რიტუალებში მავნე სულებისა და არსებების ამ გზით მოტყუება: ხდება ხოლმე სქესის შეცვლა გარეგნულ დონეზე. ამ ხრიკის გარდა გავრცელებული მოვლენაა უკუღმართად სიარული, ნაკვალევის შებრუნებით დატოვება, რაც კვალის აბნევის უკავშირდება. ანდა საქორწინო რიტუალის დროს ახალგაზრდა მონაწილის ჩანაცვლება დროებით მეორე ხანდაზმული პერსონაჟით, მაყრიონის თავში პატარძალივით გამოწყობილი ასაკოვანი ქალი თავგზას უბნევს ავსულებს და ბოროტ ძალებს.* ასევე გავრცელებული პრაქტიკა იყო, რომ წყვილი, რომელთაც შვილები ადრეულ ასაკში (ან გაჩენისთანავე) ეღუპებოდათ, ახალშობილს არასასურველ სახელს არქმევდნენ ან გარკვეულ ასაკამდე სახელს საერთოდ არ არქმევდნენ, იყენებდნენ რა მხოლოდ დროებით სახელს და ამით მომაკვდინებელ სნეულებას ატყუებდნენ.** ამ ჩვეულების გაქრობა ქრისტიანობის გავრცელებას დაუკავშირდა, რადგან ეს მოვლენა ნაწილობრივ შეცვალა შვილისთვის მფარველი წმინდანის სახელის დარქმევამ.

ამგვარად, „შავჩიტას“ ტიპის ზღაპრებში, ჩემი აზრით, დაცულია ინფორმაცია იმის შესახებ, თუ როგორ იქცეოდა ოჯახი უძველეს დროში მძიმე დაავადების გავრცელების დროს: ხდებოდა ავადმყოფობის მოტყუება გარეგნობის შეცვლით (ალბათ თუ ფენმძიმე ქალს ნი-

* აქ საინტერესოა სოფოკლეს ცნობილი ტრაგედიის გახსენება, როდესაც კლემენესტრა აგამემნონს ადანაშაულებს, რომ მას არ მიეცა საშუალება იფიგენიას საქორწინო მაყრიონს წინ გაძლოდა ჩირაღდნით ხელში. სხვადასხვა კულტურაში დაფიქსირებული მსგავსი ეპიზოდები მრავლად აქვს განხილული ფრეზერს თავის ნაშრომში.

** გავიხსენოთ აკაკი წერეთლის „ბაში-აჩუკი“ (წერეთელი, აკაკი, რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად, ტ. 3, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1989): „ერთადერთი სამწუხარო მისი (იგულისხმება ბაქარა ბაქრაძე) იყო, რომ შვილი არა რჩებოდა, მაგრამ, როცა, მეზობლების რჩევით, ახალშობილს „გლახა“ დაარქვა და ღვთის სახელზე გაუშვა, ისიც მართლა ჩიტივით წამოეზარდა“ (წერეთელი 1989: 134). თითქმის ყველა მშობელი ცდილობს, შვილს განსაკუთრებული სახელი დაარქვას, სახელი „გლახა“, რა თქმა უნდა, ამ სახელთა რიგში არაა. მაგრამ იქიდან გამომდინარე, რომ თითქოს შვილი არასასურველია, ეს სახელი არაჩვეულებრივად გამოდგება. ბოროტი ძალა ტყუვდება, თვლის, რომ ბავშვი ისედაც არასასურველია და თავს ანებებს მას. მეორე მხრივ, ბავშვის ღვთის სახელზე გაშვება ნიშნავს იმას, რომ ბავშვი ექცევა მისი მფარველობის ქვეშ.

თურა ემოუქრებოდა), ხდებოდა მსხვერპლის შეწირვა (ცხენის სახით) და ამით ოჯახი თავს იზღვევდა მოსალოდნელი უბედურებისაგან.

სწორედ ასეთი ნაკითხვისა და ტიბარენების შესახებ. როგორც ჩანს, მელო-გინე ქალს ანაცვლებდა მეუღლე, რათა მოტყუებულიყო ავი ძალა, რომელიც საფრთხეს უქადადა მშობიარეს. მამაკაცი კი, რომელიც ქალის როლს ასრულებდა, ადვილად „გაუმკლავდებოდა“ მოსალოდნელ საშიშროებას და ამით გადაარჩენდა ცოლს. ალბათ „არგონავტიკის“ ტექსტში დაცული პასაჟის ამდაგვარი ნაკითხვა საფუძველსმოკლებული არ უნდა იყოს, თუკი გავითვალისწინებთ იმ მასალას, რაც ქართულ ფოლკლორში გვხვდება.

ღამონათქაანი:

აპოლონიოს როდოსელი 1970: აპოლონიოს როდოსელი. არგონავტიკა. ძველი ბერძნულიდან თარგმნა აკაკი ურუშაძემ. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1970.

ბერძნული მითების სამყარო 1999: ბერძნული მითების სამყარო. არგონავტიკები. თბ.: „ლოგოსი“, 1999.

ორფიკული არგონავტიკა 1977: ორფიკული არგონავტიკა. ძველბერძნულიდან თარგმნა და გამოკვლევა დაურთო ნათელა მელაშვილმა. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1977.

ურუშაძე 1964: ურუშაძე ა. ძველი კოლხეთი არგონავტიკების თქმულებაში. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1964.

ჯადოსნური ზღაპრები III: ჯადოსნური ზღაპრები, ტ. III. შემდგენელი ნ. რატიანი. ხელნაწერი. დაცულია ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილებაში.

MASOUMEN RAHIMI

Iran, Bushehr

Graduated in English Literature

The Great Myth of the “King Arthur” in Mark Twain’s *A Connecticut Yankee in King’s Arthur Court* at the Service of Social and Political Satire

The paper discusses the Arthurian myth in American fiction. Mark Twain's *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* magically moves the supposed Yankee, Hank Morgan, into the mythical world of King Arthur. Politically, the novel criticizes the medieval age and illustrates that many of the people had extremely harsh times. Socially, Twain displays that the middle Ages accepted a severe division of classes where the nobility and clergy take the control, while the peasantry suffers. This paper examines how Twain uses a mythic plot through political and social satire to comment on slavery and imperialism.

Key words: King Arthur’s Myth, Mark Twain, Social and Political Satire, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, Slavery and Imperialism.

MASOUMEN RAHIMI

Iran, Bushehr

Graduated in English Literature

The Great Myth of the “King Arthur” in Mark Twain’s *A Connecticut Yankee in King’s Arthur Court* at the Service of Social and Political Satire

From the very beginning of English Literature there have been legends of great heroes and powerful kings. King Arthur is one such hero, known perhaps over all other mythical medieval figures as a chivalrous knight, a powerful warrior and a just and intelligent leader and most loved of all of these legendary figures. *King Arthur* is a legendary British leader of the late 5th and early 6th centuries, who, according to Medieval histories and romances, led the defense of Britain against Saxon invaders in the early 6th century. The details of Arthur's story are mainly composed of folklore and literary invention, and his historical existence is debated and disputed by modern historians. (Higham 2002) People have looked to the legends of King Arthur and his Knights of the Round Table as the standard for a harmonious society throughout the centuries. In the stories that have been passed down, knights were bold and chivalrous, fighting real and supernatural foes for the honor of themselves. In 1889, Mark

Twain published the novel *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* to expose the myths. The novel has a man of Twain's era magically transported back to Camelot, the court of King Arthur. What he encounters is not a mystical time of dragons and sorcery, but a time of ignorance and suffering, when anyone who claims to have witnessed a supernatural event is believed by all. King Arthur's court is balanced atop an unjust social system that ignores the rights of the working people and confers divine rights upon nobles who, having been born to wealth and power, have no idea of justice. The protagonist in the novel makes himself more powerful than the legendary magician Merlin by performing tricks that are simple for a man with contemporary knowledge. Moreover, the protagonist sets about making wide-reaching social reforms, only to find that enlightenment ultimately does not work with superstitious, naïve people. Hank "The Boss" is at the center of the action, Arthur, and his relationship to the legend that Twain parodies are strong undercurrents. Twain does not have to invent most of the situations; He merely lifts it from the legend and retells them through Hank's skeptical modern voice. In the stories, knights did go questing based on the stories of strangers. Twain takes the Arthurian knight and logically extends him into the practical arena. The freemen's situation in the novel is not to be able to buy, sell or leave the property, without giving up a large portion of the proceeds to the landlord. Twain describes the unjust land practices that were not confined to the sixth century that could be easily found in the United States into the twentieth.

In *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, Hank Morgan ("The Boss") is moved back in time from the 19th century to the 6th century. He thinks that he is more superior technologically than others, so, this lead him to attempt to improve, change, and "civilizes" Camelot, but as the novel progresses, he destroys the city completely. Mark Twain in this novel takes a satiric and pessimistic look at social injustice, modern technology, and the Catholic Church. From Hank Morgan in the political and social satire in this novel, Mark Twain displays the economic, political, and technological improvements of his time by employing an appealing plot. Politically, the novel criticizes the medieval age depicted severe rule by the monarch, unity between church and state, and illustrated that many of the people had extremely harsh judgment. Socially, Mark Twain displays that the middle Ages accepted a harsh division of classes where the nobility and clergy take the control, while the peasantry suffered the most.

Mark Twain attains great success as a writer and public speaker. His humor and satire has received honor from critics and peers. At the turn of the century, as Paine expresses, he was no longer a mere storyteller or humorist, but had become almost exclusively a moralist. It is exactly this moralist who speaks to us from the pages of *Mark Twain's Weapons of Satire*. His work is characterized by wide irreverent humor with biting social or political satire. His writing is

known for its realism of voice, place and characters that speak to every generation as he represents oppression, people's prejudice, and hypocrisy.

A Connecticut Yankee in King Arthur's Court was the last of Twain's novels written during the height of his career. The novel is satire. Mark Twain in his original preface to the novel wrote "My object has been to group together some of the most odious laws which have had vogue in the Christian countries within the past eight or ten centuries, and illustrate them by the incidents of a story." In fact by using satire, Twain mocks these laws. After a friend had given him an edition of the medieval *Morte D'Arthur* of Thomas Malory in 1884, then Twain became interested in the Arthurian principals. Twain's influence with the elements of Malory's *Morte D'Arthur* makes a considerate piece of the satire and humor found in the book. The story satirizes oppression in Feudal England and shows Twain's more experienced writing as it emphasizes some of the skeptical and dark themes, he obsessed over in his final years. The tales of the Knights of the Round Table are as central vehicle for raising humor in the novel. The knights are used as the most major figures of fun, in particular when they insist on wearing their armor at all times. Contrary to the often romantic and heroic retellings of the Arthur story, Twain sets about on his social commentary on the contrasts between the legend and what he projects to be historical reality of the inequality of the time but legend has it that the time of Arthur was one of prosperity and peace. Twain weaves sarcastic humor often to satirize institutions and people. Twain is serious, when it comes to the descriptions of inequality in Connecticut Yankee. With muckraker-like reporting of social conditions, he depicts the indifference of the gentry and "Gallant. Knights in armor toward the people. The people coldly pass as the commoners bow and scrape in automaton-like deference. Most of the humor that Twain uses is in the language of the novel itself. Twain adapts and exaggerates some of the stilted courtly prose in the *Morte D'Arthur* to bring ironic twists into the speech of the knights in contrast with the Yankee. For example He writes, that Clarence "Is no more than a paragraph that the boy shrugs off without understanding the insult. The words Mark Twain used to describe the fortress of Camelot, as "Full of loud contrasts." The space is grand, yet crude to cut to conform. The people too, are a mixture of courtly grace and rough instincts. All these suggest the social criticism of the two periods that the novel is set in the 6th and 19th Centuries. Most principally, the rule by a monarchy and the trade of human slavery are the main topics that are treated with a sharp social critique. In addition, the Catholic Church is lambasted in a serious tone whenever in the novel mentioned.

There are many critics who consider Mark Twain as an anti-imperialist such as Rowe believe – through their reference to *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) – that "Twain's anti-imperialism is all bound up in a sentimental idea of writing and narrating our way out of it" (Rowe 2000:138). Twain hated monarchy and undemocratic rule of all kinds. Twain did classify him-

self as "a red-hot imperialist" (Gibson 1947 :445) Hank Morgan in the novel after describing the farmers and artisans as representing the "Nation," states that:

[T]o subtract them would ... leave behind some dregs, some refuse in the shape of a King, nobility and gentry; idle, unproductive, acquainted mainly with the art of wasting and destroying, and of no sort of use or value in any rationally constructed world. (Twain 2005:125)

The novel opens with a selection from Thomas Malory's *Morte D'Arthur*, "How Sir Launcelot Slew Two Giants, and Made a Castle Free." as Trainor suggests: "Is it too much to read in the two giants, 'well armed, all save their heads, and with two horrible clubs in their hands,' the two mighty powers, the Catholic Church and monarchy, which the Boss hoped to overthrow?" (Trainor 1951:382). According to this interpretation, Launcelot represents Twain "wielding his sword" of humor and ridicule, against these powers (Trainor 1951:382). Thus, *A Connecticut Yankee* has been defined as a commentary against the "two giants" of monarchy and the established church. While Twain's analysis of the church and monarchy throughout the novel supports Trainor's justification for the opening selection, it can be argued that Twain's Yankee aims to talk against a third power structure, imperialism, depicted by Hank Morgan's cultural and technological infiltration of sixth-century England. One might argue that imperialism is not the concern here as *A Connecticut Yankee* does not deal with the subject of national expansion but, rather, with the extension of Hank Morgan's personal power. Hanson declares, "Many critics have remarked in passing that the Yankee is, technically, a dictator" (Hanson 1973: 67), and that "We should not be misled by his hatred of aristocracy". The Yankee is not troubled by authoritarian power or position as such" (Hanson 1973:68). Hanson argues that Morgan's disdain for aristocratic power is not earned, it is inherited. Morgan observes society as, "a competitive race in which the prize is holding power over the losers - being boss" (Hanson 1973:63). This is exemplified through a statement by Morgan:

"I made up my mind to two things: if it was still the nineteenth century and I was among lunatics and couldn't get away, I would presently boss that asylum or know the reason why; and if on the other hand it was really the sixth century, all right, I didn't want any softer thing: I would boss the whole countryside inside of three months" (Twain 2005:17).

Even though this seems to be the only explicit declaration of Morgan's intent to expand, the text as a whole shows his commitment to imperialist principles. The peasants are compared to animals: "They were the quaintest and simplest and trustingest race; why they were nothing but rabbits" (Twain 2005:63). Morgan about the primitive condition of the sixth-century English people states: "I saw that I was just another Robinson Crusoe, cast away on an uninhabited island, with no society but some more or less tame animals" (Twain 2005:54). Morgan considers himself as, "a giant among pygmies, a man among children, a master intelligence among intellectual moles" (Twain 2005:67), and considers

the peasants' primitive state as a condition that can be remedied through achievement of the technology and ideals of US-American society. Twain in this novel develops his satire with a dual purpose, one point directed at the British and their superior attitude, and the other at Americans and what Twain sees as the myth of the capitalist who succeeds by superior ability and force of will. Hank Morgan is the American who finds himself far from home both in terms of place and time and who determines that he will be able to become boss of the whole place in a short time because he is filled with the American spirit of the capitalist. So, Twain through Hank shows his objection against imperialism in the Arthurian era.

The Yankee believes that the Roman Catholic Church in 6th -century England supported these things: hereditary nobility, social inequality, superstition, and the meek subservience of the masses to authority and tradition. The Yankee recognizes that in order for any of these developments to obtain, the English need freedom from the oppression of the Roman Catholic Church. Twain is merciless on the Roman Catholic Church; considering it as "Awful power" that had "Converted a nation of worms." Throughout the novel, the Catholic Church is blamed for the problems of the land. The Church epitomizes sixth century ignorance and superstition, specifically by hindering Hank's technological advances. Twain attributes the social matters of Europe with all of its injustices to the Church's materials and principals that support the "Divine right of kings". Twain makes this very clear attack connect to modern Europe, whose societies still keep the remaining effects of this inheritance. For Hank and Twain, there is nothing more ridiculous and meaningless in political and human terms than the idea of a man who would bow before another because of his name or position. Twain's Yankee's greatest fear and last enemy is the Roman Catholic Church, which to him embodies the evils of manipulating religion for political purposes. Hank states, "The established church is only a political machine bereft of the spiritual functions that it purports to serve." Hank accuses the church for shoring up the ills of the Sixth Century society with its superstition, hereditary nobility and social inequality. Although he desires to put an end to the church, he knows he has to be careful he notes, "It would be poor wisdom to antagonize the church" (Twain 2005:84). Once he decides to undermine the church through the spreading of soap, with the idea that this will uplift and civilize the English people. The soap is to be distributed by knights wearing sandwich boards, who Morgan calls missionaries. He advertises this soap on bulletin boards reading "Patronized by the Elect" (Twain 2005:142). Morgan's feeling toward the Catholic Church is that, without admitting it, he embraces a corrupt unity with the institution. However, Morgan's expressed position changes during his episode with the Holy Fountain. The head priest demands the Yankee to restore the fountain using, "enchantments that be holy, for the church will not endure that work in her cause be done by devil's magic" (Twain 2005:205), but when Morgan realizes he can increase his power by pretending to align himself with the

church, he uses the opportunity. He says: "Before noon mass was over, we were at the well again; for there was a deal to do, yet, and I was determined to spring the miracle before midnight, for business reasons: for whereas a miracle worked for the Church on a week-day is worth a good deal, it is worth six times as much if you get it in on a Sunday" (Twain 2005:219). After the miracle is performed, Morgan expresses no regret over his act of pushing the English people further into superstition and ignorance.

Twain indicates that the Arthurian England lack civilized values Hank sees naked children. The first child he sees is a girl almost 10 years old, wearing nothing but "a hoop of flame-red poppies" (Twain 2005:10). He sees poverty. The people he and the knight see are lower class. 'Human slavery' is the basis on which this whole society rests:

The most of King Arthur's British nation were slaves, pure and simple, and bore that name, and wore the iron collar on their necks; and the rest were slaves in fact, but without the name. . . The truth was, the nation as a body was in the world for one object.... only: to grovel before king and Church and noble; to slave for them, sweat blood for them, work that they might play, . . . be familiar all their lives with degrading language and postures of adulation that they might walk in pride. . . (Twain 2005:98)

Slavery appears significantly in the work as a social disgrace that Hank seeks to bring to an end. The Yankee sees slavery. The iron collars that many of the people are wearing show that they are slaves. At this time, the Yankee may not realize that they are slaves. Twain writes about the oppression and dehumanization of slaves that are originated largely from Russian, German sources. It is also a part of the universal points with slavery in the United States. In the novel both Hank and King Arthur become slaves and is made empathic to the difficulty of slaves. Allegory is employed to convey the inhumanity of slavery. This is most evident when the king and Hank disguise themselves as freemen and are powerless to stop Lord Grip from selling them as if they were his property. In Chapter 34, Hank makes a reference that in his own time a slave auction had made no impression on him. It is only now that he is in a similar position, being held as a slave, that he recognizes the inhumanity of this trade. Twain paint the town outside the gates of the magical Camelot as settled by peasants that were no better than slaves living in poverty and dirt. The nameless peasants Twain paints are oppressed and hopeless. His narratives seem almost like muckraking about the past. Hank often implies that the prisoners and peasants he comes across have been made subhuman. He describes them as behaving like an "Animal does when it knows it has been done a kindness." This type of "Oppression narrative" becomes a theme in Hank's travels, rising in pathos and severity as the novel goes on.

King Arthur's story is a long one, spanning over fifteen centuries. As with any legend, it has been strengthened and changed by master storytellers. Arthur's myths and legends have been used throughout history to inspire fear, an-

ger and hope in the people to whom they were told. In this novel Twain satirizes King Arthur's England, but he also satirizes 19th-century America. Twain's satiric sword has two edges. Twain looks to the past to criticize the present. In the Preface, Twain explains that all the laws and customs that he writes about as belonging to Camelot are real laws and customs, but that they did not necessarily exist in Camelot although they did exist at other times and in other places. Therefore, Twain through satire shows his objection against Roman Catholic Church, social injustice, imperialism and slavery toward social class and political experience around 1889s, to get people to be aware and correct the problems. He has already grown more pessimistic of man's ability to act sensibly. He attaches this pessimism in "A Connecticut Yankee" with a dark insight of the political faults he realized in his own time. The large middle parts of the novel mostly focus on Twain's social and political criticism of monarchy and any other form of government in which the common man is at the mercy of dictatorial authority. The Yankee grows in power and confidence that his way is the best way. He becomes more dictatorial, violent, and less in control of his circumstances until the only way to escape is a war of mass devastation. The scenes instead show pathos and injustices become generalized as the contradictions and faults of human behavior throughout the ages. Therefore Twain by showing man's inhumanity of middle age, or Arthurian society in a satirical style make this literary piece one of the best literary works.

WORKS CITED

- Gibson, William M. *Mark Twain and Howells: Anti-Imperialists*. The New England Quarterly 20.4, 1947.
- Hanson, Chadwick. *The Once and Future Boss.: Nineteenth-Century Fiction*, 1973.
- Higham, N. J. (). *King Arthur, Myth-Making and History*. London: Routledge, 2002.
- Jennifer A. O'Neill, "Twain's A Connecticut Yankee in King Arthur's Court and U.S. Imperialism", (2007):1-7.
- Kaplan, Amy. *The Anarchy of Empire in the Making of US Culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002.
- Mathis, Andrew E. . *The King Arthur Myth in Modern American Literature*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2002.
- Messent, Peter and Budd, Louis J. eds. *A Companion to Mark Twain*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Paine, Albert Bigelow .*Mark Twain: A Biography*. The University of Adelaide Library: 2010.
- Rowe, John Carlos. *Literary Culture and US Imperialism: From the Revolution to World War II*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Stahl, John D. *Mark Twain, Culture and Genre: Envisioning America Through Europe*. Hardcover: 1994.
- Trainor, Juliette A. *Symbolism in A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Modern Language Notes 66.6: 1951.
- Twain, Mark. *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. San Diego: ICON Group International, Inc, 2005.
- Twain, *Mark Twain's Satires & Burlesques*. ed. Rogers, Franklin R. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Twain, *The Autobiography of Mark Twain*, ed. Charles Neider. New York: Harper & Bros, 1959.

LYUDMILA SAVOVA

Bulgaria, Sofia

The St. Clement of Ohrid University of Sofia

Between Myth and Reality

Vladimir Nazor

(May 30, 1876 in Postira, Brač - June 19, 1949 in Zagreb)



Vladimir Nazor



The article discusses Vladimir a Croatian poet, writer, translator, and humanist, who became acclaimed after writing about folk legends and stories. The tale Big Joseph (Veli Jože) features a helpful and kind hearted giant named Jože, living in the area around the town of Motovun (Inner Istria). His verses in *Hrvatski kraljevi* (Croat Kings) established him as the great patriot poet in Croatia. *Istrian Tales* (*Istarske priče*) revealed his storytelling skill and mastery. In poetry Nazor's creative way began from metaphysical transcendental philosophy. His poetry implicates that art is esthetically stronger than reality, for art reflects the essence of real world.

Key words: myth, freedom, reality.

ЛЮДМИЛА САВОВА

Болгария, София

Софийский Университет им. Св. Кл. Охридского

Между мифами и реальности

Владимир Назор приобрел большую литературную популярность благодаря своему интересу к рассказам о народных легендах и историях. Со дня своего первого стиха в 1893 г. и до последнего стихотворения в 1949 г., на нескольких тысячах страниц Назор славил силу, смелость, близость человека к природе, раскрылась богатая фантазия поэта. В дальнейшем Назор один за другим выпускает поэтические сборники, каждый из которых является вкладом в сокровищницу хорватской поэзии. В поэтических сборниках «Славянские легенды» (Slavenske legende, 1900), «Живана» (Živana, 1902), «Хорватские короли» (Hrvatski kraljevi, 1912), «Новые песни» (Nove pjesme, 1912), поэме «Медведь Донник» (Medvjed Brundo, 1915), сборнике «Истрийские рассказы» (Istarske priče, 1913) Назор, используя образность и символику древнеславянской истории, мифологии, утверждал величие славянской души. Из прозаических произведений Назора воспоминаниям посвящены «Рассказы из детства» (Priče iz djetinjstva, 1924), сборник «Рассказы с острова, из города и гор» (Priče s ostrva, iz grada i sa planine, 1927). Поэзия Назора патриотична и отличается эмоциональным многообразием, умением видеть и понимать природу; в лирике Назора очевидно сильное влияние символизма («Лирика»). Поэт любил и знал историю своей родины. Он изучал поэтические сказания соотечественников, усердно и последовательно боролся за формирование национальной культуры хорватов («Книга о королях хорватских», «Древние истрийские баллады», «В чаше»). В одной из его главных работ – большом романе «Пастырь Лода» описывается история его родного острова – Брач, на котором он родился 30 мая 1876 года. Учился в Грацком и Загребском университетах, в 1898 – 31 годах учительствовал. Благодаря своему многогранному таланту и значительному творчеству правительственным декретом 30 декабря 1941 года Назор был объявлен членом Хорватской академии наук и искусств, а в 1945 году был выбран председателем Президиума Народного Сабора Хорватии.

Творчество Назора, охватывая значительный во времени период 1-й половины XX века, содержит более чем 500 стихотворений и принадлежит к выдающимся явлениям хорватской литературы. Но он был творцом и в другой области проложения мостов между культурами. Владимир Назор разговаривал на нескольких языках и переводил с итальянского, немецкого, французского, английского языков («Божественная Комедия» Данте, Гёте, Гюго, Шекспир и др.). Писатель отошел от мира сего 19 июня 1949 года в Загребе, похоронен на кладбище Мирогой. Высшая государственная

премия в области искусств в Хорватии называется в честь Владимира Назора. Его произведения переводились на итальянский, болгарский венгерский, русский и другие языки. Болгарские переводы - дело рук мастеров слова и отличаются самым высоким качеством. Морская тематика переводческого выбора рассказов совпала с автобиографической линией творчества писателя, хотя ограничивается коротким отрывком его жизни. Интересно как сам он делит свои годы на двадцатилетние периоды, утверждая, что, родившись весной 1976 года, весной 1896, 1916 и 1936 года чувствовал себя новорожденным, другим человеком, с новыми потребностями, идеями, болью и радостью, с неожиданными сновидениями и ощущениями. В первый период он проходит через оптимизм, веру в добро и национальные нотки и легендарно-мистические настроения этих лет; он затрагивает в своем творчестве вопрос, которого не было принято касаться в те годы. Работая в самом сердце Истрии, восхищаясь добротой и силой народа, он замечает и ненужно сильное итальянское влияние на хорватов. Маленький, но очень крепкий и сильный народ совершенно не обращая внимание на свой потенциал и реальную мощь, мог оказаться на службе большего соседа. Великан, как привязанный к маленькому деревцу слон, не догадывается освободиться, а подчиняется привычной веревке. Вели Йоже не знает свою силу.

В следующий период приходят разочарования и Владимир Назор обращает взгляд на себя, на самопознание на автобиографическую модель диалогизирования. Он становится главным героем своих новелл, в детских воспоминаниях ищет новую силу для жизни и источник непресыхающей любви. Беззаботное детство наводит на него романтику мечтаний. В отличии от третьей фазы – годы перед надвигающейся мировой войной, сейчас он все еще в плену мечтаний воображения. Едва лишь после придет спуск на землю и описания повседневных тем. Но и тогда автор видит человека сильным и значительным, он остается романтичным антропологом, его ясный взгляд на жизнь остается непомутненным пренебрежением ни к кому, его вера помогает ему созерцать Божий образ в каждом и ощущать его братом. Родившись на острове, он как будто всю жизнь и в любую ситуацию сохраняет свою автономность и готов пересечь Красное море, освобождаясь от рабства зависимостей.

Владимир совершенно непринужденно стирает границы между реальностью и мифами, живет в их межграничном пространстве. То, что так характерно для него в первом рассказе, падает тяжким обвинением на его отца – интеллектуала и мечтателя – в последнем. Постоянное чтение древнегреческих мифов и литературы, изучение языков для увеличения возможностей проникнуть в мир культуры, игра на клавессине итальянских средневековых композиторов – что может быть пакостнее для постоянного обеднения и без того небогатого торговца. Здесь естественно возникает вопрос – разве культура может вредить человеку? Разве хлебом только жи-

вет человек? На обвинения, отправленные в адрес своего отца со стороны приземленного родственника, Владимир Назор всю жизнь будет отвечать своим бриллиантным словом и достаточно разбогатеет – культурный пласт иногда трансформирует духовный кладезь в чистое золото. Библейские темы суть прочная основа, крепкая земля под ногами. Морской человек хорошо разграничивает ее от романтического покачивания корабля под волнами грез. Но так, как до суши нельзя добраться чисто физически без шаткости корабля, так и через жизнь нельзя пройти только по каменистым дорогам и твердым путям установленных правил. Тем более во времена модерна, когда ваза все еще была целая и все еще наслаждались ее ослепительной красотой. Неслучайно символ модернизма оказался такой хрупкий.

В том же рассказе преобладает чисто духовная тема – исцеление раненой души происходит через прощение. Физическому насилию подвергались крестьянские дети, эту традицию не хотел нарушать даже священник и розги гуляли по детским рукам. Но господский мальчик не мог понести этого и душевная травма превратилась в ночные кошмары и сильное нервное потрясение. Отсюда можно рассуждать о насилии над детьми, о педагогических приемах – хороших и неподходящих, о разрушении детского доверия к институтам и родительской защите и т.д. На примерах, очень убедительным способом художественного внушения, Владимир Назор утверждает целебную силу прощения. В силу своего воспитания и мягкости души он не мог плюнуть на могилу своего умершего „врага”, но примирение и успокоение наступило в момент раскрытия личности священника как нежного заботливого человека, который сам страдал от допущенной грубости. Смысл человеческой жизни в очередной раз приобретает реальные религиозные очертания. Здесь и соприкосновение с иными мирами, и преодоление собственного „я”, и смирение, а главное всего – прощение. Этот детский рассказ превращается в притчу, потому что центральная – тема любви – не может осуществиться без Христа. Среди советчиков и наставников многие забыли про Него и великолепно то, что мальчик не вслушался в их мнение. В своих снах он уже видел свой путь через Красное море и без Божией помощи не мог бы закончить его. Мастерством слога сила художественного внушения увеличивается, а болгарский перевод отнюдь не слабее.

На острове жизнь размеренна, уютна, родительский дом защищает, но мир манит своей загадочностью и неопределенностью. В двух рассказах описывается детская неуверенность, юношеское желание попасть в неведомые края, но и рассудительность будущего философа-литератора. Герой податлив, как и всякий добрый человек, который иногда соглашается из-за желания сделать приятное другим. Неукрепший ум не может предвидеть последствия такого поступка – ни для своих родителей, ни для себя. Ему хочется отплыть на корабле, один раз он уезжает с разрешения родителей,

другой – тайно от них. Но оба раза желание путешествовать проходит очень быстро. Ему нет смысла бежать, есть что потерять. Он не конформист, неверенная чувствительность разрывает душу между новым и уже знакомым, между неизвестным и обыденным. Нельзя сказать, что идет борьба между добром и злом, если бы было так, решать было бы очень легко, особенно в таком возрасте. Здесь он снова между мифом и реальностью. Каждый день он осуществляет свои путешествия реально в разных местечках остров, а в сверхреальности – в мифологических или исторических пространствах. Прочитав ту волшебную книгу – перевод Омирова эпоса легкой итальянской прозой, он не хочет покинуть поле боя и пребывал между кораблями ахейцев под стенами Трои, готов был терпеть неприятности и беды ради Елены, слушал беседы Нестора и Одиссея. Его отец дополнял картину рассказами из своего любимого Вергилия и эта духовная отцовская поддержка еще раз утверждала веру в добро. И он полюбил людей, потому что среди них родились эти герои. Полюбил и землю, на которой случаются такие чудеса, и жизнь, полную побед и поражений. Это жизнеутверждающее начало может возникнуть только в душе, пропитанной любовью и готовностью пожертвовать собой. Христианская ценность самопожертвования воспитывается именно такими сильными примерами, они в литературе и вообще в искусстве идеальны, не омрачены и малейшей тенью реальности и поэтому так сильно воздействуют.

Глубокий психологизм и сердцеведение отличают другой рассказ – «Вода». После трехмесячной засухи все – господа и слуги, богатые и бедные в одном и том же положении, равны перед несчастьем. Когда одинаковая по силе беда обрушивается на людей, проявляются их сильнейшие лучшие и худшие качества. Нет золотой середины. Чисто физический недостаток воды может интерпретироваться как невозможность омовения, как жажда и в духовном, не только в физическом смысле. Не всякий сумеет поискать вечный Источник живой воды, если не утолил свои физиологические потребности. Опасность разгорания человеконенавистничества, разрушений и насилия не пугает смелых, а смел тот, кто всегда сумеет найти выход. Дело не только в выражении сочувствия и сопричастия, а в действиях, направленных на разрешение кризиса. Вера без дел мертва, по плодам узнаем Богоугодное. В данной ситуации господская семья нашего героя защищает с достоинством право стоять во главе – каждый ее член находит способ помочь, дать, утолить жажду младенцев, не обидеть. Культура и образованность опять играют свою важную роль и утверждают приоритет добра над злом. В мелких деталях поведения проявляется способность сохранить себя и не погрешить против человечности, а иногда это происходит незаметно быстро.

Отцовская мудрость проявляется в прекрасной притче о потерянной пуговице, которую маленький Владимир слышал от своего папы и над которой рассуждал и взрослым. Человек, который пренебрегает родителями,

родственниками, друзьями и всем земным в пользу высокомерного стояния «выше всего этого» теряет свое сердце, как можно потерять маленькую, незаметную серую пуговицу. Прекрасно, когда он это вовремя понимает и отправляется на поиск своей пуговицы-сердца. Ненавязчиво и спокойно повествует автор муки потерявшего себя и мы неуловимо переходим от состояния наблюдателей в активно сочувствующих и ищущих вместе с героем – каждый свою пуговицу. Нас тоже уже не интересуют облака – белые, легкие или тяжелые и серые; ни утренняя заря; ни солнце, ни сумрак, звезды, луна. Поняв, что потерянную пуговицу нельзя заменить другой, вместе с героем мы направляем свой взор на землю, но и земные красоты нас не отклоняют от мысли о маленькой, убогой серой пуговице. Поиски продолжаются среди людей, подходит очередь родственникам и самым близким – родителям, но оказывается, что мы прошли, ничего не роняя. Приходится спуститься в глубокую пропасть, потерять свет, в мраке узнать и найти потерянное сердце-пуговицу. Как радостно становится тогда на душе и солнце опять светит, как прежде и радуется нас. Эта история прочувствована, она очень личная, потому что самое глубокое несчастье – потерять себя - заменилось превеликой радостью – восстановить себя. В какой лечебнице это происходит, если не у Христа. Персонализм веры противоположен индивидуализму потерянной пуговицы. Обретение себя происходит в нашем уподоблении сладчайшему Иисусу. И хотя в этой сказке речь идет о природе, меня она наводит на мысль о Солнце правды. Все описание космической гармонии напоминает Божественный порядок и Закон.

Можно помнить хорошо Закон, но для исполнения его необходимо соблюдать чистоту и тепло сердца. Задавая себе вопрос – кто я и куда иду – мальчик с Острова начинает чувствовать жизнь намного лучше и крепче. Он противится проникающей в него тишине, ощущая сильнее биение своего сердца. Он знает откуда пришел, но не знает куда идет. Очень немногие ясно хотят себе представить – куда направляются. Даже когда рассуждаем на эту тему, нам кажется, что обстоятельства, время, возможности нам определяют темп и направление нашего движения. Успех или неуспех коренится в нашем сердце и хорошо не забывать об этом. Как узнать красоту света и тепла, если ты не прошел через мрак и мглу. Печаль и боль – не порождают ли именно они настоящую радость.

Еще раз напомним о трех компонентах молодых лет Владимира Назора, потому что они проявляются и далее. Лирико-рефлексивное занятие своими переживаниями и фантазиями; национальный компонент – быт народа, его сила и слабости; борьба между добром и злом, философско-этический вопрос и его решение – вот повторяющаяся проблематика его работ. Можно их рассматривать как концентрические круги, в которых темы, идеи и вопросы жизни исходят из единого ядра и расширяют свой охват. Своим делом и творчеством он является доказательством тезиса,

что все в жизни человека повторяется – закономерно и методично, только проекция меняется.

Можем посмотреть и по-другому – увидеть картину, как ее видел сам Владимир Назор – мальчик на берегу моря бросает в воду камни – от них расходятся волны, волнующие нас и привлекающие наше внимание к вечным вопросам жизни и смерти, добра и зла, приобретения и потерь и зовущие отправиться через море на остров и разгадать их.

ЛИТЕРАТУРА:

Назор 1945: Назор, В. *Тоягата на скитника* (Стихотворение). Прев. Д. Пантелеев.

Ж.: Южни славяни, No 1, 1945.

Назор 1945: Назор, В. *Песента на галиота* (Стихотворение). Прев. Д. Пантелеев. Ж.: Славяни, No 2-3, 1945.

Назор 1945: Назор, В. *Бог в гората* (Стихотворение). Прев. Д. Пантелеев. Ж.: Съдба, No 2-3, 1945.

Назор 1946: Назор, В. *Титовото „Напред“* (Стихотворение). Прев. Д. Пантелеев. Ж.: Лост, No 5, 1946.

Назор 1947: Стоянов, Л., Грубешлиева, Д., Пантелеев, Д. *Славянски поети. Антология*. С., М. Т. Смрикаров. 1947.

Назор 1965: Назор, В. *Баба Спаса* (Стихотворение). Прев. Д. Пантелеев. Н.К., No 39, 25.09.1965.

Назор 1976: Назор, В. *Момчето от острова* (Хърватски разкази). Прев. Ж. Георгиева. Н.К.1976.

Назор 1976: Назор, В. *Разкази от острова* (Хърватски разкази). Прев. Ж. Георгиева. Варна, Г. Бакалов, 1976.

Назор 1984: Назор, В. *Момчето от острова* (Хърватски разкази). Прев. Ж. Георгиева. *Бог в гората*. Прев. Д. Пантелеев. *Майка православна*. Прев. А. Игов. Славянски литератури – Образци, част 2, С., Н.И. 1984.

Оруш 2004: Оруш, К. *Владимир Назор // Преводна рецепция на европейските литератури в България в 8 тома, т.6*. С., 2004

Савов 2002: Савов, Г. *Южнославянските литератури през XX столетие*. ВТн, Университетско издателство „Св.св.Кирил и Методий“ 2002.

Варас 1918: Варас, А. *Vladimir Nazor*, Zagreb 1918.

Marjanovič 1899: Marjanovič, M. *Vladimir Nazor*, Svjetlo, br.47, Karlovac 1899.

Marjanovič 1902: Marjanovič, M. *Vladimir Nazor: Zivana*, Obzor, br.219, Zagreb 1902.

Marjanovič 1923: Marjanovič, M. *Nazorkao nacionalni pjesnik*, Zagreb 1923.

Marjanovič 1950: Marjanovič, M. *Nazorizam i modernizam, 1914*, Zagreb 1950.

Назор 1945: Назор, В. *S partizanima (1943 – 1944)*. Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske, 1945.

Назор 1965: Назор, В. *Pjesme. Medvjed Brundo. Ahasver. O poeziji*. Tom I., Zagreb, 1965.

Назор 1965: Назор, В. *Priče. Putopis. Dnevnik*. Tom II., Zagreb, 1965.

Назор 1990: Назор, В. *Veli Jože. Pripovjetke i ep Medvjed Brundo*. Zagreb, 1990.

ELEONORA SOLOVEY

Ukraine, Kiev

*Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences
of Ukraine*

**A Myth on Poet
(Pushkin's festivities of 1937: the Ukrainian variant)**

The main aim of the article is to show how Alexander Pushkin's 100 years of Death was celebrated in 1937, with all the guidelines suggested by the Central Executive Committee of the Communist party of the Soviet Union. The article focuses on the Ukrainian variant of this celebration. The article argues that, if looking in the depth one realizes that one and the same things happened in all of the republics of the Soviet Union and that what was planned and performed in the Bolshoi Theatre in Moscow was copied by Kyiv and Kharkov and other cities as well.

Keywords: *mythologization, political terror, appropriation of the poet, myth as „the false history”.*

Э.С. СОЛОВЕЙ

Украина, Киев

Институт литературы им. Т.Г.Шевченко НАНУ

**Миф о поэте
(Пушкинские торжества 1937 года: Украинский вариант)**

Если взглянуть на так называемые «знаменательные и памятные даты» советской эпохи как своеобразные и весьма красноречивые свидетельства о времени – пальму первенства, вероятно, получит отмеченная в начале 1937 года столетняя годовщина гибели Александра Пушкина. Между собой современники тех торжеств называли их «великими поминками». Было нечто поистине макабрическое в том, как именно в приснопамятном 1937 огромная страна пышно отмечала... столетие гибели поэта! Советская Россия и зарубежная русская общественность основывали юбилейные торжества на диаметрально противоположных идеологических доминантах, а между тем все равно возникал, почти мистическим образом, некий момент единения: речь ведь шла о вершинном явлении национальной культуры, о мировой ее славе, о том, что в равной степени для тех и тех – «наше все».

Между тем «братские республики», буквально, по слову Тараса Шевченко, «од молдованина до фінна», и Украина в их числе, – просто послушно двигались в фарватере, намеченном специальным постановлением еще в декабре 1935 года. Имперский характер культурной политики был этим засвидетельствован с какой-то простодушной откровенностью. Собственно по Дж. Оруэллу: все звери равны, но некоторые равны больше других. А поскольку происходили торжества на фоне устрашающего политического террора, то никаких разногласий не возникало, наоборот – царило неслыханное единство.

Упомянутым постановлением учрежден был Всесоюзный Пушкинский комитет, наделенный большими полномочиями; средства в его распоряжение поступали тоже соответствующие. Словно быстрая искра побежала по бикфордову шнуру, где надо выстреливала и бежала снова вперед: Пушкинские комитеты создавались во всех республиках и далее вниз – в краях, областях, городах, в колхозах, учреждениях, на заводах и в школах, охватывая, как тогда говорилось, «огромные массы трудящихся». Почему-то особый восторг газет вызвал факт, что свои комитеты созданы даже на Сахалине и Шпицбергене. Интриговал ли кого-нибудь аналогичный вопрос о Колыме? Или Воркуте?

Возникало ли в скованном тотальным страхом читательском сознании саркастическое восприятие сообщений, что «прекрасную иллюстрацию любви народа к поэту представляют собою два старинных рукописных альбома с его произведениями. Один из этих альбомов писали политические заключенные харьковской тюрьмы, другой – в Средней Азии на солдатской батальонной гауптвахте Кушка» (Молодняк 1937,1: 130). Как знать, быть может, кто-то и наказание понес именно за не замеченную возможность подобного саркастического прочтения – такая опасность реально существовала...

Справедливости ради следует признать, что еще в 1887 году в России отмечалось 50-летие гибели Пушкина. Наверное, было-таки в самом том событии нечто особенное, неподвластное времени, жестоко-простое и одновременно непостижимое. Быть может то отзвук гневной угрозы Лермонтова, который, подхватывая знамя русской поэзии, пообещал: не будет вам прощения, и ничем не смоее «поэта праведную кровь»? Но все же стоит и то иметь в виду, что не в России возник подобный обычай: к примеру, незадолго до той полувековой годовщины в Германии отмечены годовщины смерти Гете и Шиллера, тоже полувековые. Очевидно, что наличествует здесь и момент сугубо мифологического переживания сакрального «прасобытия» как «вечного настоящего».

Вечером 10 февраля 1937 года состоялось то главное торжественное заседание, о котором на завтра из радиотрансляции, а также из газет будут знать в самых отдаленных уголках гигантской страны. Большой театр как нельзя лучше соответствовал замыслу; пышность его еще приумножена

гирляндами цветов на ярусах. Неужели то были живые цветы – в феврале? Какое же опустошение каких бесчисленных оранжерей это должно было повлечь за собой – представить только! А впрочем, никакие цветы не в силах скрыть казенный характер «праздника», металлический привкус официоза, как и присущий «празднику» колоссальный заряд профанации, даже блефа. Ибо не Пушкиным на самом деле озабочен этот синклит, си-речь президиум: Ворошилов! Жданов! Бубнов! Межлаук! Акулов! И еще, и еще: те президиумы обычно были многолюдны, в несколько длиннющих рядов. Вот и писатели, слегка дополненные литературоведами: Серафимович, Демьян Бедный, Тихонов, Орлов, Цявловский, Безыменский, Лахути, Табидзе, Гладков... Замыкают перечень Всеволод Иванов и Иван Микитенко, далее уже «и другие». А еще один «президиум», притом наивысший, в правительственной ложе. Там Сталин, Молотов, Каганович, Орджоникидзе (последнему всего неделя осталась до загадочной смерти – февральские номера некоторых журналов доверстаны будут некрологами), Чубарь, Петровский, Ежов, Хрущёв, Булганин.

Что же на самом деле происходит, зачем это все? А происходит *присвоение* поэта – в империи зла, которая по своему «химическому составу» становится все более похожей на ту, прежнюю, на руинах которой она и поднялась, ту, которая поэта убила. Теперь новая империя, которая также убивает и будет убивать своих поэтов, воздаст зато почет классику: уже можно, «срок давности» миновал, да и нужен Пушкин режиму, системе. Для импозантности, хотя бы в собственных глазах. Для той репрезентативности, которую обеспечивают мощные специальные службы: «В переполненном зале делегаты московских фабрик и заводов, научных и литературных учреждений. Присутствуют члены дипломатического корпуса» (Александров [on-line]). Происходит приспособление поэта к эпохе и режиму, к их нуждам, – создается «наш Пушкин», своеобразная альтернатива сакраментальному «мой Пушкин» Цветаевой, Вересаева и всех тех незаангажированных читателей, которые Пушкина уже свыше ста лет знали и любили – не из-за правительственного постановления, не ради юбилейной позолоты. Вырабатывается, в конце концов, тот канон официального почитания классиков, который впоследствии проявит поразительную живучесть: рудименты его и поныне над нами тяготеют. Одним словом, классик на глазах у всех подвергался мифологизации, причем целенаправленно-тенденциозной: не в этом ли смысле Платон противопоставлял миф логосу как историю *неправдивую*?

– *Пушкин наш!* – патетически восклицает во вступительном слове товарищ Бубнов. Кто такой и «что ему Гекуба?» Думается, тогда знали все: председатель Всесоюзного Пушкинского комитета, нарком образования РСФСР. Что сказать о тех текстах, их пресной безликости, их трескучей пустоте:

– Только в стране социалистической культуры окружено пламенной любовью имя бессмертного гения, только в нашей стране творчество Пушкина стало всенародным достоянием. Пушкин принадлежит тем, кто под руководством Ленина и Сталина...

В том-то и дело, что вроде бы Пушкину Пушкиново, но экзальтированное крещендо сносит ораторов в привычную колею, так что само собою всплывает другое имя, ибо без него уже – ничего, никак и нигде. Кажется, именно тогда утвердился обычай посылать с таких собраний Сталину, а впоследствии преемникам приветственные телеграммы...

Праздничные мероприятия происходили и в Киеве; в тот же таки день и час – торжественное заседание Пушкинского Комитета при ЦИК УССР совместно с общественными организациями. И как же тщательно все копируется: вступительное слово провозглашает председатель Украинского Пушкинского Комитета, нарком образования В. П. Затонский. По-своему неординарная личность, образованный человек, хороший оратор, – он вроде бы и силится что-то человеческое произнести о поэте и его времени, да ситуация не способствует... Возможно, чувствует, что и вокруг него уже очерчен роковой круг, и что он суживается. В ноябре того же года его арестуют, через год он погибнет.

Все же Затонский нашел и подчеркнул реальный позитив юбилея: неслыханные, фантастические тиражи изданий поэта-классика. Подал это, разумеется, в соответствующей аранжировке. «Достаточно сказать, что только за 1936 год произведения Пушкина изданы в Союзе тиражом в 12 миллионов экземпляров, тогда как за 10 лет перед революцией было издано всего 5 миллионов экземпляров. За 1936 год только у нас на Украине издано 1.400.000 экземпляров, из них 1200 тыс. на украинском языке. Кроме того, на Украину еще завозится 10-12% того, что печатается в РСФСР, то есть еще сверх одного миллиона экземпляров. И все же пойдите в библиотеки, вы не всегда найдете там произведения Пушкина, потому что разбирают книги, потому что неслыханно возросла советская культура» (Літ. журнал 1937,1: 143).

Такой «изюминки» не нашел для своей речи писатель Иван Кириленко, автор образцовых в своем роде производственных повестей и романов «Натиск», «Аванпосты», «Перешихтовка». Пассаж о ненависти «националистических бандитов» к Пушкину на «изюминку» не тянет, это буднично: вот и работница фабрики им. Смирнова товарищ Яковенко тоже по преимуществу о ненависти толковала: нашей к царям, пушкинской к угнетателям народа.

Кириленко фигура трагифарсовая. Двигатель его карьеры – взрывная смесь, созданная сугубо пролетарским происхождением и образованием «в духе времени»: духовная семинария – партшкола – институт народного хозяйства. Личный секретарь «всеукраинского старосты», председателя ВЦИК Григория Петровского. В литературе прошел через крестьянский

союз писателей «Плуг», пролетарский «Гарт» (переводится как «закалка»), и еще более пролетарский ВУСПП (всеукраинский союз пролетарских писателей). В итоге стал ответственным секретарем Союза писателей Украины. Еще один потенциальный пациент для опытного психиатра: разве, к примеру, его пылкая ненависть к произведениям Юрия Яновского не свидетельствует, что где-то в глубине души смутно догадывался о настоящей цене творчества собственного? Зато полюбил вкус власти; на вопрос Ивана Сенченко, не забыл ли еще, «как ходить ногами по грешной земле, простым человеком, без чинов и звания?» – в порыве внезапной искренности ответил: «Не представляю такой жизни. Мне либо быть при власти, либо не жить!»

Минет лишь год с пушкинских торжеств; Кириленко будет возвращаться домой, в «Ролит», с очередной сессии ЦВК, где держал речь и под аплодисменты покидал трибуну, вряд ли догадываясь, что это в последний раз. Его встретят вооруженные энкаведисты с ордером на арест. Такое впечатление, что разъярённый змей кусал уже собственный хвост: ведь стандартные обвинения в принадлежности к контрреволюционной организации и шпионаже были и в этом случае слишком очевидным бредом. В сентябре 1938 г. Кириленко был казнен там же, в Киеве, в одном из засекретов НКВД. Соответственно, в «индустриальном Харькове», который привыкает к статусу *бывшей* столицы, в театре оперы и балета – торжественное заседание областного пушкинского комитета. Если в «Большом» «на сцене ярко освещенная скульптура Пушкина», то и здесь «на сцене в окружении живых цветов бюст Пушкина»; если там о жизни и творчестве Пушкина докладывает директор Института мировой литературы И. Луппол, то и здесь это поручено авторитетному профессору М. Самарину. Поток мероприятий не иссякает до конца февраля: расширенный пленум Союза советских писателей Украины и оргкомитета Союза советских же композиторов; Пушкинское собрание Академии наук УССР; Пушкинская республиканская выставка. Опять же таки – из пестрой хроники тех мероприятий временами проглядывают не замеченные тогда казусы: харьковский композитор Богуславский пишет музыку к стихотворению «Бесы», а в частях киевского гарнизона на протяжении пушкинской декады «заметно возрос интерес к чтению произведений Пушкина у начальствующего состава...». Иван Микитенко в речи на совместном пленуме писателей и композиторов честил и «реакционную цензуру», уродовавшую пушкинские тексты («тогда», разумеется), и «ничтожных биографов, которые пытались причесать Пушкина под свой буржуазный гребешок» (Літ. журнал 1937, I: 147). А разве теперь новые куаферы не так же трудились над непокорными кудрями потомка Ганнибала? Славословили, но в то же время отчасти и журили, даже упрекали: не все понимал, не во всем разобрался. «Лишь в немногих произведениях Пушкин поднимался до признания единственно правильных и реальных действий, с помощью

которых только и можно было избавиться от монархического строя, то есть до признания необходимости свержения этого строя путем революционного восстания. Преимущественно же и сам поэт, и его герои избирали ошибочные, наивные и нереальные пути, чтобы достичь своей цели» (Ллюхін 1937: 23).

Впрочем, следовало все же Пушкину прощать: ведь, несмотря ни на что, «он открыл и метод, пользуясь которым русская литература могла выполнять свою благородную роль, то есть метод художественного реализма» (Ллюхін 1937: 25).

Популярными юбилейными темами были, наряду с «Пушкин и современность» также «Пушкин и Украина», «Пушкин и украинская литература», «Пушкин и Шевченко». Вменяемые пушкиноведческие размышления таких авторов, как Б.Якубский, А.Белецкий, М.Цявловский, Е.Перлин или уже упомянутый М.Самарин чаще ютились где-то на маргинесах, зато откровениям наподобие только что цитированных отводилась роль «передовиц». Но в «передовицах» авторы, войдя в юбилейный раж, проговаривались иногда и о том, о чем обычно предпочитали молчать. Например, о «национальном недоверии» к Пушкину, которое, мол, посеял еще Пантелеймон Кулиш, а потом «распространил» Нечуй-Левицкий (Петро Колесник), о попытке «украинских националистов» еще в 1904 году подорвать в Харькове памятник Пушкину (Дмитро Косарик)...

Когда теперь пытаешься панорамно представить то празднование, восстановить всю картину, – невольно вспоминаются те же пушкинские «Бесы», произведение пронзительное, исполненное какого-то устрашающе смиренного ужаса и отчаяния. «...Сколько их! куда их гонят? Что так жалобно поют? Домового ли хоронят, Ведьму ль замуж выдают?» Тот бесовский оскал возникает то здесь, то там, и, как свойственно нечисти, кроется в деталях. Вот, к примеру, Б.Якубский допустил в своей статье, непритязательно озаглавленной «А. С. Пушкин» некую ошибку. И вот в следующем номере журнала «Молодняк», между статьей И. Корниенко «Пушкин в кино» и «Содержанием» номера помещено покаянное «Письмо в редакцию». Стилистика письма красноречиво напоминает, что это время самооговоров, к которым склоняют людей следователи, и что каяться надлежит не как-нибудь, а непременно бия себя в грудь! «Из-за непростительной неряшливости, которую никоим образом не оправдывает поспешность, я допустил грубую, вопиющую ошибку». Да что ж такое случилось в самом-то деле? А вот что: первоначально автор заявил, что Раевский Владимир Федосеевич – родственник тех Раевских, с которыми Пушкин путешествовал на юге России. А немного далее – что не родственник. «Первое утверждение неверно. Квалифицирую эту свою небрежность как непозволительное (!), пренебрежительное отношение к молодому советскому читателю». Ошибка – это всегда прискорбно, но адекватна ли *такая* реакция?

Апофеозом украинских пушкинских торжеств явился двухтомник «Избранных произведений» («Вибраних творів») Пушкина, весомый во всех смыслах, но прежде всего – буквально. Истинное чудо тогдашней полиграфии представляли и само издание, и полихромные репродукции прижизненных портретов поэта: в первом томе кисти Тропинина, во втором Кипренского. Репродукции заботливо укрыты тоненькой полупрозрачной бумагой: цветная печать такого качества еще редкость и роскошь. «Переводы, – как значится на титуле, – под редакцией М. Рильского, М. Терещенко и П. Тычины». Этот десант – лучшие тогдашние силы. И именно Рильский потрудился-таки больше всех: он, можно сказать, всех выручал, раздавая по требованию редакций еще в преддверии знаменательной даты свои переводы то ли глав «Евгения Онегина», то ли стихотворений, поэмы, двух сказок, драмы. Вот когда он, казалось, может, наконец, прийти в себя и немного выпрямиться ото всего пережитого еще в 1931 году. Тогда он подвергся довольно суровому «воспитанию» с обыском, арестом, путешествием под конвоем пешком через весь ночной Киев в Лукьяновскую тюрьму, допросами и пятимесячным заключением. Все же Пушкина переводить действительно, по слову Сковороды, «сродный труд» для насильно раскаянного неоклассика! И насколько ему это более по душе, чем его же пресловутая «Декларация обязанностей поэта и гражданина» (1931), чем вымученные стихи сборника «Знак весов» (1932), засвидетельствовавшего перелом в его творчестве. Вынужденный принять новые правила литературной жизни, он в полной мере познал тогда характер отношений художника и власти в условиях этого режима.

Но в действительности даже переводческие радости и редакторские труды все равно несли с собою и скорбь, и травматические воспоминания: ведь великолепные переводы Павла Флиповича и Микола Зерова, уже осужденных, нельзя было ни в периодике печатать, ни в двухтомник включить, как нельзя было даже упоминать работу Флиповича 1927 г. «Пушкин в украинской литературе». И «Памятник», и «Письмо в Сибирь», и еще ряд стихотворений надо было заново переводить, заведомо зная, что в том бесславном турнире именно «побежденные» будут победителями. Впрочем, изобретена была тогда для крайних случаев еще и такая формула: «Перевод под редакцией NN». Стихотворение «К Овидию» в переводе Зерова все же было напечатано, но именно так: без имени переводчика, лишь с отметкой «под редакцией М. Рильского», и можно только вообразить, как должен был чувствовать себя «редактор» перевода – соратник предводителя киевских неоклассиков. Хотя – не исключено, что Рильский сам того добивался: чтобы хотя бы на таких условиях, но все же напечатать перевод Зерова, возможно даже и передать родным гонорар. Ценители звонкой латыни, они, поэты-неоклассики, одно лишь могли бы на это сказать: «O tempora, o mores!»...

Собственно, то осязаемое напряжение, натужность, определенная деланность значительной части юбилейной продукции, отчетливая печать кампанейщины наиболее обусловлены именно тем, что уже весьма прорежены ряды тех, кто лучше справился бы с такими заданиями, кто мировую классику знал, любил и переводил безотносительно к каким-то датам. Но, как молвил Пушкин, ссылаясь на Саади, – «Иных уж нет, а те далече...». Ведь на украинских широтах 1937 начался значительно раньше, и один только «процесс СВУ» (1929) сколько забрал тех, кого теперь недоставало! Вот и вступительную статью для двухтомника не нашли кому поручить, пришлось одалживаться у Горького, уже покойного, дабы он, словно уже ОТТУДА, спрашивал: «Что же дает Пушкин читателю-пролетарию?» да сам же должным образом на это и отвечал.

Все же для самого Рыльского переводческое дело было доподлинно его стихией. Этому посвящен и его обзор «Украиноязычный Пушкин» («Пушкін українською мовою») (Літ. критика 1937, 1: 81–89) – обстоятельный разбор всех результатов этой работы, где он позволил себе даже Валуевский циркуляр кстати упомянуть, где акцентировал преимущества перевода перед вариацией или перепевом, сформулировал специфику перевода с близкого языка и убежденно отстаивал значение переводов для того, чтобы поднять «украинскую языковую культуру на более высокую ступень развития» (Літ. критика 1937, 1: 85). Как для тогдашних обстоятельств, все это звучало весьма актуально и одновременно довольно рискованно.

Когда отшумели уже все торжества, в первом номере «Литературного журнала» за 1938 г. вышла статья Мирона Степняка «Современные украинские поэты – переводчики Пушкина». Это попытка объективно и требовательно оценить переводческий «урожай» уже независимо от юбилейной кампании, как бы за ее пределами, – с позиций «усвоения украинским словом лучших достижений мировой литературы» (Літ. журнал 1938, 1: 151). Интересно, что автор критикует здесь переводы Тычины как весьма свободные вариации, далеко отклоняющиеся от пушкинской поэтики. Они, по мнению Степняка, уместнее были бы в сборнике оригинальных произведений Тычины: «с примечанием «По Пушкину», но не «Из Пушкина!»» (Літ. журнал 1938, 1: 131). Вообще же из детально проанализированных многочисленных переводов М. Степняк выделяет как образцовые три: «Медного всадника» (М. Рыльского), «Русалки» (В. Свидзинского), «Моцарта и Сальери» (М. Бажана). Как «подлинный шедевр» аттестует он при этом перевод Свидзинского, особенно отметив чрезвычайно широкий лексический диапазон переводчика, его способность в каждом случае чутко подбирать наиболее соответствующие лексические средства, безупречное знание обоих языков, уважительное внимание к оригиналу. И тем не менее, в 1948 г., когда готовились отметить 150-летие рождения Пушкина, все это не помогло: Свидзинский был репрессирован и трагически погиб в начале войны, имя его отовсюду было вычеркнуто (с особым тщанием: чтобы

скрыть самую историю его гибели). Так что «Русалку» поручили заново перевести Андрию Малышко. Сопоставительный анализ этих переводов наглядно свидетельствует, что более новый перед давнишним проигрывает (См.: Соловей 2004). Что поделаешь, таковы были тогдашние особенности любви к классике.

ЛИТЕРАТУРА:

Ллюхін 1937: І. Ллюхін. *Пушкін і сучасність*. Журнал Літературна критика. – 1937. – № 1.

Літ. журнал 1937, 1: Літературний журнал. – 1937. – № 1.

Літ. журнал 1938, 1: Літературний журнал. – 1938. – № 1.

Літ. критика 1937, 1: Журнал «Літературна критика». – 1937. – № 1.

Молодняк 1937, 1: Журнал «Молодняк» (укр.) – 1937. – № 1.

Соловей 2004: Соловей Е. *«Русалка» О. С. Пушкіна в українських перекладах* // Григорій Кочур і український переклад. Матеріали міжнар. науково-практ. конференції. Київ: Ірпінь, 2004.

Александров [on-line]: Александров. *Подготовка и проведение Пушкинского юбилея в СССР – 1937* [on-line]: feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v37/v372492-.htm

NATALIA SUMAROKOVA

Russia Nizhny Novgorod

Mythologized Female Image in the Novel of Thomas Hardy (with the example of the novel «Withered Arm»:

This article considers the novel by Thomas Hardy «Withered Arm». The basis of this article is the exploration of female characters. Rhoda Brook becomes a witch cursing her opponent. Rhoda leaves on the hand of Gertrude no healing ulcers - the mark of the true nature of Mrs Lodge, a mutilated, hysterical, and obsessed woman. The reader is witnessing a dramatic outcome of the conflict of common sense and mystical beliefs: the husband of Mrs. Lodge would be a happy father and husband next to Rhoda, but he chose to share home with Mrs. Lodge, who fails to fulfil women's original natural function - the function of a wife and mother.

Key words: *mythologization, dualism, feminine dysfunction, home dissipation, eye evil as photography.*

Н.В. СУМАРОКОВА

Россия, Нижний Новгород,

НГПУ, Нижегородский государственный университет им.

Н.И.Лобачевского

**Мифологизация женского образа в новеллистике
Томаса Гарди
(на примере новеллы «Сухая рука»)**

Концепция женщины-ведьмы, уходящая своим корнями в мифологическую и фольклорную традицию волшебной сказки, представляет собой апофеоз развития женского традиционного начала в новелле Томаса Гарди (1840-1928).

Определяя понятие ведьма, необходимо привести толкование, предложенное в мифологическом словаре Е.М Мелетинского: «в мифологических представлениях средневековой Западной Европы обладательницы магического знания, колдуньи. Наделялись способностями воздействовать на природу и человека (ведовство) и совершать сверхъестественные поступки - становиться оборотнем, проникать сквозь запертые двери, летать по воздуху, похищать сердца у людей, вызывать болезни, наводить порчу на скот и урожай. Им приписывали способность заключать союз с дьяволом и служить ему». Следуя данному определению, гонения на ведьм со стороны церковников успешно сочетались с открытой неприязнью, выказываемой женщинам такого сорта со стороны масс рядового населения.

Страх и осуждение в лице народных масс были, таким образом, крайне выгодны церковным канонистам, которые «стремились разрушить традиционную народную культуру и, в частности, такую неотъемлемую её часть, какой была неконтролируемая церковью магия» (Мелетинский 1991: 227).

Трансформированный, двусложный образ женщины-хозяйки и покровительницы домашнего очага вырастает в новелле Томаса Гарди «Сухая рука» (The Withered Arm, 1888). Здесь на смену женщины-мечтательницы викторианской культурной традиции приходит героиня, не романтическая, но, тем не менее, далекая от традиционного представления о женщине как хранительнице домашнего очага. Отличается Миссис Лодж и от более современных представлений о женщине независимой и самодостаточной, привнесенной в литературную действительность с приходом прозы сестер Бронте, Э.Гаскелл, Э.Б.Браунинг, Г.Мартини, Дж.Элиот.

Новелла «Сухая рука» единогласно признается читателями и ценителями творчества Томаса Гарди как одна из наиболее ярких, трагичных и чувственных историй. Впервые новелла была опубликована в журнале Блэквуд Эдинбург в 1888 году, два года спустя после опубликования романа «Мэр Кэстербриджа» (The Mayor of Casterbridge, 1886). Изначальное внимание автора к героине Роды Брук в новелле не случайно: именно она с сыном находятся в фокусе внимания писателя с первых страниц повествования. Рода является любовницей хозяина местного поместья, фермера Лоджа, который в скором времени возвращается из путешествия с законной женой – миссис Гертрудой Лодж.

Переходя к рассмотрению образа Роды в новелле, необходимо отметить этимологические корни имени, данного героине. Rhoda (греч. *rhodinos* – роза, *приготовленный из роз, розовый*), Brook – ENG. *ручей* (Old English brōc; related to Old High German *bruoh*). Таким образом, ведьму в новелле имплицитно олицетворяет розовый ручей – нечто природное, чистое, приносящее радость и умиротворение. Двойственность интерпретации приобретает важное значение с самых первых строк новеллы: Рода и ее сын идут другой дорогой, как если бы им не было места среди других обитателей поселка: «*Their course lay apart from that of the others, to a lonely spot high above the water-meads, and not far from the border of Egdon Heath, whose dark countenance was visible in the distance as they drew nigh to their home*» (Hardy 1999: 69). Презрительно-насмешливое отношение, но в то же время осторожное отношение к Роде односельчан выражается в стремлении указать миссис Лодж на жилище местного знахаря, которое может быть известно только Роде, как если бы ведьма была осведомлена о местонахождении целителя: «*...from the moment she heard of her having been mentioned as a reference for this man, that there must exist a sarcastic feeling among the work-folk that a sorceress would know the whereabouts of the exorcist. They suspected her, then*» (Hardy 1999: 71). Более того, поведение Роды в начале новеллы ничем не выдает ее якобы мистической

силы: она простая работница местной фермы, ничем не примечательная, не вызывающая подозрений. Но по мере нарастания конфликта позиция героини меняется: она не заходит в дом к знахарю, хотя и показывает дорогу, а затем вообще исчезает из деревни: «...*her face grew sadder and thinner; and in the spring she and her boy disappeared from the neighborhood of Holmstoke*» (Hardy 1999:74). Случайная встреча Роды и миссис Лодж на похоронах во многом дополняет картину торжества мистики и таинственности над здравым смыслом: якобы случайный недуг, ставший камнем преткновения для брака мистера и миссис Лодж, приобретает логическую завершенность возле гроба сына Роды. Здесь читатель становится свидетелем уже не трагикомического фарса, но драматического исхода конфликта здравого смысла и мистических убеждений: муж миссис Лодж мог бы стать счастливым отцом и мужем рядом с Родой, но домашний очаг ему приходится делить с миссис Лодж, которая не может выполнить свою изначальную природную функцию – функцию жены и матери. Женщина и в данной новелле оказывается отчужденной от возможности обеспечения семейного счастья и гармонии, домашний очаг разрушен темными силами, действующими от имени Роды Брук, которая в сущности является пассивным проводником воли высших сил: идея причинить страдания миссис Лодж приходит к Роде во сне, который стал для нее самым ужасным кошмаром: «*Rhoda Brook dreamed...the young wife, in the pale silk dress and white bonnet, but with features shockingly distorted, and wrinkled as by age, was sitting upon her chest as she lay...Gasping for breath, Rhoda, in a last desperate effort, swung out her right hand, seized the confronting spectre by its obtrusive left arm, and whirled it backward to the floor...*» (Hardy 1999: 64). Данное описание сна Роды явственно свидетельствует о негативном отношении автора к героине миссис Лодж, что выражается в следующих описательных единицах: *features shockingly distorted, and wrinkled as by age, the blue eyes peered cruelly into her face, the sleeper struggled, in a last desperate effort, with a low cry* (Hardy 1999: 67). Примечательным является то, что именно миссис Лодж является активным действующим субъектом данного отрывка тогда как Рода пассивно защищается, никоим образом не выказывая намерения причинить вред своему оппоненту.

Гертруда надеется излечить свой недуг посредством «кровопускания/поворота крови», которое предположительно должно произойти после контакта пораженного места с подобным поражением. Подобный рецепт мог бы показаться абсурдным, но на уровне отсылки к фотографическому изображению действительности и гальванизму сглаз позиционируется как нечто посредственное, само собой разумеющееся: «*'It will turn your blood,' were seen to be capable of a scientific no less than a ghastly interpretation*» (Hardy 1999: 43). Научность, озвученная и поддержанная в сознании героини, укрепляет ее в намерении воспользоваться советом, но не убеждает в необходимости поделиться решением с мужем (который, однако, будучи

выходцем из деревенских традиций, не брезговал подобными знахарскими способами лечения^{*}): «*She dared not tell him, for she had found by delicate experiment that these smouldering village beliefs made him furious if mentioned, partly because he half entertained them himself*» (Hardy 1999: 64). А сам момент «сглаза» можно также рассматривать с позиции мистического действия и научного явления: с одной стороны, Рода видит поражение, нанесенное Гертруде во сне, что само по себе не может иметь научного обоснования. С другой стороны, отсылка к процессу фотографирования может создать иллюзию естественности, даже научности совершившегося колдовства. Взгляд, который преследовал Гертруду с момента ее появления на ферме – взгляд сына Роды (который следовал просьбе матери – «give her a look») – можно рассматривать в качестве объектива фотокамеры, а солнечный свет жарким летним днем – вспышкой: «*The low sun was full in her face, rendering every feature, shade, and contour distinct, from the curve of her little nostril to the colour of her eyes*» (Hardy 1999: 33).. Сознание мальчика, как пленка, запечатлело образ Гертруды, а мать только «проявила фотографию», получив тот отпечаток истинной сущности миссис Лодж, который не был знаком ее мужу – оттиск настоящей Гертруды, изуродованной, истеричной, одержимой одной идеей. Дело в том, что Рода, уже имеет сына от мистера Лоджа, поэтому совершенно справедливо впадает в ярость и таит обиду на соперницу, которую еще не видела. А описания, полученного от собственного сына, достаточно для определения красоты и тем самым виновности Гертруды. Рода забрасывает мальчика вопросами о цвете кожи, волос, о красоте и нежности рук, а также о том, можно ли назвать ее настоящей леди или нет: «*[whether she] shows marks of the lady on her, as I expect she do*» (Hardy 1999: 36). Фотографирование скорее, даже не описание, приводит читателя к заключению, которое озвучивает Гертруда, молодая жена Лоджа: «*men think so much of personal appearance*». Сквозь глаза своего сына Рода в состоянии обрисовать портрет своей соперницы, настолько близко к реальному («*realistic as a photograph*»), что сама Рода будет ошарашена таким сходством. Впоследствии именно запечатленный мальчиком образ Рода сможет использовать для наложения своего проклятья: «*enabling her unconsciously to produce the imprint of a hand upon Gertrude's arm, very much like a photographic negative*» (Gilmartin, Mengham 2007: 21).

Причиной неприятия и даже ненависти Роды по отношению к девушке Джорд Воттон и Пенни Бумелья считают некую «идеологию женского/женскую идеологию» («*ideology of femininity*»), согласно которой женщины зачастую составляют мнение о себе, основываясь на том, что думают о

^{*} возможно, именно желание искусственно возвыситься, отречься от традиций и веяний предков и заставило фермере Лоджа взять в жены образованную девушку, стоящую выше него на социальной лестнице, побрезговав связью с одной из доярок на своей ферме (прим. ред.).

них мужчины. А мужчины (в частности, мистер Лолдж) явно считал свою жену красавицей, иначе ни за что бы не повел ее под венец (так считает Рода). И поэтому ей абсолютно не важно, как выглядит ее соперница, для нее важным становится тот факт, что именно на ней остановил свой выбор ее мужчина, и, по словам самой Роды, «*In her secret heart [she] did not altogether object to a slight diminution of her successor's beauty*» (Hardy 1999:36). По странному стечению обстоятельств, женщины становятся близки, во многом потому что каждая из них отвергнута в своем круге: Роду боятся и обвиняют в колдовстве, а Гертруда, утратив красоту, становится обузой для супруга. Руки Роды испещрены рубцами и ссадинами – следами тяжелой работы. Земля Уэссекса оставила на ее прежде прекрасном теле отпечаток усталости и страдания. И Гертруда теперь «отмечена» печатью ревности и отчаянной любви Роды к мистеру Лоджу. Кристин Брейди отмечает, насколько парадоксальным может быть сходство соперниц в новелле: по его словам, Гертруда и Рода «*can be seen as similar or complementary, even while they are diametrically opposed, [. . .] they are like different views of one image*» (Brady 1982: 25). В действительности, можно предположить, как это и делает Брейди, что две женщины в новелле сравнимы с фотографией и негативом: Рода (греч. *роза*) и Гертруда «*like the light under a heap of rose petals*», могут рассматриваться в новелле как светлая и темная сторона действительности (что проявляется также во внешности героинь: яркая сочная красота Роды противоположна белизне и нежности Гертруды), как если бы негатив был противоположен проявленной на свету пленке. И только с точки зрения мужчины их дружба или иного рода общение невозможно из идеологических соображений невозможности общения между женой и бывшей любовницей.

Примечательно, что открывается новелла введением образа молочной фермы, на которой трудятся местные доярки. Понятный и на первый взгляд однозначный образ трансформируется у Гарди в своеобразный прототип настоящего, подлинного женского начала – женщины, впитавшей в себя природную простоту и твердость, воплощением чего является в новелле корова. Необходимо отметить, что персонификация образа коровы происходит посредством соположения семантических полей «корова»-«женщина» в самом начале произведения. Так, голос одной из доярок будто бы доносится от самой коровы, хотя впоследствии автор проясняет возникшую двойственность интерпретации: «*The voice seemed to proceed from the belly of the cow called Cherry, but the speaker was a milking-woman, whose face was buried in the flank of that motionless beast*» (Hardy 1999: 45). А в следующем отрывке голос доярки вообще не отделим от объекта ее труда: «*a voice from another cow's belly cried with authority*». Такое заведомо обманчивое впечатление создается здесь путем полного отождествления голоса говорящего субъекта – женщины-дойarki – и животного, в данном случае коровы. Отстраненное, неперсонифицированное обращение

к дояркам создает двойственность в идентификации адресанта: «said another, there was a negative response from the first, continued the second». Особое значение в этом отношении имеет дискурс звучащих субъектов – доярок. Нарочитое употребление подчеркнуто простонародных, диалектных форм – говорю – на фонетическом уровне проявляется в следующих примерах: *hav' anybody seen, in a'ready, he ha'n't spoke, 'tis hard for she, meet 'em*. Симплификация грамматических форм (*he do bring, was builded*), а также лексические неологизмы – новообразования, характерные для различных диалектов и говорю английского языка (**tisty-tosty, to whew**). Таким образом автору удается создать атмосферу чистоты, сердечности, открытости, свойственной деревенскому укладу жизни того времени.

Созданный образ спокойствия, тишины и умиротворения резко диссонировать с образом дома, который первым возникает на страницах новеллы – дом любовницы Мистера Лоджа, Роды Брук: «*They crept up the hill in the twilight, and entered the cottage. It was built of mud-walls, the surface of which had been washed by many rains into channels and depressions that left none of the original flat face visible; while here and there in the thatch above a rafter showed like a bone protruding through the skin*» (Hardy 1999: 46). Концептуальное сравнение дома с черепом строится на основе введения семы «череп», которая получает репрезентацию посредством семем *channels, depressions, rafter*, где данные семемы приобретают контекстуальное значение «кость», эксплицитно выраженное в семемах *face, bone, skin*. Семантическое поле глагола *to protrude* со значением *выступать вперед, выдаваться, выпячиваться, обычно о частях головы и лица* (Collins Dictionary of Contemporary English) делает сравнение еще более образным. Описание плачевного состояния дома переносится на описание положения дел в семье Роды: она вынуждена одна воспитывать сына, а односельчане, зная о ее тайной связи с хозяином и внебрачном ребенке, относятся к ней пренебрежительно, иногда даже с опаской. И тем не менее, Рода является частью своей общины, она гармонична вписана в пространство своей бедной лачуги, не примеряя свое страдание как маску, а искренне нуждаясь в помощи и поддержке. А вот фермер Лодж с супругой, напротив, искусственно выделяются на фоне просторов Уэссекса: «*cleanly shaven like an actor, his face being toned to that bluish-vermilion hue which so often graces a thriving farmer's features when returning home after successful dealings in the town*» (Hardy 1999: 48). Оппозиция фермера и его незаконной супруги с сыном и перспективы новой семейно жизни четко прослеживается посредством противопоставления грязной лачуги Роды и нового господского дома Лоджей – «*white house of ample dimensions*». А вот само поместье молодоженов остается за рамками повествования, как если бы этого дома не было вовсе.

Примечательно, что элементы описания дома, соседствующие в структуре текста со вновь появившимися образами Руды Брук и ее сына, впис-

ледствии станут невольной причиной гибели семьи Лодж. Иронический пласт новеллы базируется на введении образа Миссис Лодж как новой хозяйки деревенского имения. Но ее хрупкость и неприспособленность к деревенской жизни вскрываются посредством описания ее внешности уже в самом начале произведения: «*Beside him sat a woman, many years his junior—almost, indeed, a girl. Her face too was fresh in colour, but it was of a totally different quality—soft and evanescent, like the light under a heap of rose-petals*» (Hardy 1999: 47). Ускользящий характер ее красоты, недостаток жизненных сил и энергии выражаются в семемах *soft* и *evanescent*. Впоследствии ее хрупкость и вялость проявятся в полной мере ввиду неожиданно напавшего недуга – ссохшейся руки. Эта проблема станет настолько всепоглощающей, что пресловутая забота о доме и быте станет чем-то эфемерным, недостойным ее внимания. Иронический оттенок носит описание ее туалетного столика со всевозможными принадлежностями для врачевания: «*...her closet was lined with bottles, packets, and ointment-pots of every description - nay, bunches of mystic herbs, charms, and books of necromancy, which in her schoolgirl time she would have ridiculed as folly*» (Hardy 1999:59). Апофеозом своеобразного помешательства Миссис Лодж на своем недуге станет ее стремление в молитвах просить о скорейшем повешении преступника – виновного или невинного – так как именно повешенный мог помочь справиться с увечьем: «*'Instead of her formal prayers each night, her unconscious prayer was, 'O Lord, hang some guilty or innocent person soon!'*» (Hardy 1999: 62). Такое вопиюще противоречивое, неестественное поведение женщины во многом объясняется тем, что именно красоты, физического здоровья и возможности исполнять супружеский долг и вынашивать детей ожидает от женщины конца столетия ее мужчина. И Гертруда стремится возродить любовь своего мужа посредством возвращения своей красоты «*she is craving for renewed love, through the medium of renewed beauty*». Но все усилия, направляемые Миссис Лодж на сохранение брака путем восстановления физической привлекательности оказываются тщетными. Таким образом, физическая привлекательность женщины, ее стремление нравиться и покорять не имеют отношение к семейному счастью, не способны восстановить крепость семейного благополучия. Важным является и тот факт, что Миссис Лодж не может подарить мужу наследника, что также характеризует ее как не состоявшуюся женщину-мать, приносящую потомство.

Резкий поворот в сторону трагического переосмысления происходящих событий происходит в момент казни молодого преступника, когда молодая женщина в восторге пытается дотронуться до шеи повешенного. Перед читателем снова предстает Миссис Лодж – молодая и в общем безобидная женщина, рискнувшая своим благополучием и добрым именем во имя спасения своего неудавшегося брака. От ее хрупкости и беспомощности не остается и следа: «*By this time the young woman's state was such*

that a gray mist seemed to float before her eyes, on account of which, and the veil she wore, she could scarcely discern anything: it was as though she had nearly died, but was held up by a sort of galvanism» (Hardy 1999: 68). Но трагической ролью мученика, жертвы Гарди наделяет не Гертруду Лодж, а сына Роды Брук – восемнадцатилетнего преступника, казненного за поджог. Согласно исследованию историка и культуролога Кита Снелла («Annals of Laboring Poor»), в период между 1880-ми и 1890-ми гг. в Дорсете случаи поджога стали настолько частотными, что многие молодые люди боялись выходить вечером из дома, чтобы не стать жертвой разбирательств и смертной казни за преступление, которое они не совершали*. Такой невинной жертвой и стал сын мистера Лоджа и Роды Брук, а также их несостоявшаяся семья и возможность гармонии семейного очага, которая не была достигнута никем из действующих персонажей новеллы: Гертруда Лодж погибает от нервного шока, сын Роды и мистера Лоджа повешен, сама Рода покидает родные края навсегда.

Трагическая смерть героини новеллы свидетельствует о глубоком душевном истощении, ставшем роковым для обеих женщин. Не в силах выполнять роль женщины-хранительницы домашнего очага, не в силах стать спутницей своему мужу в традиционной трактовке этого понятия, героини новелл Томаса Гарди, подвергающиеся иронической критике со стороны самого автора, трагически уходят из жизни, словно признавая свое поражение в борьбе за новое, им самим не ведомое существование.

Эталон женщины новой, викторианской и поствикторианской эпохи, заложенный в произведениях «Молль Флендерс» и «Роксана» Дефо, «Памела» и «Кларисса Гарлоу» Ричардсона, «Амелия» Филдинга, «Эмма» Джейн Остен, «Сибилла, или Две нации» Дизраэли, «Крошка Доррит» Диккенса, повести Теккерея «Кэтрин», «Джейн Эйр» и «Шерли» Шарлотты Бронте, «Мэри Бартон», «Жены и дочери», «Руфь» Элизабет Гаскелл, «Мельница на Флоссе» и «Ромола» Джордж Элиот и многих других английских писателей, приобретает на страницах новелл Томаса Гарди пересмысленное, трансформированное наполнение. В данном контексте уместно будет привести слова Светланы Рудольфовны Матченя, отечественной исследовательницы творчества писателя, которая так характеризует женские образы Гарди «Уэссекского цикла»: «У своих выдающихся предшественников и современников писатель находил близкие ему, либо просто интересовавшие его типы женских характеров-женщин гордых, смелых, благородных, рвущихся к духовной и социальной независимости, но обре-

* сохранилась запись рассказа, который Гарди поведал своему другу и библиографу Ньюмену Флауэру: «My father saw four men hung for being with some others who had set fire to a rick. Among them was a stripling of a boy of eighteen. Skinny. Halfstarved. So frail, so underfed, that they had to put weights on his feet to break his neck. He had not fired the rick. But with a youth's excitement he had rushed to the scene of the blaze [. . .]. Nothing my father ever said to me drove the tragedy of Life so deeply into my mind»

ченных на **жизненную трагедию**, либо на **трагикомедию конформизма**, а, наряду с этим, женщин, поглощенных трудом и житейскими заботами и не задумывающихся о серьезных проблемах бытия» (Матчяня 2001: 4). Действительно, в новеллах Гарди ясно ощущается противостояние образов женщины как простой труженицы, представленной в образе доярки во второй новелле, и женщины-леди, зачастую становящуюся участником трагикомического фарса с неизменно драматической развязкой. Но это противостояние двух пластов-полей, определенных еще Андре Топия, находит на страницах новелл новое прочтение на примере, в частности, Роды Брук, героини новеллы «Сухая рука». Так, неприметная доярка, призванная в рамках указанной оппозиции служить образчиком простоты и естественности, становится воплощением женской мстительности и даже колдовства.

Таким образом, именно двойственность интерпретации женских образов новелл позволяет Гарди перейти на качественно новый уровень осмысления и презентации концепта женщины как хранительницы домашнего очага в своих произведениях, когда исследование данного феномена можно произвести в терминах *канона*, *эталона* и *стереотипа (шаблона)*. Согласно Патрисии Ингэм, «the ambivalence resulted from a construction of the potentially ideal woman as selfless, maternal, the guardian of family meals, happy and effective in a domestic sphere. But such an ideal was allegedly built out of characteristic features which involved irrationality, emotionalism and a kind of childishness. These negative characteristics were assumed to be capable of becoming positive through strenuous efforts by individual women towards selfless plasticity in responding to the needs of others» (Ingham 2003:131). Если обратиться к исследованию Н.В. Осиповой относительно роли и функции женщины в романной прозе Гарди (на примере романа «Джуд Незаметный»), то можно выделить следующее: «Изображая взаимоотношения героев, автор прямо выступает против понятия «викторианской семьи», которая основывалась на подчинении и лицемерии... В романе Гарди как и во всем творчестве писателя любовь противопоставляется браку и семейной жизни. Джуд называет семью «дьявольской западней»» (Осипова 2006: 56). Следуя классификации В.Г. Красильниковой касательно шаблона и эталона (см. стр. 17 диссертации), можно сделать вывод о том, что традиционный *канон* домашнего очага, семейственности, уюта, созданных руками женщины как носителя данной культурной традиции, приобретают в творчестве Гарди новые очертания, выходя за рамки *эталона*, трансформируя его в *шаблон*, вскрывая последний как не имеющий средств к дальнейшему существованию и развитию. Вслед за Н.В. Осиповой, в данном исследовании будет уместно говорить о трагедии брака и семьи в актуальном для Гарди обществе: как бы ни стремились героини Гарди к созданию крепких семейных отношений, объективные внешние или личные причины не позволяют им достичь гармонии семейного счастья.

ЛИТЕРАТУРА:

Матченя 2001: *Матченя С.Р. Система женских образов в "романах характеров и среды" Томаса Гарди : Дис. ... канд. филол. наук.* Балашов, 2001

Мелетинский 1991: *Мелетинский Е.М. Мифологический словарь, «Советская Энциклопедия», М., 1991.*

Осипова 2006: *Осипова Н.В. Роман-воспитание в творчестве Ч. Диккенса, У. Теккерея, Т. Гарди. Уч. пособие для студентов филологических специальностей.* Балашов. Николаев, 2006.

Gilmartin, Mengham 2007: *Gilmartin Sophie, Mengham Rod Thomas Hardy's Shorter Fiction,* Edinburgh University Press, 2007

Hardy 1999: *Hardy, Thomas. Wessex Tales.* Wordsworth classics, 1999

Ingham 2003: *Ingham P Authors in context: Thomas Hardy.* New-York, Oxford University Press, 2003.

Brady 1982: *Brady, Kristin. The Short Stories of Thomas Hardy,* Macmillan, 1982.

SABINA TARIVERDIYEVA

Azerbaijan, Baku

Tragic Archetype in the Literature of the XX century

In article the system of archetype, its functions and transformation in the prose of 60-70s of the XX century is considered. The paper discusses writers J.Trofimov, A.Kim, V.Makanin, Anar, etc. Thereby, the occurrence of archetype in plots is explainable: the events occurring in life of the separate person, the nation and a nationality of previous generations, are kept in memory of mankind. The information accumulates subconsciously, being transferred rather in the same kind from generation to generation. Uniform plots persistently repeat throughout a centuries-old history of art. The creative imagination of the artist allows to vary them infinitely.

Keywords: prose, archetype, tragical.

САБИНА ТАРИВЕРДИЕВА

Азербайджан, Баку

Архетип трагического в литературе XX века

Поэтическая система художественной литературы с каждой эпохой претерпевает определенные метаморфозы. Вместе с тем, в художественной системе повествования функционировали стабильные идеи и образы, связанные в значительной мере со своеобразной устойчивостью психики человека. Именно в силу этого мифологические образы, свойственные фольклору разных народов, обладают неким единством и постоянством. Эту устойчивость иногда связывают с тем, что народы проходили одни и те же этапы в своем развитии, и объяснили это некой типологической общностью.

Выдающийся швейцарский ученый К.Г.Юнг в своей концепции теории архетипов высказал гипотезу о том, что коллективное бессознательное состоит из мощных первичных символов, так называемых архетипов (буквально, «первичных моделей»). Он предполагал, что архетипические образы и идеи встречаются в культуре разных народов в виде символов, используемых в живописи, религии и литературных произведениях. Следует отметить, что количество архетипов в коллективном бессознательном может быть неограниченным, однако, особенное внимание в теоретической системе К.Г.Юнга уделяется Персоне, Аниме, Анимусу, Тени и Самости (Юнг 1939). Изучая феномен творчества и творческой личности,

ученый пришел к выводу, что тайна воздействия искусства заключается в особой способности писателя чувствовать архетипические формы, прообразы (ag) и соответственно реализовывать их в своих произведениях. Психолог полагал: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов (...), он подымает изображаемое им из мира единичного и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы (Аверинцев 1972: 151).

Тем самым, возникновение архетипических сюжетов в художественной литературе вполне объяснимо: события, происходившие в жизни отдельного человека, нации и народности предшествующих поколений, удерживаются в памяти человечества. Информация аккумулируется подсознательно, передаваясь относительно в том же виде из поколения в поколение. Единообразные сюжеты настойчиво повторяются на протяжении многовековой истории искусства. Творческая фантазия художника позволяет бесконечно их варьировать.

Опыт жизненных событий, ситуаций способен накапливаться целыми столетиями. Он откладывается в области бессознательного, а на поверхности сознания нередко оказывается «как бы забытым». Но совершенно неожиданно этот опыт может «прорваться» у человека, причем, порою в виде таких импульсов или актов поведения, о существовании и возможной реализации которых он ранее и не подозревал.

Самое ёмкое и лаконичное изложение концепции архетипов представил немецкий писатель Т.Манн: «В типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, - это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» (Манн 1961: 175).

Понятие «архетип» в литературоведении понимается как некая символическая фигура. Наблюдая использование в литературном произведении «первозлементов», «первообразов», «схем», «моделей», «типов» или их синонимов, можно констатировать ремифологизацию литературы, когда литература снова возвращается к мифу, но миф выступает чаще всего не в прямом смысле, а в преломленном в сознании писателя архетипе. Мифологичны изначальные схемы представлений, которые впоследствии ложатся в основу сложных художественных структур.

Следовательно, сопоставляя термин «архетип» в психологии и литературоведении, мы стремимся более адекватным образом выявить изначальные схемы.

Писатели заинтересованы в исследовании и использовании мифологических образов в художественном творчестве. Прежде всего, через миф дается объяснение многим поступкам человека, не поддающимся рациональному объяснению. Ведь многое в поведении людей предопределено

изначально – историей человечества. Неверным было бы также считать, что миф и сознание человека нашего времени существуют порознь. «Вытесненный», «отчужденный от человека» миф, на самом деле продолжает жить в его подсознании, а также в окружающей действительности, которая в какой-то мере проецируется самим человеком и формирует его личность.

Примечательно, что 70-80-х годах XX века в искусстве возникла насущная необходимость с кардинально обновлённых философских и исторических позиций пересмотреть культурное наследие трагического прошлого, а также с максимальной степенью объективности оценить всё ранее достигнутое, прежде всего, в области художественной литературы.

Для прозы данного периода стал характерен трагический пафос разоблачения, отрицания всякого рода ложных или попросту неправедных социальных структур и установлений в категоричной форме. Наиболее прогрессивная русская и азербайджанская художественная литература в лице передовых писателей к хрестоматийным штампам и стереотипам сталинско-брежневских времён не вернулась, но, напротив, начала трудные и нестандартные поиски отображения трагического в жизни. И, конечно же, авторы обращались к образам-символам, для раскрытия особенностей эпохи.

Лучшие представители русской и азербайджанской прозы 70-80-х годов осознают, что разобраться в тайниках человеческой психики можно лишь посредством целеполагающего постижения всё возрастающего нравственно-духовного потенциала личности.

Это объясняет обращение ряда современных русских и зарубежных писателей к будущему поколению в форме исповеди, органично объединяющей в себе философию.

Одним из важных направлений творческой мысли в 70-80-х годах XX века становится определение и художественное воплощение трагического осознания личностью зыбкости и иллюзорности своего социального статуса в широком смысле этого слова из-за потери духовной связи с миром вечных религиозно-нравственных заповедей. В наши дни это не ощущалось бы столь категорично, если бы внедрение этих заповедей в повседневную жизнь и подобный способ снятия противоречий, трагически нависших над человечеством, не оказался социально перспективным. Очевидно, что стародавние атеистические воззрения, усиленно пропагандируемые в начале и середине XX века, потерпели полный крах.

Одной из главных черт высшей духовности конца предыдущего столетия явилось толстовское обновлённое понятие обретения бога и чувства религиозного самопожертвования в своей душе. Сегодня этот путь для передовых писателей представляется не столько скользким и опасным, сколько заманчивым, естественным и актуальным. Душа человека по религиозному наитию обращена к Всевышнему. В боге человек пытается найти разгадку многих своих тягот и жизненных неурядиц, видит путь к

очищению и духовному успокоению. Это так же является частью архетипического. Ведь и религиозный аспект, и архетипы являются выражением подсознательного.

Трагическое как эстетическая категория имеет сложную и многовековую историю развития, связанную с духовно-нравственной эволюцией человека. До своего непосредственного литературного воплощения, как предтеча драматургических произведений она представляла собой глобальную философско-мировоззренческую концепцию.

Интерес к человеческой судьбе был связан с рядом обстоятельств, как жизненных, так и литературных. И прежде всего с проверкой личности на изломах жестоких бурь XX века, с обостренным вниманием к способности человека сопротивляться вихрям судьбы, к его умению находить правильный путь, попыткам извлечь уроки из пережитого, иными словами, с проблемой нравственной активности личности. Соотношение истории человечества с бытовыми проблемами у В.Распутина, психологический анализ с оттенком лирического подхода у Ю.Трифонова, своеобразные экспериментальные приёмы Тендрякова стали определяющими в прозе данного периода.

В современных произведениях не раз проходит мысль о том, что человек, не обладающий достаточной силой воли, не в состоянии противостоять року, фатуму, судьбе. Под нажимом среды он порою вынужден отступить, что, собственно говоря, выявляет трагедийность ситуации.

Во многих классических образцах современной азербайджанской литературы можно встретить разные трансформации такого сюжета, когда ряд мер, которые предпринимает герой для того, чтобы избежать предопределённости трагической судьбы, в действительности приводит лишь к более скорому осуществлению фатума. Возникает противоречие между субъективным замыслом человеческих действий и их объективным смыслом.

Неизвестность будущего, безвозвратность прошлого, неуловимость настоящего – еще один камень в мозаичной философии А.Кима. В отличие от А.Кима, В.Маканин описывает события в сложном переплетении нескольких пластов, а именно: в бытовой, социальной и психологической взаимообусловленности (Маканин 1991). Однако и в таком рассмотрении выявляются схожие ключевые моменты и особенности личности в безмерно огромном мире. У А.Кима герои уходили из этого мира, сжигая за собой все мосты, а у В.Маканина действующие лица всячески цепляются за эту жизнь, которую, как это ни парадоксально, ненавидят. Однако отличительная черта работ А.Кима заключается в том, что в повестях «Луковое поле» и «Собиратели трав» все события, изображаются с явным налетом мистики. В этом аспекте возможно проведение параллелей с творчеством В.Маканина, который рисует простых, обыкновенных людей с обычными судьбами и адекватным восприятием мира, а мистика, по-

могает ему удачно оценить главное, подчеркнутые те или иные реалистические детали.

Образы-символы в различных обстоятельствах приходят к одному тому же выводу. Необыкновенны и мистические образы, которые не только присутствуют, а также раскрывают то затаенное, чего нельзя выразить словами. У Кима природа словно оживает: мы слышим шум моря, «говор» волн, голоса отдыхающих, жесты. Перед нами мистический образ моря – то спокойного, то волнующего, которое иногда отождествляется с жизнью. Образ моря, который присутствует сначала и до конца повести в жизни каждого героя. Мистика ночи, которая окутывает героев то звездами, то кострами, а иногда безмолвием и страхом. Мистика неба, то голубого, то солнечного.

Далее, здесь и мистический образ «книги судеб», в которой боги пишут с закрытыми глазами; мистический образ горизонта и мечты, заманивающей людей в свои сети. Создаётся впечатление, что для одной, не слишком к тому же и большой по объёму повести, много мистического и таинственного. Однако автор распределяет все так искусно, что мистицизм представляется крайне важным фоном для реальной и обывательской жизни, а также передает нужное настроение, создает ту необходимую атмосферу, что содействует раскрытию главной идеи.

Из всего сказанного, можно сделать вывод, что для развития художественной мысли конца XX века характерен возрастающий интерес к экзистенциальным образам и идеям.

Тем самым обращения большинства писателей 70-80х годов к вечным прообразам может определить «архетипичность этих образов». Герои произведений этого периода стали больше задумываться над вопросами смысла жизни, чаще обращаться к причинам отчуждения человека от общества, истории, самого себя.

Почти во всех произведениях писателей периода 70-80-х годов можно выявить архетип трагедийности. В произведениях азербайджанских авторов: А.Айлисли, И.Эфендиева, И.Гусейнова, Анара.

Тематически эти произведения связаны с экзистенциальными произведениями писателей других стран: А.Кима, В.Маканина М.Уэльбек, Ф.Бегбедер, Ч.Паланик, Х.Мураками и многих других.

Трагедия как жанр в последующем развитии обрела пафосную форму выражения, сохраняя важные тенденции всего предыдущего пути развития человечества. Новый мир, новый герой и новый тип мышления – диктует создание нового синтетического произведения, где словно бы показан срез жизни литературных героев. Богатство красок мира, самобытность и сказочность жизни на Земле, Робинзоны нового времени, историческая память веков обуславливает обращение авторов-прозаиков к разносторонним литературным методам, тенденциям и направлениям.

Появление в литературе указанного периода мифа Айтматова, притчи Белова, проповеди Распутина, сказок Шукшина и аллегорических снов Анара делают современную прозу более эффективной и глубокой. Тем самым современная литература, прозаики проводят мост через века, создавая символы и образы, которые несут в себе историческую память времени и человечества.

Интересны также образы, созданные самими героями. Например, старик До-Хок-ро из повести А.Кима «Собиратели трав» самолично придумывает черты незнакомца, как образ мистический. Тем самым подчеркивается восприятие стариком мира и людей, окружающих его под покровом тайны. А в романе «Один и одна» Геннадий Павлович придумывает образ Роя, который представляется ему одним целым, вечным и живым существом, которое подавляет не своих. Это также подчеркивает взгляды и восприятие окружающего мира героем произведения. В этом выражается жизненное кредо, при помощи которого Геннадий Павлович смотрит на весь мир. Именно в этом образе-символе Роя заключаются причины отчуждения и одиночества героя. В современной прозе также широко используются сказки и легенды, которые вносят дополнительную атмосферу мистики и трагичности. А.Ким в повести «Собиратели трав» (Ким 1983) рассказывает притчу о женщине. Она, храня верность своему мужу, хотела вернуть его в семью, превратив в доброго лесного духа. А мужчина, убегая от семьи, превращается в черного ночного духа со злыми помыслами.

В устах Масико эта притча обретает особое значение, потому что именно этой притчей автор подчеркивает схожесть судьбы своей героини с характером самой притчи.

А если обратиться к повести Анара «Круг», то увидим, как в сказке про Асли и Керема, рассказанной устами героини Тахмины, удивительным образом переплетаются и становятся похожими судьбы Тахмины и Асли. Речь идет о заколдованном платье, при расстегивании которого оно сказочным образом застегивается снова и снова. Тем самым Тахмина скрывает затаенную и спрятанную ото всех глаз людских чистую детскую душу, в то время, когда все остальные думают, что уже раскрыли ее, как человека.

Следовательно, сны, сказки, легенды обретают особую значимость и смысл в устах героев, а в особых случаях еще больше подчеркивают трагичность судеб героев. Сказочный элемент всегда содержит в себе эмоционально-оценочный момент, и если введение его как вставного эпизода в ткань произведения представляется писателю целесообразным, то можно ярче выявить всю безысходность и трагизм человеческого горя и одиночества.

Произведения, в которых присутствует экзистенциальный архетип трагичности, имеют свои особые сюжеты, в которых преобладают темы: любовь, одиночество, отчуждение, поиски героями смысла жизни, надежда.

И в названиях своих произведений авторы используют символические знаки для раскрытия и выражения сути произведения.

Анар: «Шестой этаж пятиэтажного дома» – символ недостижимости и затаенных уголков человеческой души, где у каждого человека есть шестой этаж, которого не видят или не хотят видеть другие собратья.

Анар: Белая гавань или Круг – Белая гавань – символ чистоты и мечты, Круг – символ бесконечности.

А.Ким: «Собиратели трав» – символ обретения жизненного опыта.

«Луковое поле» – символ возрождения жизни на примере роста лука-вицы, знак вечности.

В.Маканин – «Портрет и вокруг» – символ человека и окружающего его мира. «Один и одна» – символ одиночества героев.

Таким образом, мы выявили основные символы, сюжеты и темы, архетипические образы, через которые авторы сумели раскрыть и передать трагические мироощущения времени, героев.

Большое значение, определяющую роль, для раскрытия архетипа трагедийности, противопоставления жизни и смерти, играет рок, фатум, судьба, а также идея бесконечности, которая является одной из магистральных в произведениях данного периода.

ЛИТЕРАТУРА:

Аверинцев 1972: Аверинцев С.С. *«Аналитическая психология» К.Г.Юнга и закономерности творческой фантазии. О современной буржуазной эстетике. Сборник статей* М.: Искусство, 1972.

Ким 1983: Ким А. *Собиратели трав*. М.: Известия, 1983.

Кязимова 2005: Кязимова А.А. *Архетипы в поэтике русской прозы*. Баку: Китаб адеми, 2005

Маканин 1991: Маканин В.С. *Портрет и вокруг*. М.: Советский писатель, 1991.

Манн 1961: Манн Т. *Собрание сочинений в 10-ти т., т. 9*, М.: Художественная литература, 1961.

Эльчин 1978: Эльчин. *Серебристый фургон*. М.: Советский писатель, 1978.

Юнг 1939: Юнг К. Г. *Избранные труды по аналитической психологии*. Цюрих, 1939.

NINO KAVTARADZE
Georgia, Tbilisi
Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Word and Myth: Magic World of Pascal Quignard

Myth is a word and mythology is a teaching about a word. In the word the experience of mankind is knitted in, and myth is a communication system and a massage. All this finds generalization in the work of Pascal Quignard.

Pascal Quignard combines eastern and western traditions, different cultures, Christian and Pagan myths, etc. The world of Pascal Quignard, is a world of ancient and transformed myths, pearl-words, which can come to reality only through the human life. Reader travels in the labyrinth of myths created by the live classicist of French literature.

Key words: Myth, Word, Pascal Quignard

ნინო ქავთარაძე

საქართველო, თბილისი
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

სიტყვა და მითი: პასკალ კინიარის ჯადოსნური სამყარო

მითი სიტყვაა, მითოლოგია კი სწავლება სიტყვის შესახებ — წერდა ფრანგი სემიოლოგი როლან ბარტი თავის ცნობილ კვლევაში — „მითოლოგიები“. სიტყვაში კაცობრიობის გამოცდილებაა ჩაქსოვილი, მითი კი კომუნიკაციური სისტემა და შეტყობინებაა. იგი ყოველთვის გამოხატავს საზოგადოების ინტერესს და პასუხობს მის მოთხოვნებს ცივილიზაციათა ევოლუციის კონკრეტულ ისტორიულ ეტაპზე. ყოველი ტექსტი ექსტრატექსტის კონტექსტში მოიაზრება (რატინი 2009: 48), ამიტომ მითის საშუალებით მარადიულობას კონკრეტული, ისტორიული სახით ვაღიარებთ (ბარტი 2011: 233). მითი შეიძლება სრულიად გაქრეს, როდესაც მისი აღქმა-გააზრება რომელიმე ერთი კუთხით ხდება, რადგან იგი ვეღარ მოახდენს ცნების „ნატურალიზაციას“. თუ მითი გულიბრყვილოდ აღიქმება, იგი განიხილება როგორც ინტელექტუალური ღირებულება და არა როგორც სემიოლოგიური სისტემა, რომელიც, თავის მხრივ, ღირებულებათა სისტემაა (ბარტი 2011: 206).

მითის აღქმის, მისი აკომოდაციის სამი ხერხი არსებობს: პირველი ორი სტატიკურ-ანალიტიკური ხასიათისაა, როდესაც მითი მხოლოდ ფორმის (აღმნიშვნელი) სახით მოიაზრება. ბარტი თვლის, რომ მითის

მხოლოდ შინაარსის მხრივ გააზრება (აღსანიშნი) უპატიებელია. სემიოლოგიური თვალსაზრისით, მითი ორმაგად კოდირებულია, რადგან აღმნიშვნელი მითში წარმოდგენილია ორი სახით: იგი აზრიცაა და ფორმაც, ამიტომ მითის აღქმა-გაგება უნდა მოხდეს მისი შინაარსის და ფორმის საშუალებით, რაც სრულყოფილად წარმოაჩენს მითის დინამიკურ არსს (ბარტი 2011:203-204).

ყოველივე ზემოთქმული განზოგადებას პასკალ კინიარის შემოქმედებაში ჰპოვებს.

პასკალ კინიარის დიდების უტყუარი ნიშანი მარტო ჯილდოების რაოდენობა და თემატიკის მრავალფეროვნება როდია. საერთაშორისო საზოგადოება მას იცნობს როგორც ფრანგული მწერლობის დიდოსტატს, ვერსალის ოპერისა და თეატრის საერთაშორისო ფესტივალის ხელმძღვანელს. „პიანინოს ვუკრავდი, ორლანს, ვიოლინოსა და ვიოლონჩელოს; ოპერის წერაც კი წამოვიწყე, მაგრამ არასდროს ვყოფილვარ დიდად ნიჭიერი“ — მოკრძალებით აღიარებს კინიარი (ლირი 1974:35). მის სახელს მონინებით ახსენებენ წინდახედული ფრანგებიც, რომლებიც შემოქმედის კლასიკოსად აღიარებას მინიმუმ ორმოცდაათი წელი გულისყურით ელიან.

სიტყვის საკრალური მნიშვნელობა, მისი მაგიური ძალა, სიტყვის გავლენა ადამიანის ბედ-იღბალზე — ასეთია კინიარის პატარა მოთხრობის — „სახელი ენის წვერზე“ — დატვირთვა.

პირველად იყო სიტყვა, და სიტყვა არს ღმერთი. სახელიც ხომ სიტყვაა! ნორმანდიის ნისლიან და ხვავიან მხარეში გადაკარგული სოფლის მქარგველს, კოლბრუნს მკერავი ჟენი შეუყვარდა. როდესაც ქალი ყმანვილს სიყვარულში გამოუტყდა, ვაჟმა ქორწინებისთვის ულამაზესი ქამრის მოქარგვა დაავალა. კოლბრუნმა საქმეს მხოლოდ ჯადოქრის დახმარებით გაართვა თავი, რომელმაც, თავის მხრივ, ქალს პირობა ჩამოართვა (რომელი ზღაპარია პირობის გარეშე!): თუ ერთი წლის თავზე, მისი, ჯადოქრის სახელი მქარგველს ისევ ემახსოვრება, ჯადოქარი მას თავს გაანებებს, არც თავის საუფლოში წაიყვანს და მქარგველი და მკერავი სიცოცხლის ბოლომდე ბედნიერად იცხოვრებენ; მაგრამ, თუ კოლბრუნი ჰაიდებიკ დე ჰელის სახელს ვერ გაიხსენებს, იგი ჯოჯოხეთის მბრძანებელს სამუდამოდ დაემონება.

სახელის დავინწყება როგორ შეიძლება, თანაც იმ სახელის, რომელზეც შენი ბედია დამოკიდებული?! მაგრამ საჭირო სიტყვის მოძებნა ყოველთვის რთულია... და აი, ქორწინების სამი თვის თავზე, ბედნიერებით თავბრუდახვეულ კოლბრუნს ჯადოქრისთვის მიცემული პირობა გაახსენდა, მისი სახელი კი — არა.

ძნელი არ არის კინიარის ამ ტექსტში ზღაპრის ამოცნობა და თუ ვინმე კიდევ ორჭოფობს, მკერავის, ჟენის ჯადოქრის სახელის საძიებლად წასვლის და მისი მოძიების ამბავი ყოველგვარ ეჭვს გაუქარვებს. კოლბრუნი იდუმალი სტუმრის სახელს ვერ იხსენებს, ცოლის დასახმარებლად წასულ ჟენსაც ჰაიდებიკ დე ჰელის სახელი ორჯერ ავიწყ-

დება. მხოლოდ მესამედ, როგორც ზღაპარში ხდება ხოლმე, მკერავი დავალებას თავს გაართმევს.

მარტივი სიუჟეტური ქარგა, პირობა, ამ მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის მცირე ზომა და კეთილი დასასრული — ლიტერატურული ზღაპრის უტყუარი ნიშნებია.

კინიარის წიგნებზე ამბობენ, რომ ისინი მკითხველის მსოფლმხედველობას ძირფესვიანად ცვლიან (ბროდა: ელ.დოკ). ფრანგი მწერლის მცირე ზომის ნარატიული ტესტების მიმართ სიყვარული საყოველთაოდაა ცნობილი, თუმცა კინიარი დიდტანიან ნარატიულ ტექსტებსაც შეეჭადა და სახალისო ნასაკითხად აქცია რომის იმპერიის ფარული, შეუმჩნევლად დატოვებული, მაგრამ ძალზედ მნიშვნელოვანი ნაწილი. საუბარია 1991 წელს გამოცემულ ესეზე — „სექსი და თრთოლვა“. თუ ნარსული დღევანდლობაა (ლირი 1974:36), ჭეშმარიტების საძიებლად „შემოქმედებით მეხსიერებას“ უნდა მოვუხმოთ (რატიანი 2009:42). კინიარიც ასე იქცევა და იმის გვახსენებს, რის დავინწყებასაც საგულდაგულოდ ვცდილობთ (ლირი 1974:33).

ფრანგული პროზის დიდოსტატს სახელი რომანებმა გაუთქვეს: „ტერასა რომში“ (2000 წ.), „ვილა ამალია“ (2006 წ.); აღმსარებლურმა ნარატივმა — „მოხეტიალე ჩრდილები“ (2002 წ.). „ყველა ჟანრი დავივინყე. შემდეგ, ერთმანეთის მიყოლებით აღვადგინე. დიდად არ გავრჯიღვარ, საფოსტო ცხენის მსგავსად გადავიღალე მხოლოდ“ — იუმორით გამოუტყდა იგი მკითხველს თავის გახმაურებულ წიგნში — „ფარული ცხოვრება“ (1998 წ.). დახვეწილგემოვნებიანმა მკითხველმა კარგად უნყის, რომ კინიარი მიზნად დასახულს ყოველთვის აღწევს. მისი ტექსტები ფაქიზი, ერთი ამოსუნთქვით ნასაკითხი რიტმული პროზაა, თანამედროვე პოეზია, ანუ დუმილის სივრცობრივ-მგრძობელობითი ანალოგიაა (ბარტი 2011:209).

ჟანრული იდენტიფიკაციის სირთულე კინიარის გამოცანის მხოლოდ ერთი მხარეა. მისთვის ჰერმენევტიკა უფრო ახლობელია, ვიდრე მწერლის ახალგაზრდობაში ფეხმოკიდებული სრუქტურალიზმი: კინიარი ხომ ფენომენოლოგიური ჰერმენევტიკის ფუძემდებლის, პოლ რიკიორის მოსწავლეა. თავიდანვე ნათელია, რომ კინიარის წიგნები კარგად მომზადებული მკითხველისთვის იწერება.

თუ ღია ტექტის პრინციპით ვიმსჯელებთ, ნებისმიერ მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი, მათ შორის კინიარის ეს პატარა მოთხრობა, მრავალ შრეს, პლასტს შეიცავს. ერთი მხრივ, მოვლენათა სწორხაზოვნებით და რეკურსიული განვითარების წყალობით, კინიარის ნაწარმოებში — „სახელი ენის წვერზე“ — ეკლექტური ხასიათის ზღაპარია, რომლის სახე-ხატები ტრადიციულ-ქრისტიანულ და ანტიკურ სიმბოლოკას აერთიანებს.

კინიარი აღმოსავლურ და დასავლურ ტრადიციებს ერთმანეთს უხამებს და არც ეზოთერულ მოსაზრებებზე ამბობს უარს, ამიტომ ძალზედ მარტივია ეს ნაწარმოები ინტერტექსტუალურად, ანტიკური

და შუასაუკუნეების ნატურფილოსოფიას დავუკავშიროთ. გვინდა გავიხსენოთ მოძღვრება 4 ელემენტის შესახებ. ნაწარმოებში 4 ელემენტიდან, მხოლოდ სამი სქტიქია ფიგურირებს: კოლბრუნის ქმარი დიდხანს ითმენს და ბოლოს, როდესაც ქალის „სევდა ეზო-კარის ზღურბლს გასცდა“ (კინიარი 1993:34) ჟენი ჯადოქრის საძებნელად სამ მთას იქით გაემართა: იგი ჯერ ოკეანეში ეშვება, შემდეგ მიწისქვეშეთში ჩადის, ჩიტების საფრენსაც კი ასწვდება.

მწერალი ზღაპრისთვის ჩვეულ კუმულაციას, ანუ სამჯერად გამეორებას, ოთხი სტიქიის შესახებ წარმოდგენებს ოსტატურად უხამებს. თუმცა კინიარი სიმბოლოთა ტრადიციულ გაშიფვრას არ სჯერდება და ოთხი ელემენტის, ანუ სტიქიის თავისებურ ინტერპრეტაციას იძლევა. მოთხრობაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ცეცხლი და მისი სიმბოლური დატვირთვა. ცეცხლი აღარ არის მარტოოდენ ჯოჯოხეთის ატრიბუტი: ფრანგი მწერლის ნაწარმოებში, სამყაროს ოთხი მხარე, სხვადასხვა კულტურა, ქრისტიანული თუ წარმართული მითები, საგანთა განსხვავებული სიმბოლიკა ყოველისშემძლე სიყვარულის საშუალებით ერთიანდება.

სიყვარული კი ყოველთვის იყოს და არის კინიარის შემოქმედების ძირეული თემა.

გარდა ნატურფილოსოფიური პლასტიკისა, ამ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტში, ძველ ბერძნულ-რომაულ მითების ალუზიასაც ამოიკითხება: კოლბრუნი ხომ მქარგველია, ჟენი კი — მკერავი. ანტიკურ მითებში ძაფი სიცოცხლის სიმბოლო იყო. რაც ძაფთან, შესაბამისად რთვასთან ასოცირდება სიცოცხლის საწყისთან, ბედ-იღბალის ცნებასთან უნდა დავაკავშიროთ. ჯოჯოხეთური წვიმებისგან ასე მოქუფრული ცის ქვეშ, დივში (ეტიმოლოგიურად ამ ადგილის სახელწოდება ღვთიურს უკავშირდება — Dives). ეს ორი ახალგაზრდა თავადაც კი ვერ აცნობიერებს თავის დანიშნულებას, რამაც მათ დიდი განსაცდელი მოუტანა და ორივე ადამიანური ყოფის, სიცოცხლის სახე-ხატად აქცია.

კინიარის აზრით, როდესაც ადამიანი სიტყვას ამბობს, წამიერად ირინდება ყველაფერი (კინიარი 1993:51). წარმოთქმული სიტყვის პირისპირ ადამიანი ქვავდება, როგორც მედუზა გორგონას მზერისას; მაგრამ წყვილია მხოლოდ სიყვარული უპირისპირდება. სიყვარული ის ცეცხლია, რომელიც ღმერთმა ადამიანს უბოძა, რომ თავისი და სხვათა ბედი სწორად წარმართოს. ცეცხლს გაფრთხილება სჭირდება, ამიტომაცაა გამართლებული მქარგველის და მკერავის სიყვარულისთვის თავდადება.

ვისაც სურს იგი დაიჯერებს სიყვარულის ყოველისშემძლე ძალას, რომელიც ცაში ასაფრენად ფრეთებს გამოგაბამს, ქვესკნელში შთასვლისთვის ძალას შეგმატებს და არც თევზივით ცურვა გაგიჭირდება. სწორად ასე მოახერხა კინიარმა, ერთი მხრივ რეალობის, ანუ მითის

და, მეორე მხრივ — გამონაგონის, ანუ ზღაპრის ზღვარზე, სიყვარულის ახალი მითის შექმნა.

კინიარი მკითხველს ყოველთვის ეთამაშება: ჟანრთა აბერაციის, რეალურის და გამონაგონის, დიქტომიის მაგალითად ისიც გამოდგება, რომ მწერალი აკონკრეტებს მოქმედების დროსა და ადგილს, ანუ ტოპოგრაფიულ ქორნოტოპს: ნორმანდია, 879 წლის აპრილის თვე, მეფე კარლომანის მეფობის ხანა. (კინიარი 1993:20)

კინიარის მოთხრობა ინტერმედიალური ურთიერთობების ნიმუშიცაა. „სახელი ენის ნვერზე“ 1993 წელს გამოიცა, 1991 წელს კი მწერალმა გამოსცა ესე „ჟორჟ დე ლა ტური“. 1995 წელს კი მას მოჰყვა — „ღამე და დუმილი“ — ჟორჟ დე ლა ტურის შემოქმედების ვრცელი კვლევა. მწერალმა XVII საუკუნის ცნობილი ფრანგი ფერმწერის ნახატები გააცოცხლა.

ინტერმედიანობის არსებობის დასტურად პასკალ კინიარის კიდევ ერთი ტექსტი გამოდგება: „საზღვარი“ (1992 წელი). ამჯერად კინიარი ააჟღერებს და ფურცელზე გადაიტანს პორტუგალურ ლეგენდას, რომლის წყარო ასევე XVII საუკუნეში აგებული ფრონტერას სასახლის კობალტით მოხატული ფილებია; ამიტომ არის კინიარის, ერთი შეხედვით, სადა სტილი, მისი ოსტატობის უბადლო ნიმუში.

მწერალს თავისი ჩანაფიქრის ამოცნობისკენ ნაბიჯ-ნაბიჯ მივყავართ. ამ პატარა ნარატიული ტექსტის კიდევ ერთი პლასტი ბიბლიური რემინისცენციებია. „ხვალ ყველას ჩვენი ქორწინების შესახებ ვაუწყებთ“ — ეუბნება მკერავი მქარგველს (კინიარი 1993:28). თუმცა კინიარი, ჩვეულ სიტყვას — *mariage*, კი არ ხმარობს, არამედ — *banc*-ს, რაც შუა საუკუნეებში ვასალურ მორჩილებას და გამოთქმაში *mettre qn au banc* — ვიღაცის დაწყევლას ნიშნავს. შესაბამისად, მკერავის და მქარგველის კავშირი სამუდამო წყევლას უნდა გამოხატავდეს, რომ არა სიყვარულის ყოვლისმომცველი გრძნობა.

კოლბრუნის სახელი საფრანგეთის ჩრდილოეთის ფოლკლორიდან მომდინარეობს, მკერავის სახელი კი სკანდინავური წარმომავლობისაა. ჟენი, *björn* ვიკინგთა მხარეში დათვს ნიშნავს. ფრანგულ ენაში *jéune* მარხვაა, რაც, ასევე, ქრისტიანულ ალუზიებს იწვევს.

ჰაიდებიკი დე ჰელი მითოლოგიურ ჰადესთან ასოცირდება. გერმანულ ენაში, რომელსაც მომთხოვნი ფილოლოგების ვაჟი, პასკალი, შესანიშნავად ფლობს, ამ სიტყვის წარმომავლობა ბუნდოვანია: *heide* ერთი წყაროს მიხედვით *ქვეყანას* აღნიშნავს. მისი მეორე მნიშვნელობა *წარმართულს* უკავშირდება. ე.ი. თუ კინიარი ზღაპრის კეთილ დასასრულს გავითვალისწინებთ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ, სიყვარულის სამუალებით, წარმართობას, რომელსაც ჰაიდებიკი დე ჰელი გამოხატავს, ქრისტიანობა ჩაენაცვლა.

„სად არის ჯოჯოხეთი?“ (კინიარი 1993:19) — ამ სიტყვებით იწყება კინიარის ტექსტი. ეს დაწყველილი ადგილი სად არის? იგი იმ ვაშლში ძევს, რომელიც ახალგაზრდა ქალმა მოწყვიტა და მამაკაცს გაუწოდა:

კოლბრუნმა დაუპატიჟებელ სტუმარს ანტრია შესთავაზა, მან კი ვაშლი ინება. ჯოჯოხეთის ძლევამოსილმა მბრძანებელმა ქალი ქამრით მონუსხა — ქამარი იყო კინიარის ზღაპრის პირველი პირობა. ამ ქამარზე კაცობრიობის მთელი ისტორია ეტევა (*La ceinture historiée*). ოქროთი მოვარაყებული სარტყელი გველს მოგვაგონებს, გველი კი — სამოთხიდან განდევნის ბიბლიურ ეპიზოდთან ასოცირდება. ამავე დროს, წრედშეკრული გველი (ურობოროსი) მარადისობის მითოლოგემაა.

„უამთა დასასრული ყოველ დღეს და ყოველ წუთსა“ – წერს კინიარი (კინიარი 1993:20). ჟორჟ დე ლა ტურის ჯადოსნური შუქით გასხივოსნებული ნახატების მსგავსი მქარგველი კოლბრუნის და მკერავი ჟენის მიერ მიერ წარმოთქმული თუ დავიწყებული სიტყვების მიღმა, ახალი მითი იზადება, ახალი ცივილიზაცია ისახება.

პასკალ კინიარის ნაწარმოებების სამყარო XXI საუკუნის შემოქმედის გადმოსახედიდან დანახული სახეცვლილი ძველისძველი მითებია, სიტყვა-მარგალიტებია, რომელსაც, ბარტის აზრით, მხოლოდ ადამიანის ცხოვრება აქცევს სინამდვილედ. მკითხველიც მოგზაურობს ფრანგული ლიტერატურის ცოცხალი კლასიკოსის მიერ შექმნილი მითების ლაბირინთში, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სამოთხიდან განდევნის კინიარისეული ვერსია.

ნორმანდიას ოკეანე აკრავს. დამზრალ, ოღროჩოღრო გზებზე მხოლოდ ყინვაგამძლე ვაშლისხეები ხარობს. მონაქროლი ცივი ქარით გაფანტულ ნისლში გზას ვერ გაიკვლევ. სადღაც შორს, გაპოხილი ტყავით გადაკრულ სარკმელში შუქი ბჟუტავს: შესაძლოა ეს კოლბრუნია, შანდლით ხელში, რომელიც თავის სატრფოს ელის...

დამონებიანი:

არგანი 1998: Argand C. *Pascal Quignard*. უ. Lire, პარიზი: გამომცემლობა „Lire“, თებერვალი, 1998.

ბარტი 2011: ბარტი რ. *მითოლოგიები*. „აგორა“, 2011.

კინიარი 1993: Quignard P. „*Le nom au bout de la langue*“. „Gallimard“, 1993.

რატიანი 2009: რატიანი ი. *ჟანრის თეორია*. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

JULIA SHANINA
RF, Bashkortan, Ufa

Archetypical Motives and Images in Graham Swift's Novels

The paper deals with the problem of the function of archetypical motives and images in the novels, written by a contemporary British novelist Graham Swift. The article focuses on Swift's major novels *Waterland* (1983), *Last Orders* (1996) and *The Light of Day* (2003), all being created in different periods. The analysis shows how the role of archetypical images is transformed in Graham Swift's works. Whereas in earlier novels attention is paid to mythological implications, the last one is the refusal of the principals of mythologism and in this case the archetypical motive becomes a tool in introducing philosophical problems.

Keywords: archetype, binary opposition, motive, mythologeme, mythologism.

Ю.А. ШАНИНА
Россия, Уфа,
БГПУ им. Акмуллы

Архетипические мотивы и образы в романах Г. Свифта

Грэм Свифт (род. 1949) – выдающийся писатель современности, которого часто называют «живым классиком» английской литературы XX века. Каждый из его новых романов становится предметом полемики, как среди отечественных, так и зарубежных ученых. Одним из спорных является вопрос о природе образности в его произведениях. Так, П. Купер утверждает, что художественные детали и характеры предстают в романах Свифта «и как физическая реальность, и как метафорические конструкции, предполагающие более глубокий, более широкий смысл» (Cooper 2002: 9). С. Крапс указывает на наличие в произведениях английского писателя религиозной образности и символизма (Craps 2005), К. Ларсон соотносит условность его образов с понятием эмблема (Larsonneur 2005). К. Хьюитт же полагает, что Грэм Свифт «ищет символы, способные объяснить идею» (Хьюитт 1998: 266), пронизывающую все произведение. На наш взгляд, романы Свифта тяготеют к традициям мифологизма в литературе XX века, что влечет за собой использование архетипических образов и мотивов, под

которыми современные исследователи понимают «образы, аккумулирующие многовековой культурный опыт, допускающий вариативность, но в то же время узнаваемый и интуитивно воспроизводимый в художественном произведении» (Крюкова 2007: 10). Данная работа посвящена выяснению функции архетипических мотивов и образов в романах Грэма Свифта, а предметом исследования явились наиболее значительные произведения прозаика, созданные в разные периоды творчества: «Земля воды» («Waterland», 1983), «Последние распоряжения» («Last Orders», 1996), «Свет дня» («The Light of Day», 2003).

Роман «Земля воды» стал интернациональным бестселлером, был отмечен литературной премией газеты «Гардиан» и другими наградами и на сегодняшний день оценивается как одно из лучших произведений Г. Свифта. Основная проблема романа – в чем смысл человеческой истории – задана первым эпиграфом, представляющим собой выдержку из словаря, определение латинского слова *historia*. Сухому научному, ставшему хрестоматийным представлению автор противопоставляет новое видение сути истории с субъективной точки зрения частного человека, в свете катастрофических событий XX века, которые породили ощущение того, что история «*дошла до точки, после которой, может так случиться, никакой истории больше не будет*» (Свифт 2004: 16). Но главный герой романа школьный учитель истории Том Крик, от лица которого ведется повествование, не может смириться с «*концом истории*» ни как школьного курса, ни как общечеловеческого бытия. О большой истории он рассказывает своим ученикам через призму собственных детских воспоминаний, относящихся к 1943 году. Одновременно стремление докопаться до сути случившегося в тот памятный год заставляет его обратиться и к истории родного края Фены, расположенного в Восточной Англии, и к прошлому своего рода Аткинсонов-Криков. В результате, как уже отмечали исследователи, роман представляет собой целый комплекс нарративов, соединение «различных видов текста (сказки, легенды, детективной истории, психологической прозы, исторического повествования)», в которых излагается история «индивидуальная, местная, национальная и мировая» (Malcolm 2003: 84,94). Объединить все эти типы повествования автору удается благодаря введению повторяющихся архетипических мотивов и образов.

К какой бы истории не обратился автор, будь то история жизни героя, история угря, бутылки из-под пива или сундука, она всегда вписывается в одинаковые пространственные координаты, в основе которых общий архетипический мотив оппозиции земли и воды, обозначенный в самом названии романа. Благодаря этому история Фен приобретает обобщенный смысл, подобно Уэссексу в романах Т. Гарди, Йокнапатофе в произведениях У. Фолкнера, и воплощает основные закономерности исторического процесса в целом. Так, одним из повторяющихся мотивов становится

мотив возвращения в море, «куда уносит вся и все» (Свифт 2004: 339). Во время потопа «черный сундук с буквами Э. Р. А. унесло в море...» (Свифт 2004: 339). Старая пивная бутылка, орудие убийства Фредди Пара, также уплывает вниз по течению Узы. Главный герой вместе с отцом обнаруживают в воде тело убитого Фредди Пара; по преданию, Сейру Аткинсон после похорон видели на берегу реки, куда «она нырнула, “что твоя русалка”, в воду» (Свифт 2004: 131); воды реки уносят то, что должно было стать ребенком Мэри и Тома; прыгнув в воду, кончает жизнь самоубийством Дик Крик. Все приходит из воды и возвращается в нее, поэтому потоп в Гилдси совпадает с отхождением вод у Мод Аткинсон и рождением Эрнеста, деда Тома Крика. Свифт актуализирует традиционное символическое значение образа моря, воды как элементарной стихии: «Вода в мифологии одна из фундаментальных стихий мироздания, первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса» (Мелетинский 2003: 661), она «выступает посредником между жизнью и смертью, представляя положительное и отрицательное, поток творения и уничтожения» (Керлот 1994: 117). Поэтому историю Фен можно свести к постоянной борьбе с «водянистым ничто», к извечной попытке созидания, рекламации земли наперекор воде и илу, которую предпринимает каждое новое поколение Аткинсонов.

Но вода – это не единственное проявление изначального хаоса. Морю уподобляется вся история человечества и само течение времени: «Мы на одну десятую живая оболочка, на девять – вода; вот так и жизнь на одну десятую Здесь и Сейчас, а на девять – урок истории» (Свифт 2004: 79). Также сродни водному хаосу общественное смятение, бунт, революция, поэтому двусмысленно звучит девиз, избранный Томасом Аткинсоном для пивоваренной компании: «Девиз – *Ex Aqua Phermentum*, – <...> переводится просто как “Из Воды, Эль”, и даже может быть истолкован, что, вероятнее всего, и понравилось Томасу, как “Из Воды, Брожение”; но вот о чем Томас точно не подумал, так это что девиз можно прочесть и так: “Из Воды, Смятение”» (Свифт 2004: 110). Образ воды предстает как всеобъемлющий символ, который позволяет представить суть человеческой истории как повторение цикла рождения и смерти, творения и разрушения, как извечное противостояние хаосу бытия в различных его проявлениях, требующее непрестанного напряжения душевных сил, подобно тому, как осушение земли требует постоянного, неутомимого труда. Формами же упорядочивания хаоса жизни становятся рекламация земли, склонность к повествованию, создание представления о человеческой истории как о непрерывном прогрессе.

Архетипическая основа обнаруживается и в отдельных образах героев из-за их сопоставления с мифологическими персонажами, которое создается путем прямого сравнения героя с мифологическим прообразом, использования значимого имени, введения архетипического сюжетного мо-

тива. При этом герой часто уподобляется сразу нескольким мифологическим прототипам. Так, Сейра Аткинсон предстает одновременно как «Ангел-хранитель, Мать-Заступница, Святая Гуннхильда-во-втором-пришествии», «не знающий сомнения и страха образ Британии» (Свифт 2004: 120), русалка. Ее имя отсылает нас к библейским преданиям, в которых Сара выступает как родоначальница народа Израиля. Целый ряд мифологических параллелей позволяет трактовать образ Сейры как воплощение архетипа Богини-Матери, который К.Г. Юнг определял «формулой «любящая и страшная мать» и усматривал его воплощение в мифах о богинях судьбы, ведьмах, Богоматери, Деве, Софии, Деметре и Коре (Юнг 1996: 217-219). Данному архетипу соответствуют и другие женские образы в романе. Эрнест Аткинсон, дед Тома Крика, влюбляется в собственную дочь, которая в его сознании в силу своей необычайной красоты ассоциируется с Богоматерью. Жена Тома Крика Мэри сравнивается с Мадонной. Сопоставление возникает благодаря самому имени героини, данное ей отцом, который «*будь его воля, сделал бы из нее маленькую мадонну*» (Свифт 2004: 54). Кроме того, Мэри сама называет себя «*Божьей Матерью*» (Свифт 2004: 356), явившись Тому в бредовом видении, когда он ожидает ее у дверей лачуги Марты Клей после аборта. Спустя многие годы, Том вновь видит в своей жене Богородицу, когда обнаруживает ее дома с неизвестным младенцем на руках: «*Она вся сплошь – невинность и девическая кротость. Мадонна – с младенцем*» (Свифт 2004: 307). Посещение Томом и Мэри хижины Марты Клей с целью избавиться от нежелательной беременности, которая стала причиной смерти Фредди Парра, напоминает распространенный сказочный сюжет о встрече детей в лесу с ведьмой. В тексте романа напрямую упоминается о том, что Марта Клей слыла в деревне колдуньей. Кроме того, в описании внешности Марты, ее хижины и окружающей обстановки присутствуют художественные детали, мотивы, которые традиционно сопровождают образ сказочной ведьмы.

Мужские образы тяготеют к архетипу Героя, с которым связаны традиционные мифологические мотивы инициации, преступления или нарушения табу (инцест, убийство), они бросают вызов богам, устремляются к спасению. В определенные моменты жизни многие из них осознают себя в роли Ноя, переживающего конец света. Апокалипсисом представляется Первая мировая война деду рассказчика Эрнесту Аткинсону и он мнит себя избранным, подобно Ною, который должен спасти человечество, произведя на свет нового мессию. В период смертельной болезни матери Тому Крику чудится, что их «*дом скрипит и стонет и все больше похож на затравленный морем корабль с разбитым кормилом*» (Свифт 2004: 330); и затем через десятки лет после преступления жены «*ему не спится по ночам. Его кровать пуста и затерялась в темном море. Он боится темноты*» (Свифт 2004: 395). Свой Апокалипсис переживает Хенри Крик

во время наводнения 1947 года, когда ему кажется, что вместе с домом «поплывет он, что твой Ной, в неведомые дали» (Свифт 2004: 404).

Детские образы связываются с архетипом Божественного ребенка. Согласно теории К. Юнга, это ребенок «рожденный и выращенный при совершенно необычных обстоятельствах. Его дела столь же чудесны и чудовищны, как его природа и телосложение» (Юнг 1997: 358). В качестве подобного Божественного ребенка в романе выступает брат рассказчика Дик Крик. Он появляется на свет при особых обстоятельствах, в результате инцеста. По убеждению Э. Аткинсона, он должен был стать новым мессией, способным спасти движущийся к Апокалипсису мир. Дик действительно рождается не таким, как все дети: у него «*длинное, картофельного цвета лицо с тяжелой челюстью и вялым ртом, всегда приоткрытым, всегда издающим тихий полуголос-полудыхание*» (Свифт 2004: 31). Верит в существование божественного ребенка, «*которого послал ей Бог*» и «*который нас всех спасет*» (Свифт 2004: 401), и Мэри Крик. Лишенная возможности иметь детей она крадет в супермаркете младенца, полагая, что он ниспослан ей свыше. Особые надежды возлагает на детей сам Том Крик, он обнаруживает в них любопытство и дерзость, которые могут способствовать изменению будущего.

Система образов в романе «Земля воды» тяготеет к системе архетипов, которые представлены как модели, первообразы, наделяемые разным смыслом в разные эпохи. Писателя благодаря мифологическим аллюзиям актуализирует весь спектр смыслов, связанный с тем или иным архетипом, демонстрируя разорванность, эклектичность сознания эпохи постмодерна, для которого разрушена система ценностей и культурные коды наполнены амбивалентным смыслом. Поэтому архетипические образы и в романе Свифта лишены прежнего содержания: Мэри-Богоматерь не может иметь детей, а чудесное явление младенца оказывается банальным воровством; новый Ной также не способен выступит в качестве спасителя, напротив, стремление Эрнеста Аткинсона спасти мир приводит к череде новых трагедий: убийству Фредди Парра, самоубийству Дика, обрекает на страдания Хенри Крика; исключительность Дика отнюдь не свидетельствует о его божественной сути, а следствие врожденного недостатка – слабоумия, которое наперекор христианской традиции изображения святых не означает богоизбранности и не указывает на невинность, нравственную чистоту.

Архетипичность образов влечет за собой введение архетипических сюжетных мотивов, которые повторяются в каждой из историй Тома Крика. Благодаря этому в романе возникает представление о цикличности, повторяемости истории. Из поколения в поколение людям уготованы рождение и смерть, свой Апокалипсис, всемирный потоп, безумие (Сейры Аткинсон, Дика, Мери Крик) и преступление (Томаса Аткинсона, Эрнеста Аткинсона, Дика Крика, Тома Крика), вера в спасение. Эта особенность

сюжетостроения романа уподобляет его новому мифу, поскольку сюжет мифа предполагает «постоянное повторение сакральных событий, произошедших в «начале» времени» (Ярошенко: 2002: 38). «Миф обычно совмещает в себе два аспекта - диахронический (рассказ о прошлом) и синхронический (отношение настоящего и будущего). Таким образом, с помощью мифа прошлое связывалось с настоящим и будущим, и это обеспечивало духовную связь поколений» (Топоров 1980: 163). В результате сопоставления прошлого и настоящего автор обнаруживает, что современные мифы не завершаются космизацией окружающего мира или личности. Инициация не открывает мудрости жизни, попытки спасения влекут за собой новые преступления, сниженный образ Богоматери свидетельствует о разочаровании в возможности преодоления человечеством греховности, исчезает вера в божественное откровение посредством прихода мессии. Английский прозаик создает образ переходного времени, когда необходимо наполнить культурные коды и модели новым смыслом, заново упорядочить представления о мире и человеке.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что в романе Свифта «Земля воды» архетипические образы и мотивы присутствуют на уровне сюжета (мотивы инцеста, инициации, потопа, Апокалипсиса), вводятся в систему образов (архетип Богини-Матери, Героя, Божественного ребенка), благодаря им в произведении возникает универсальная модель всего бытия (бинарная оппозиция земли и воды). На этом основании можно сделать вывод о том, что художественное мир в романе создается на основе принципов мифопоэтики.

Сюжет романа «Последние распоряжения», удостоенного Букеровской премии, связан с исполнением последней просьбы мясника Джеймса Доддса его друзьями: они должны развеять его прах с пирса Маргейта, приморского городка, популярного курорта. Все они жители южного района Лондона Бермондси, жителем которого является и сам автор. В романе точно воспроизводится жизнь Англии 90-х годов прошлого столетия, которая раскрывается с позиции обычных представителей мелкого бизнеса, малообразованных, погруженных в будничные заботы, у которых *«одна работа и никаких забав»* (Swift 2010: 27). Но вместе с тем сам автор назвал в одном из интервью «Последние распоряжения» «повествованием о похоронах» (funereal narrative), посвященное «архетипической теме», к которой «всегда обращалась литература от Фолкнера до Гомера» (Rosenberg 1996, [on-line]).

Повествование в романе «Последние распоряжения» строится на основе чередования потоков сознания нескольких героев: Вика Такера, владельца похоронного бюро, Ленни Тайта, бакалейщика, Рея Джонсона, страхового агента, пасынка Джека Винса, который зарабатывает продажей подержанных машин, Менди, жены Винса, и жены Джека Эми. Звучит и голос самого мясника Джека Доддса в воспоминаниях близких ему людей.

Основным организующим началом в романе является архетипический мотив дороги. С одной стороны, это точно описанный маршрут путешествия Вика, Ленни, Рея и Винса из лондонского паба, расположенного в Бермондси, к побережью Маргейта с указанием дорог, населенных пунктов, достопримечательностей. Помимо путешествия по реальным дорогам Англии герои мысленно отправляются в свое прошлое. Потoki сознания главных героев не только передают впечатления от происходящего апрельским днем 1990 года, но и воспоминания о друге Джеке, о важных событиях жизни. При этом осмысление прошлого, настоящего и будущего для каждого из них так или иначе связано с дорогой. Рей обращается к детским воспоминаниям о катаниях на телеге своего отца, к годам юности, проведенной в военных походах по Египту и Ливии. В памяти Вика всплывают отрывки морских путешествий во время Второй мировой войны. В настоящем движение героев продолжается, только теперь направлено по заданному кругу. Не случайно и паб, в котором они постоянно проводят время носит символическое название «Карета» (coach – карета, экипаж, пассажирский вагон). В будущем опять же каждый из них мечтает о поездке: Джек хочет переехать в Маргейт, Рей надеется на встречу со своей дочерью в Австралии, Вик уже приобрел себе место на кладбище. Дорога выступает в романе как метафора человеческой жизни, в основе которой бесконечное изменение и развитие. Так, Винс признается: *«Если вы меня спросите, то нет ничего прекраснее, ничего, чтобы лучше заставило почувствовать, что ты жив и крутишься, и живешь настоящим днем и временем, чем выжать газ и помчаться по дороге, где дорожные знаки, светофоры, белые полосы, все движется, бежит»* (Swift 2010: 80). Постоянное движение представлено писателем как существенная характеристика бытия человека.

Кроме того, избранный автором путь имеет особый смысл для любого англичанина, он «иллюстрирует историческое наследие нашествий и паломничества», «социальные и политические сдвиги» (Lea 2005: 1). С побережья Маргейта открывалась дорога на Лондон для многочисленных завоевателей, по старой кентской дороге отправлялись паломники в Кентерберийский собор. Путешествие, описанное в романе, связано и с культурным наследием. Сам маршрут и время романа (апрель месяц) отсылает читателей к «Кентерберийским рассказам» Д. Чосера, романам Ч. Диккенса, поэме Т. Элиота «Бесплодная земля», романам Д. Джойса «Улисс» и В. Вульф «Миссис Дэллоуэй». Отдельные детали в романе придают мотиву дороги и мифологическую аллюзивность. Свое путешествие герои иногда уподобляют морскому плаванию. *«В данный момент мы сидим там, мотор не включен, дождь так хлещет по окнам, как будто бы мы находимся в лодке»* (Swift 2010: 97). Данное сравнение напоминает о библейском мифе о всемирном потопе и о путешествии Ноя, что заставляет воспринять движение героев как поиск путей к спасению. Поскольку целью путе-

шествия является развеивание праха, многозначный смысл приобретает выражение «конец пути», которое становится лейтмотивом повествования. Это не только цель данного вояжа, но и иносказательное обозначение конечности человеческой жизни. «Мы в конце пути. Я спросил: «Что он делал в конце?»» (Swift 2010: 299) «Как будто кто-то говорит, что вы на финише, но вы не дошли до конца, еще не приблизились к финишу» (Swift 2010: 40). Большинство героев – люди пожилые, им около семидесяти лет, поэтому каждого из них волнуют вопросы о том, что значат эти похороны для самого Джека, что ожидает их в «следующем мире», в чем смысл человеческой жизни и смерти. Поэтому стремление персонажей проникнуть за границу видимого мира уподобляет сюжет романа мифологическим путешествиям в загробный мир.

Благодаря множеству мифологических, литературных и исторических аллюзий дорога приобретает качество пространственной мифологемы. Мифологема, по определению А.С. Козлова, является сознательным «заимствованием у мифа мотива, темы или ее части и воспроизведением в более поздних фольклорных и литературных произведениях» (Козлов 1999: 224). Дорога в произведении Г. Свифта одновременно является и паломничеством с целью обретения истинных ценностей, и путешествием в загробный мир, и поисками обетованной земли, спасения, и внутренними исканиями, стремлением к самопознанию. Традиционно данная мифологема предполагает, что «герой, путешествуя, сталкивается с испытаниями и опасностями в поисках совершенства и реализации, переходит от тьмы к свету, от смерти к бессмертию, находя духовный центр» (Купер 1995: 264). Эта сюжетная схема, имеющая определенны мировоззренческий смысл, получает в романе Грэма Свифта новую интерпретацию.

Подобно героям мифов, сказок, рыцарских романов персонажи Свифта покидают привычное пространство и направляются в чуждый для них мир, так как все они посещают Маргейт впервые. Как уже отмечалось, они жители южного района Лондона, в котором они провели большую часть своей жизни. Город определяет их привычки, образ и ритм жизни, сознание, язык и ассоциируется с местом, где они живут, работают, где им предстоит умереть. Таким образом, город предстает как профанное пространство, связанное с повседневной жизнью, покидая его, герои направляются к некоему сакральному центру.

Особенность современного мировосприятия, по концепции Свифта, заключается в том, что оно не предполагает однозначного понимания того, что является священным центром, что есть конец пути, то есть цель, смысл земного существования. Поэтому каждый из персонажей по-своему представляет, что является целью их путешествия. Так, Виктор Такер, служивший во время войны во флоте, предлагает сделать по пути небольшой крюк и посетить военно-морской мемориал в Чете. Следующим отклонение от намеченного маршрута становится посещение фермы Уика. В

этот раз инициатором выступает Винс, по мнению которого, именно это место должно было стать концом пути Джека и их совместного путешествия, поскольку здесь Джек впервые встретился со своей будущей женой Эми. Наконец, по настоянию Ленни, путешественники посещают и Кентерберийский собор.

В результате герои проходят традиционными путями паломников к местам воинской славы, к прекрасным «садам Англии», к храму, но они не приводят их к новому осознанию себя и мира. По мнению К. Ларсен, достопримечательности, которые посещают персонажи романа Свифта, являются «эмблемами Армии, Церкви и Деревни, основ викторианского общества» (Larsonneug 2005: 117). На наш взгляд, мировоззрение современной личности Свифт соотносит не только с викторианской эпохой, и элементы хронотопа имеют более широкое обобщение. В поисках цели и смысла жизни герои трижды поднимаются в гору, каждый из них, по ироничному замечанию Рея, «находит для себя холм» (Swift 2010: 159). В мифологической традиции «гора — духовная высота и центр мира, место соприкосновения неба и земли, символ превосходства, вечности, чистоты, постоянства, подъема, устремленности» (Тресиддер 1999: 62). Каждый из подъемов должен был принести прозрение, очищение, приобщение к известным вариантам бессмертия, идеалам человеческой жизни, таким, как самопожертвование во имя отечества, ощущение себя частью вечной природы, вера в божественную поддержку окружающего мира. Свифт демонстрирует, что с позиций крайнего индивидуализма, получившего распространение в XX веке, происходит перекодировка смысла основных символов. Имена героев, высеченные в камне, не сулят бессмертия; природа существует по тому же закону жизни и смерти, из-под власти которого стремится вырваться индивидуальное сознание; собор — лишь свидетельство многовековой истории страны, а не духовный центр, где можно ощутить присутствие Бога; восхождение в гору приносит обычное физическое страдание, отнюдь не ведущее к духовному преображению.

Но все же путешествие его героев завершается обретением истины. В финале романа они оказываются на морском побережье, которое выступает как место противоположное остальным частям хронотопа. Одновременно Свифт изменяет положение пространственной мифологемы моря в художественной структуре текста. Он переворачивает традиционное повествование, где целью морского путешествия являлось возвращение, достижение земли, а морское пространство — место испытания или приключения героя. Как сказано в самом тексте романа: «*Это было как морское путешествие, только наоборот. То есть вместо ожидания и надежды увидеть землю, ты катил по этой самой земле весь в нетерпении — когда же оно покажется. Морское побережье. Море*» (Swift 2010: 147). Авантюра современного героя не заканчивается обретением дома, семейного благополучия: в финале автор оставляет своих героев на берегу

моря, где они ощущают себя «на краю, хотя ты и так на краю, в другом смысле, и знаешь это. <...> Конец пути, конец пирса. Бултых» (Swift 2010: 284). Они не возвращаются в пространство знакомого, привычного мира, а остаются один на один с водной стихией, воплощающей тайный смысл всего бытия.

Наперекор традиции именно море выступает в качестве сакрального центра противостоящего профанному городу. Находясь в пограничном пространстве между вечным и суетным, герои переживают катарсис, духовное прозрение. Друзья именно здесь чувствуют важность, торжественность момента. Картина, открывающаяся взорам Вика, Ленни, Рея и Винса, подобна описанию дней творения в Библии: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» [Бытие 1:1-2]. О первозданном хаосе напоминает доминирующий серый цвет в пейзаже: «разбухшее серое небо, разбухшее серое море и серый горизонт» (Swift 2010: 278), главенство стихий: «Небо, море и ветер мешались» (Swift 2010: 300). О животворящем дыхании Духа Святого – ветер, уносящий прах Джека: «Прах становится ветром, ветер становится Джеком, из которм созданы все мы» (Swift 2010: 300). Герои оказываются перед лицом извечного хаоса, в котором в постоянном сосуществовании находятся конец и начало, рождение и смерть и осознают себя частью бесконечного круговорота творения, в котором конец пути совпадает с началом чего-то нового.

Таким образом, в романе Г. Свифта «Последние распоряжения» архетипические мотивы дороги, горы, храма, моря связаны с хронотопом романа могут быть соотнесены с понятием пространственная мифологема, так как выступают в качестве многозначных образов, мотивов, художественных деталей, указывающих на определенные мифологические традиции. Универсальность смыслов пространственных мифологем вписывает роман в очень широкий культурный и литературный контекст, что позволяет увидеть исключительность ситуации, в которой оказался человек в конце XX века. Для него не существует незыблемых ценностей, духовного или священного центра, к которому может быть устремлен жизненный путь. Но Свифт не согласен ни с экзистенциальным абсурдом, ни с постмодернистской констатацией отсутствия какой-либо истины: однодневное путешествие его героев заканчивается катарсисом, попыткой преодолеть экзистенциальный абсурд и отчужденность. В этом смысле роман можно рассматривать как подведение итогов развития культуры XX века, для которой основным стало решение экзистенциальных проблем. Соотнесение пути современной личности с мифологическими мотивами указывает на неизбежность возрождения веры в извечные духовные ценности. Выходом из мировоззренческого тупика, с точки зрения Свифта, может быть возвращение чувства сопричастности с окружающими людьми и

миром, обнаружение в основе мира не чередования Рождения и Смерти, а закона вечного круговорота Смерти и Возрождения.

В определенном смысле возвращению духовных ценностей посвящен и роман «Свет дня». В нем обнаруживается целый ряд общих черт с предыдущими произведениями. Это вновь повествование от первого лица – частного детектива Джорджа Уэбба, бывшего полицейского. Как и в «Последних распоряжениях», время охватывает один день: 20 ноября 1997 года, ровно два года спустя после событий, перевернувших жизнь главного героя и его возлюбленной Сары Неш, которая к началу романа уже два года находится в тюрьме за убийство мужа. Вновь описывается день, в течение которого Джордж совершает путешествие по Лондону: из своего рабочего офиса он отправляется на кладбище, в тюрьму, и по дороге вспоминает о недавнем и далеком прошлом. Актуальное содержание романа, связанное с упоминаниями о войне в Югославии, точная топография лондонских районов Уимблдон, Фулем, Чизлхерст опять сочетаются с целым рядом исторических параллелей и литературных реминисценций (отсылающих к романам В. Вульф «Миссис Дэллоуэй», Д. Джойса «Улисс», Г. Грина «Конец одного романа»).

Но одновременно роман, согласно оценке большинства исследователей, представляет собой новый этап в творчестве английского прозаика. Пространство романа на этот раз сужается до пределов одного города, Лондона. Предельно сокращается количество действующих лиц, которые на этот раз представляют средний класс. Отсутствуют и прямые сопоставления героев, сюжетных мотивов с мифологическими сюжетами и образами, поэтому изменяется и функционирование архетипических мотивов в художественной системе романа.

Архетипические мотивы представлены в качестве повторяющихся художественных деталей и придают роману лирическое начало. Мотивы света, тепла, солнца, весны выступают в паре с бинарными оппозициями тьмы, холода, ночи, осени и создают определенный эмоциональный и философский подтекст в силу своей архетипичности, хотя текстуально не соотносятся ни с какими мифологическими аллюзиями. Так, для Джорджа воспоминания о первой встрече со своей возлюбленной Сарой Неш ассоциируются с солнечным светом: *«Солнце полого светило в окно моего кабинета, точь-в-точь как сегодня»* (Свифт 2005: 18). *«Свет тронул ее колени, придавая им такой вид, словно им некуда спрятаться»* (Свифт 2005: 21). *«Солнце лилось между нами потоком»* (Свифт 2005:36). Таким же солнечным выдается и день 20 ноября, когда он может посетить Сару в тюрьме: *«Поворачиваю и еду вдоль парка Уимблдон-коммон. Свет между деревьями, как между спицами колеса»* (Свифт 2005: 74). *«Солнце светит почти точно в лоб, поэтому все впереди металлически блестит и сияет, как гладь огромного ледяного желоба»* (Свифт 2005: 90). Свету и солнцу, олицетворяющим любовь, надежду, добро, духовное возрождение, проти-

вопоставляется мотив тьмы: «Солнце светит вовсю, а я черен от ненависти» (Свифт 2005:297). В день рокового убийства за окнами был «ноябрьский мрак» (Свифт 2005: 263). На черном «саабе» Роберт Нэш первоначально навсегда прощается со своей возлюбленной, а затем направляется навстречу собственной смерти. Также Джордж делится своими пугающими ощущениями «черного вкуса» («black taste»): «Когда первый раз уезжал, вдруг этот черный вкус. И я знал, что он означает» (Свифт 2005: 52). «Опять темный вкус – как нефтяная скважина в горле. Не могу. Даже смотреть глаза не хотят» (Свифт 2005: 49). Эти приступы сопровождают моменты столкновения со злом и враждебностью окружающего мира: открытие лжи, измены и лицемерия в семейной жизни родителей, расставание с собственной женой, убийство, совершенное Сарой. Они связаны с предчувствием глубокого разочарования, пониманием невозможности достижения счастья и близкого конца жизненного пути. Джордж с горечью замечает: «А что такое мы с Сарой? Поздние цветы, вроде хризантем. Ноябрьские – неизвестно откуда. Тепличные. Тюремные» (Свифт 2005: 214). Противопоставления света и тьмы, тепла и холода, осени и весны представлены в романе в своем общепринятом значении, закреплённом в многовековой культурной традиции. В мифопоэтической модели мира свет и ночь в самом общем смысле «соотносятся с добром и злом» (Мелетинский 2003: 669).

При этом мотивы тьмы, ночи, холода являются в произведении Свифта доминирующими и раскрывают подспудный трагизм жизни человека конца XX столетия. Казалось бы, ему доступны все блага жизни и цивилизации, но за благополучным фасадом обнаруживается ад повседневного существования, связанного с ложью, предательством, непониманием близких людей, осознанием глубокой неудовлетворенности собственной жизнью. Поэтому символично и то, что в романе описывается солнечный день поздней осени: «Солнце греет сквозь оконное стекло, хотя снаружи морозно» (Свифт 2005: 15). «Солнце здесь, у этой стены, греет, но слой тепла тонок, как бумага» (Свифт 2005: 173). Также и надежда героя на будущее счастье и взаимную любовь очень робкая, призрачная, подобно зимнему солнцу. Джордж Уэбб понимает, что день «сменится ночью» (Свифт 2005: 382), что «впереди еще одна морозная ночь» (Свифт 2005: 297), целая зима, долгие годы ожидания и коротких встреч с Сарой под любопытными взорами надзирательниц, но он продолжает верить, что «наконец она (Сара) появится, выйдет на ясный свет дня» (Свифт 2005: 382). Таким образом, в финале романе «Свет дня» Г. Свифт приводит своего героя к открытию истинного смысла жизни и пути к спасению. В отличие от героя эпохи модернизма он находит в себе силы противостоять трагическим обстоятельствам бытия и черпает их в неистребимой надежде на неизбежное торжество добра, любви, счастья и радости, без которой не состоится будущее.

На основе проведенного анализа можно сделать вывод о том, что в романах Г. Свифта наблюдается изменение в трактовке архетипической образности. Если в более ранних произведениях она имеет определенный мифологический подтекст и служит средством создания нового мифа о человеческой истории, жизни современной личности, то в одном из последних романов писатель отказывается от принципов художественного мифологизма и архетипический мотив придает проблематике этого произведения философский аспект.

ЛИТЕРАТУРА:

- Керлот 1994:** Керлот Х.Э. *Словарь символов*. М.: REFL-book, 1994.
- Козлов 1999:** Козлов А.С. *Мифема, мифологема // Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник* (Науч. ред., сост. И.П. Ильин, Е. А. Цурганова). М.: Индра, 1999.
- Крюкова 2007:** Крюкова О. С. *Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века*: монография. М.: КДУ, 2007.
- Купер 1995:** Купер Дж. *Энциклопедия символов*. М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995.
- Мелетинский 2003:** *Мифология. Энциклопедия* (гл. ред. Е. М. Мелетинский). М.: Большая Российская энциклопедия, 2003.
- Свифт 2004:** Свифт Г. *Земля воды*. СПб: Азбука-классика, 2004.
- Свифт 2005:** Свифт Г. *Свет дня*. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2005.
- Топоров 1980:** Топоров В. Н. *Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира: Энциклопедия*. М., 1980. Т. 2.
- Тресиддер 1999:** Тресиддер Д. *Словарь символов*. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.
- Хьюитт 1998:** Хьюитт К. *О Грэме Свифте: современный английский романист. Семьи, наваждения и "Последние распоряжения"*. Ж.: Иностранная литература. № 1. 1998.
- Юнг 1997:** Юнг К. *Божественный ребенок*. М.: «Олимп, АСТ-ЛТД», 1997.
- Юнг 1996:** Юнг К.Г. *Душа и миф: шесть архетипов*. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.
- Ярошенко 2002:** Ярошенко Л. В. *Неомифологизм в литературе XX века*. Гродно: ГрГУ, 2002.
- Cooper 2002:** Cooper, Pamela. *Graham Swift's Last orders: a reader's guide*. New York: Continuum International Publishing Group, 2002.
- Craps 2005:** Craps, Stef. *Trauma and ethics in the novels of Graham Swift: no short-cuts to salvation*. – Brighton and Portland, Sussex Academic Press, 2005.
- Larsonneur 2005:** Larsonneur, Claire. *Revisiting London's monuments: sidelining Graham Swift, Ian McEwan, Martin Amis // (Re-) mapping London: visions of the metropolis in the contemporary novel in English*/edited by Vanessa Guignery. Paris : Éditions Publibook Université, 2008.
- Lea 2005:** Lea, Daniel. *Graham Swift*. Manchester University Press, 2005.
- Malcolm 2003:** Malcolm, David. *Understanding Graham Swift*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2003.
- Rosenberg 1996 [on-line]:** Rosenberg Scott. *Glowing in the ashes. An Interview with Graham Swift*//Salon magazine, April 18, 1996 // <http://www.salon.com/weekly/swift960506.html>.
- Swift 2010:** Swift G. *Last Orders*. Picador USA, 2010.

YULIA SHEVCHUK
RF, Bashkortan, Ufa

**Folklore Images and Motives in A. Akhmatova's Early Lyrics
(1910–1940s)**

A. Akhmatova in her early lyrics (1910s) makes suffering the invariable characteristic of her female image. The poet's mastering over folklore traditions has played an important role in forming of the tragic and the heroic, as simple people always consider historical accidents to be the reason of torment. After 1914 and 1917 terrible life in the city is opposed to healthy life in the country. Folklore images and motives, and also the prayer support the choral beginning of civil lyrics. Lately Akhmatova organically connected them in "Requiem".

Key words: folklore images and motives, tragic pathos, Russian history of the XXth century, theme of fate.

Ю.В. ШЕВЧУК
Россия, Башкортан, Уфа
Башкирский государственный университет

**Фольклорные образы и мотивы в лирике А. Ахматовой
(1910–1940-е гг.)**

Ахматовская поэзия в большой степени обладает свойством «межличности» лирического субъекта. Теоретически уточняя понятие «лирический субъект», С. Бройтман пишет о его «межличности» в фольклорном произведении и о неосинкретизме (разыгранной нераздельности-неслиянности «я» и «другого») как стилиевой тенденции в лирике модернистов (Бройтман 2008: 113, 114). Оба замечания могут быть осмыслены в связи с творчеством А. Ахматовой, героиня которой полифонична, достаточно условна и не должна отождествляться с биографической личностью автора. Особенно существенна дистанция между ними в 1910-е годы. Правда, близость творца и его творения настойчиво подчеркивается поэтом – такова творческая позиция А. Ахматовой, выбравшей «родовитый» псевдоним и создавшей трагический женский образ.

А. Найман вспоминал: «Когда Бродского судили и отправили в ссылку на север, она сказала: «Какую биографию делают нашему рыжему! Как будто он нарочно кого-то нанял». А на мой вопрос о поэтической судьбе Мандельштама, не заслонена ли она гражданской, общей для миллионов, ответила: «Идеальная» (Найман 1989: 10). Понятие *судьбы* является ключевым в лирической системе А. Ахматовой. В какой бы «маске» ни

появлялась героиня, неизменной характеристикой ее судьбы становилось страдание – оно оправдывало земную любовь и греховное ремесло поэта. До 1914 года основным его источником для лирической героини было неразрешимое противоречие между желанием любить и долгом петь. Уже в это время приходит осознание того, что страдание, от чего бы оно ни происходило, является единственным путем к «свету». Важную роль в формировании трагического мироощущения А. Ахматовой сыграло освоение поэтом фольклорной традиции, сохранившей представление о том, что исторические катастрофы являются причиной народного хождения по мукам.

Многочисленные обращения поэта к устному народному творчеству отмечены В. Жирмунским, Б. Эйхенбаумом, Л. Гинзбург и более подробно прокомментированы в работах Н. Грякаловой, Л. Кихней и др. (Жирмунский 1973; Эйхенбаум 1986; Гинзбург 1997; Грякалова 1982; Кихней 1997: 40–73). Л. Чуковская, например, писала: «...Поэзия Ахматовой глубоко народна вся в целом, – и вовсе не только там, где в ее стихе пробивается частушка или песня...» (Чуковская 1997: 172). Появление в ахматовской лирике маски «женщины из народа» – это не простая имитация «женской» модели поведения, но попытка приблизиться к пониманию народного восприятия действительности, ориентация на «естественную» систему ценностей. А. Ахматова тяготеет «к нищете и убожеству» (К. Чуковский) (Чуковский 1988: 182), она верит, что потери для ее лирической героини должны обернуться духовными обретениями.

Мотив пути в ранней лирике А. Ахматовой связан с образом нищенки, богомолки. Героиня предчувствует будущие страдания и лишения.

И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья:
«Ах, пусты дорожные котомки,
А на завтра голод и ненастье!»
(«Под навесом темной риги жарко...», 1911).

В стихотворении «Помолись о нищей, о потерянной...» (1912) А. Ахматова пишет о том, как осмысляет свою судьбу человек, по-простому верящий в Бога и в мир. «Женщина из народа» оказывается способной признать состоявшимся свой путь, незаслуженно тяжелый, беспросветный. Лирическая героиня не ненавидела брата и не предавала сестры, однако Бог ее «наказывал каждый день и каждый час». Объяснить подобную несправедливость она не в состоянии («Отчего же Бог меня наказывал...?»), но вера спасает ее от отчаяния:

Или это Ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас?
(Ахматова 1998а: 97)

Человеку не дано предугадать Божий замысел, ему остается только исполнение заповедей, смирение и молитва. Уверенность героя, «узревшего свет в шалаше», ставится под сомнение. Судьба построена по принципу сочетания неопределенностей, но в принятии страдания А. Ахматова всегда видела единственный путь для лирической героини, потому что считала, что только оно способствует «оживлению» души и укреплению духа («Помолись о нищей, о потерянной, / О моей живой душе...»).

Стихотворение «Дал Ты мне молодость трудную» (1912) написано в форме молитвы. Вновь звучит мотив духовного пути, лирическая героиня играет роль «женщины из народа»:

Дал Ты мне молодость трудную.
Столько печали в пути.
Как же мне душу скудную
Богатой Тебе принести?
(Ахматова 1998а: 108)

Важным в стихотворении является библейский мотив «сбережения и потери»: «Сберегший душу свою потеряет ее; а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее» (Мф. 10: 39). «Скупость» лирической героини происходит от невозможности отказаться от земного («Я дрожу над каждой соринкою, / Над каждым словом глупца»). Стихи рождаются – из «сора», который и является для поэта истинным богатством. Отметим, что в ранней лирике А. Ахматовой ее героиня погружается в природу с языческим упоением. Особенно благодатно представлен в стихотворениях поэта мир растений, излюбленными образами стали ива, сирень, клен, тополь, розы, лилии, подорожник, полынь. Христианство и язычество в духовном мире лирической героини совместимы вполне.

Судьба странницы дает возможность лирической героине исполнить Божий завет: обойти землю и «запомнить» на ней все («Я любимого нигде не встретила...», 1914).

И, вернувшись, я Отцу ответила:
«Да, Отец! – твоя земля прекрасна»
(Ахматова 1998а: 176)

«Запоминает» лирическая героиня для того, чтобы затем воспеть земную красоту в стихах. Поэзия воспринимается ею как служение, важным моментом которого является самоотречение. Недаром в стихотворении появляется образ молящихся монахов, покинувших мир ради его спасения («Там в глухих скитах монахи молятся / Длинными молитвами, искусными...»). Героиня отказывается от земного счастья ради своей миссии:

«Я завет твой, Господи, исполнила
И на зов твой радостно ответила,
На твоей земле я все запомнила
И любимого нигде не встретила».

К. Чуковский назвал А. Ахматову «христианнейшим лириком из всех, созданных эпохой», отметил ее влечение к эпитетам «скудный», «убогий» и «нищий» (Чуковский 1988: 182). В скудости и слабости поэт рассчитывает найти истинное духовное богатство и силу. В стихотворении «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» (1913) пейзаж предельно прост («тверская скудная земля», «журавль у ветхого колодца», «скрипучие воротца», «неяркие просторы», «голос ветра слаб»), однако именно с ним связывается идея полноты жизни. Лирическая героиня не отождествляет себя с женщинами из народа, напротив, она испытывает чувство нравственной вины перед ними («осуждающие взоры» баб). Пространство, в котором находится героиня, замкнуто, болезненно, безысходно («Ты знаешь, я томлюсь в неволе, / О смерти Господа моля»). Параллельно в стихотворении возникает картина «простой» жизни: загар и спокойствие женщин являются приметам их нравственного здоровья.

Осуждая себя за мнимое существование, лирическая героиня стихотворения «Лучше б мне частушки задорно выкликать...» (1914) утверждает, что лучше жить жизнью простого народа, принять его истинную систему ценностей: «частушки задорно выкликать», «потерять бы ленту из тугой косы», «ребеночка твоего качать», «ходить на кладбище в поминальный день». Простота и естественность приближают человека к Богу, а природа становится знаком Его присутствия на земле («Да смотреть на белую Божию сирень»).

После 1914 и 1917 годов в лирике А. Ахматовой усиливается противопоставление двух «жизней» – страшной в городе («Петроград, 1919», 1920) и сильной, здоровой за его пределами («Приду туда, и отлетит томление...», 1916). В стихотворении «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» (1915) пространство разламывается на «где-то» и «здесь».

Ведь где-то есть простая жизнь и свет,
Прозрачный, теплый и веселый...
Там с девушкой через забор сосед
Под вечер говорит, и слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед (Ахматова 1998а: 238).

Лирическая героиня выбирает «город беды», а не «простую» светлую жизнь. Город характеризуется эпитетами «горький», «безрассудный», «бессолнечный», «мрачный», но где страдания, там и торжество, и слава, и судьба ахматовской героини («Но ни за что не променяем пышный / Гранитный город славы и беды» - Ахматова 1998а: 238).

Первую мировую войну А. Ахматова считала началом «некалендарного» XX века, к осмыслению и изображению которого она была готова. Сохранилась ее запись: «Утром еще спокойные стихи про другое («От счастья я не исцеляю...»), а вечером вся жизнь вдребезги» (Цит. по: Черных 1996: 76). На глазах у всех несколько вычурное томление героини

превращалось в страдание, понятное многим. В 1916 году О. Мандельштам в одной из рецензий писал: «...Для Ахматовой настала иная пора... Я бы сказал, после женщины настал черед *жены*...Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России» (Мандельштам 1990: 260). Исторические события «сделали» и А. Ахматовой «идеальную» биографию. В лирике звучат социальные мотивы, связанные с темами войны, революции, эмиграции.

Лирическая героиня все реже появляется в «маске». По словам поэта С. Рафаловича, статья которого была опубликована в 1919 году, «сила и глубина чувства стирают какую-то последнюю грань между я и не я, и уже не два переживания становятся для нее одним, как обычно, а есть поистине только одно, уже не двуединое, а просто единое в своем трагическом пафосе» (Рафалович 2001: 185). В книге «Мемуары» Э. Герштейн вспоминает слова О. Мандельштама об А. Ахматовой: «Она – плотоядная чайка: где исторические события, там слышится голос Ахматовой, и события – только гребень, верх волны: война, революция» (Герштейн 1998:170). Сама же «волна» заключала в себе личное переживание лирической героиней мировых событий, поэтому стихотворения А. Ахматовой трудно разделить на «интимные» и «гражданские». В. Топоров отмечает: «...Выстраивания «личной» парадигмы из исторических образцов как раз и формируют то, что можно назвать *историзмом*, но вместе с тем эти «лично-исторические» синтезы кардинально меняют значимость собственно (или «первично») исторического и подготавливают выходы за пределы «исторического» и включение «историзма» в более широкий круг явлений» (Топоров 1990: 283). А. Ахматова верит в религиозный смысл истории, события она обычно осмысляет с позиции русской женщины, для которой во все времена войны, революции, террор – горе матери, жены, сестры. Образ Богородицы – знак «выхода» художника за пределы национального.

«Идеальной» судьбой А. Ахматова называла ту, которая была общей для миллионов русских. Э. Герштейн отмечала: «Как поэт она себя выделяла, давала почувствовать дистанцию между собой и другими пишущими, но в повседневной, да и Эта особенность в гражданской жизни ей органически была присуща соборность» (Герштейн 1998: 492). мироощущения А. Ахматовой отразилась на характере лирической героини. М. Кралин исследует хоровое начало в книге «Белая стая» (Кралин 1989). С. Аверинцев пишет о том, что ахматовская направленность на общее, «готовность ее лирической героини пережить взаимозаменяемость своей судьбы с другой судьбой» предстает и как «двойничество» (образы-маски) в границах любовной темы, и как «солидарность в беде и подвиге» в лирике после 1914 года (Аверинцев 1995: 15). В «состав» женской души лирической героини совершенно определенно входили страдание, память и чувство материнства.

Первым откликом А. Ахматовой на начало войны стал цикл «Июль 1914» («Пахнет гарью. Четыре недели...», 1914; «Можжевельника запах сладкий...», 1914). В более раннем автографе (от 11 июля 1914 г., Слепнево) (См. об этом: Королева 1998: 788) первое стихотворение состояло из трех строф, главным настроением было ожидание скорой смерти («Приходил одноногий прохожий / И сказал: «Отойдешь к Покрову!»). В варианте (военном) от 20 июля 1914 г. уже звучит мотив общей судьбы:

«Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат:
Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат»
(Ахматова 1998а: 198).

Опираясь в изображении войны на библейские источники (Мф. 24: 7–8, 29; Мф. 27: 35), А. Ахматова проецирует их на мифопоэтическое мышление народа (Л. Кихней) (Кихней 1997: 49–51). Война истолковывается как Божеское Наказание, испытание, появляются эсхатологические мотивы («Сроки страшные близятся»). В финале первого стихотворения возникает образ Богородицы, расстилающей «над скорбями великими плат»; во втором образ страдающей земли ассоциируется со Спасителем, с Его крестными муками.

Поэт осмысляет 1914 год как трагический рубеж в своей жизни и во всемирной истории. Спустя почти полвека, одним из лучших своих произведений об этом времени А. Ахматова назовет стихотворение «Думали: нищие мы, нету у нас ничего...» (1915). Жизнь воспринимается как повторяющийся «поминальный день», но страдание – единственный путь к духовному прозрению, к «невидимому» свету:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, –
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.
(Ахматова 1998а: 228)

Революцию А. Ахматова восприняла как искупление, которое неизбежно. По мнению В. Топорова, для поэта «глубочайший религиозный смысл русской революции в страданиях, ею принесенных, и в очистительных потенциях их...» (Топоров 1990: 315). В творчестве она не выразила прямого сочувствия ни белым, ни красным.

Н. Королева считает, что стихотворение «Для того ль тебя носила...» (1918) вносит в «Белую стаю» (2-е изд., 1918) тему «сочувствия павшим в гражданскую войну воинам белой армии» (Королева 1998: 854–855). Нес-

смотря на использование в тексте слова «офицер» («На Малаховом кургане / Офицера расстреляли» - Ахматова 1998а: 329) и на биографический подтекст (обращено к белогвардейцу, младшему брату Виктору Горенко, которого в семье ошибочно считали погибшим), стихотворение прочитывается в системе общечеловеческих ценностей. Война – это горе матери, потерявшей своего сына, а оно внеполитично. Женщина из народа оплакивает погибшую молодую жизнь («Без недели двадцать лет / Он глядел на Божий свет»).

Главные темы лирики А. Ахматовой 1920-х–1930-х годов – судьба России и русской культуры в наступившем «настоящем» XX веке. Думается, что своеобразный путь к себе самой начинается для поэта с невымышленной трагедии собственного вдовства и материнства, на этом фоне в определенной степени «разыгранными» можно назвать даже произведения, посвященные первой мировой войне и эмиграции.

Тревогой за судьбу арестованного Н. Гумилева навеяно стихотворение «Не бывать тебе в живых...», связанное с фольклорным жанром плача. А. Ахматова опасалась, что понимание его сведет к осмыслению конкретной судьбы, поэтому в беседе с П. Лукницким 3 и 4 марта 1926 года сказала ему, что произведение «ни к кому не относится, а что «просто настроение тогда такое было» (Лукницкий 1991: 50).

Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля (Ахматова 1998а: 355).

Содержание стихотворения гораздо шире, чем оплакивание героя, невинно убиенного новой властью (факт узнаваем по дате). Речь идет о судьбе русской земли, во все времена любимой «кровушку». А. Ахматова предвидит судьбу Поэта в России, в том числе и свою собственную. Эту мысль подтверждает рассказ о том, как было создано произведение. Оно было написано в вагоне III класса, когда А. Ахматова ехала из Царского Села в Петербург 16 августа 1921 года по ст. ст. Чтобы покурить, она вышла в тамбур. «Там стояли мальчишки-красноармейцы и зверски ругались. У них тоже не было спичек, но крупные красные, еще как бы живые, жирные искры с паровоза садились на перила площадки. Я стала прикладывать (прижимать) к ним мою папиросу. На третьей (примерно) искре папироса загорелась. Парни, жадно следившие за моими ухищрениями, были в восторге. «Эта не пропадет», – сказал один из них про меня. Стихотворение было «Не бывать тебе в живых» (Цит. по: Королева 1998: 863). А. Ахматова видит не только конкретную смерть (подробности: «двадцать восемь штыковых, огнестрельных пять»), но и «общий план» (судьба России ...судьба в России), так что случайное получает статус закономер-

ного. «Двойная» точка зрения позволила поэту долгое время «путать» дату написания стихотворения, печатая вместо 1921 года 1914-й.

Эсхатологические мотивы звучат в стихотворении «Причитание» (1922). Название указывает на один из самых древних жанров русского фольклора – плач (причитание, причеть). Вместо обряда похорон А. Ахматова изображает исход из обители святых, который предваряется зловещими знаками-знамениями:

Господеви поклонитесь
Во Святем Дворе Его.
Спит юродивый на паперти,
На него глядит звезда.
И, крылом задевший ангельским,
Колокол заговорил
Не набатным, грозным голосом,
А прощаясь навсегда.
(Ахматова 1998а: 387)

Конец предвещают «голос» колокола и «глядящая» звезда, отсылающая, с одной стороны, к символике Апокалипсиса, а с другой – к особым приметам советского режима (тот же прием поэт использует в «Реквиеме»). «Господеви поклонитесь...» – цитата из Ветхого Завета, Псалтирь (28: 2). Давид призывает всех верующих воздать Господу славу и честь в Его храме. Псалом заканчивается словами: «Господь даст силу народу Своему; Господь благословит народ свой миром» (28: 11). В стихотворении показан обратный путь: не «в», а «из» храма, не «к», а «от» Бога. Господь оставляет свой народ, обрекая на великие страдания даже святых.

И выходят из обители,
Ризы древние отдав,
Чудотворцы и святители,
Опираясь на клюки.

Еще более «осязаемой» авторскую мысль о богооставленности и безысходности делает выбранный жанр причети: любой похоронный плач – безответный диалог человека с высшими силами. В образе плакальщицы героиня предстает в стихотворениях, в которых, по ее словам, даны «сильные портреты» трагических героев.

Стихотворение «Лотова жена» (1924) написано о Времени, Памяти и Судьбе, в нем также прочитывается ахматовский ответ эмиграции и потаенный биографический сюжет, связанный с отъездом за границу А. Лурье.

Кто женщину эту оплакивать будет?
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.
(Ахматова 1998а: 402)

Человек не может безболезненно отсечь от себя даже постыдное прошлое. Память дает право называть прожитое время «своим», поэтому отказаться от него – значит предать самого себя. Поведение жены Лота противопоставлено тому, как ведет себя праведник («И праведник шел за посланником Бога, / Огромный и светлый, по черной горе»). В основе образа лежит принцип контраста: Лот является белым пятном на фоне черной горы; он знает, где кончается добро и начинается зло, время не запятнало его, ему чужды все человеческие слабости. Праведник, посланник и сам Бог составляют сверхличный план, который не ведает дисгармонии и не знает земного времени, потому что имеет дело с вечностью. В качестве трагической героини А. Ахматова выбирает Лотову жену – личность, своей жертвой спасающую непрерывность жизни. Жест оглядки в творчестве поэта означает «память-верность» (см. «Кое-как удалось разлучиться...», 1921; «Все ушли, и никто не вернулся...», 1930-е годы).

В стихотворении «Данте» (1936) поэт делает другой выбор: герой не возвращается, не оглядывается. И в этом произведении А. Ахматова рассматривает ситуацию ответа судьбе («За порогом дикий вопль судьбы»). Данте у нее поступает иначе, чем жена Лота или лирическая героиня стихотворения «Зачем вы отравили воду...», 1935 («Нам покаянные рубахи, / Нам со свечой идти и выть»), но и он не похож на спокойного праведника, идущего за Божьим посланником. У поэта другая трагедия: он проклинает одну Флоренцию («вероломную», «низкую») и не может забыть другую («желанную», «долгожданную»). «Белое» и «черное» перемешалось: оставляя враждебный город, Данте вынужден покинуть и свою Флоренцию. Эпиграфом («Il mio bel San Giovanni. Dante». «В моем прекрасном Сан-Джованни. Данте») А. Ахматова подчеркивает, что связь поэта с городом – «в моем» – неразрывна, и поэтому как бы он ни поступил, ему не разрешить конфликта, а значит, не избежать трагического переживания.

Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою.
Этот, уходя, не оглянулся,
Этому я эту песнь пою.
(Ахматова 1998а: 431)

«Клеопатра» была написана в 1940 году, одновременно с «Реквиемом». Сквозь «чужую» трагедию прочитывается реальная ситуация, в которой оказалась А. Ахматова. «Уже целовала Антония мертвые губы» – первый муж расстрелян в 1921-м; «Уже на коленях пред Августом слезы лила...» – за Н. Пунина и сына Льва просила самого Сталина; «И предали слуги» – в 1930-е годы многие знали, что такое предательство, как отворачивались все от тех, кто был «врагом народа»; «А завтра детей закуют» – арест, приговор и тюремное заключение сына. Лирическая героиня (образ автобиографический) как будто вообще не в состоянии «ответить» судьбе.

Поэт замыкает вокруг Клеопатры пространство и время: уже потеряла Антония, уже унизилась, уже предана, уже победил Рим, впереди ждет приговор и материнское горе; все предрешено – «вечерняя стелется мгла». Беда обступает Клеопатру со всех сторон, лишая ее права свободного выбора своего пути. Между прошлым и будущим у царицы Египта есть только миг, который и становится «моментом истины», потому что она все-таки «отвечает» Року. Клеопатра добровольно принимает свою трагическую судьбу, тем самым бросая ей вызов. Все выдает молчаливое спокойствие лирической героини, ее «равнодушный» жест.

Но шею лебяжьей все так же спокоен наклон.

...О, как мало осталось
Ей дела на свете – еще с мужиком пошутить
И черную змейку, как будто прощальную жалость,
На смуглую грудь равнодушной рукой положить.
(Ахматова 1998а: 464)

В 1930-е годы важнейшей в творчестве поэта стала тема репрессий. Безутешно горе матери, сходящей с ума от страха за судьбу родного сына («Семнадцать месяцев кричу...», 1939; «Легкие летят недели...», 1939; «Вот и доспорился, яростный спорщик...», 1930-е годы; «Семь тысяч три километра...», 1930-е годы и т. д.). А. Ахматова много раз сравнивала абсурдность жизни с романами Ф. Кафки, которые тогда еще не были переведены на русский язык. В 1965 году в рабочих тетрадях поэта появляется «картинка» к стихам о репрессиях. Попытка зарисовать ситуацию бредового судилища содержала аллюзию на «Процесс»: «1. Фонтанный Дом (в конце). 2. Нева под снегом – черные фигуры к Крестам. Чайки. 3. Прокурорская лестница (витая). На каждой ступеньке женская фигура. 4. Там же: вдоль зеркала – чистые профили. 5. Виньетки – намордники на окнах» (Ахматова 1998 б: 451). Народ в ее произведениях безмолвствует. Символическими фигурами «громкого» молчания становятся Богородица («Магдалина билась и рыдала...», 1939) и бронзовый Поэт («Опять поминальный приблизился час...», 1940).

Переломным А. Ахматова считала 1940 год. Видимо, с предчувствием очередной беды приходит и осознание того, что умирает ее эпоха. В лирике важным становится мотив похорон поколения, оплакивания современников (цикл «Венок мертвым»). С темой памяти связан в ахматовской поэзии образ града Китежа. «Сюжет» стихотворения «Уложила сыночка кудрявого...» (1940) перекликается с одной из тем поэмы «Путем всея земли (Китежанка)», написанной в том же году. По легенде, город во время нашествия хана Батгя был чудесным образом спасен, погружившись в воды озера Светлояр. А. Ахматова высоко ценила оперу Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «китежанкой» называл ее Н. Клюев. В стихотворении «чужую» судьбу поэт

наполняет собственной трагедией бездомности и одиночества. Само время заговорило:

– Ах, одна ты ушла от приступа,
Стона нашего ты не слышала,
Нашей горькой гибели не видела...
Что же ты не земле замешкалась
И венец надеть не торопишься?
(Ахматова 1998а: 468)

Жест оглядки лирической героини – знак верности своему прошлому. Однако, в отличие от «Лотовой жены» и других произведений 1920-х–1930-х годов, в стихотворении «Уложила сыночка кудрявого...» А. Ахматова подчеркивает, что суть трагедии теперь не в непосильности прощания с прошлым, а в том, что расставаться не с чем, на месте бывшего – пустота, пепел («...Оглянулась, а дом в огне горит»). Китеж (ее эпоха) погрузился в Лету, в небытие – возвращаться некуда.

Мотив материнства и детства был одним из важнейших в ахматовской лирике военных лет. Героиня – мать, война «равнодушно» несет гибель ее ребенку («Первый дальнобойный в Ленинграде», 1941). Стихотворение «Щели в саду вырыты...» (1942) – причитание по всем «питерским сиротам», «детонькам», вынужденным от бомбежки скрываться в садовых щелях. Героиня обращается к тем, кто «под землей», а значит, к живым и мертвым. Война стирает грань между жизнью и смертью: «детский голосок» в финале – это явь и одновременно призрак, напоминающий живущим об их ответственности, нравственной вине за кровь убиенных детей.

В 1943 году с пометой «В бреду» А. Ахматова записывает стихотворение «Ленинградские голубые...». Важной деталью для поэта становятся голубые глаза детей, погибших во время блокады. Глаза – зеркало души, голубой цвет символизирует небесную чистоту и святость ленинградцев. Лирическая героиня обращается к ним, как к Божьим ангелам, ее молитвенные слова звучат как просьба о заступничестве за грешную землю.

Ленинградские голубые,
Три года в небо глядевшие,
Взгляните с неба на нас.
(Ахматова 1999: 38)

Пронзительны по своей трагической силе стихи, которые А. Ахматова посвятила соседу по квартире в Фонтанном Доме Вале Смирнову. Мальчик умер от голода во время блокады. В произведениях «Постучи кулачком – я открою...» (1942) и «Памяти Вали» (1943) лирическая героиня творит обряд поминовения: помнить – значит не предавать, сохранять жизнь. Строка пятая стихотворения «Постучи...» первоначально читалась: «И домой не вернусь никогда». Пытаясь избежать ужасного и дать место

трагическому оптимизму, А. Ахматова заменила ее строкой «Но тебя не предаю никогда...». Во второй части начинает звучать надежда на новую весну, возрождение жизни, появляется мотив искупления, очищения мира от греха (омовение водой), «кровавые следы» на голове у ребенка – раны войны и уколы тернового венца мученика.

Принеси же мне ветку клена
Или просто травинки зеленых,
Как ты прошлой весной приносил.
Принеси же мне горсточку чистой,
Нашей невской студеной воды,
И с головки твоей золотистой
Я кровавые смою следы.
(Ахматова 1999: 21)

Мать – плакальщица, провидица. Она, по глубокому убеждению поэта, даже слепая, не может не узнать родного сына, внутреннее зрение помогает ей безошибочно различать героев истинных и мнимых. В Ташкенте А. Ахматова начала писать киносценарий в духе психологического детектива. В основе незаконченного произведения «О летчиках, или Слепая мать» (Ахматова 1998 б: 294–304) лежит сюжет возвращения бойца с фронта. Под видом летчика-победителя возвращается человек, убивший настоящего героя, присвоивший его документы, биографию, славу. Жена делает вид, что узнала мужа, но слепая мать категорически не признает чужого. Одна из авторских ремарок передает масштаб славы мнимого героя: «Вокруг все гремит его славой: город переименован в его честь. Выходят книги о нем, ему посвящена симфония» (Ахматова 1999: 295). Все верят (или притворяются, что верят), только мать обмануть невозможно.

Итак, в 1910-е годы первым условием для рождения трагического поэта Анны Ахматовой и ее лирической героини была одержимость автора идеей плодотворности страдания. Как в трагедии Пушкина «Борис Годунов», также вслед за Достоевским, она особенно представляет роль народной толпы в трагическом действии – народ дает истинную моральную оценку происходящему, творит суд над героем. На протяжении творчества поэт пытается максимально приблизиться к этому источнику морали и нравственности («Я была тогда с моим народом...»), однако не может не сознавать своей отстраненности, неслиянности с толпой («...осуждающие взоры / Спокойных загорелых баб»). Трагедия видится единственным путем в собор, мир, народ. Так что в поэзии А. Ахматовой на фоне национальной трагедии разворачивается еще и душевная драма «беспочвенной» личности. В сущности, А. Ахматова в плане эволюции лирического субъекта прошла путь от сочинения масок и ролей героини до сближения автора и героя в невымышленном ритме памяти и плача. Последний период ее поэзии (1950–60-е гг.) характеризуется установкой на подведение

итогов жизни и творчества, созданием автобиографического мифа, идейное основание которого – трагическая причастность личной судьбы к национальным катастрофам века.

ЛИТЕРАТУРА:

- Аверинцев 1995:** Аверинцев С.С. *Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество* // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Band 41. Wien, 1995, P. 7–21.
- Ахматова 1998а:** Ахматова А. *Собр. соч.: В 6 т. Т. 1.* М.: Эллис Лак, 1998, 968 с.
- Ахматова 1998б:** Ахматова А. *Собр. соч.: В 6 т. Т. 3.* М.: Эллис Лак, 1998, 768 с.
- Ахматова 1999:** Ахматова А. *Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 1.* М.: Эллис Лак, 1999, 640 с.
- Бройтман 2008:** Бройтман С.Н. *Лирический субъект // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий* / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008, стр. 112–114.
- Герштейн 1998:** Герштейн Э. *Мемуары.* СПб.: ИНАПРЕСС, 1998, 528 с.
- Гинзбург 1997:** Гинзбург Л.Я. *О лирике.* М.: ИНГРАДА, 1997, 408 с.
- Грякалова 1982:** Грякалова Н.Ю. *Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой.* Ж. Русская литература. 1982. № 1, стр. 47–63.
- Жирмунский 1973:** Жирмунский В.М. *Творчество Анны Ахматовой.* Л.: Наука, 1973, 184 с.
- Кихней 1997:** Кихней Л.Г. *Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла.* М.: Диалог МГУ, 1997, 148 с.
- Королева 1998:** Королева Н.В. *Комментарии // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1.* М.: Эллис Лак, 1998, стр. 673–951.
- Кралин 1989:** Кралин М.М. «Хоровое начало» в книге Ахматовой «Белая стая». Ж. *Русская литература.* 1989. № 3, стр. 97–108.
- Лукницкий 1991:** Лукницкий П.Н. *Asutiana. Встречи с Анной Ахматовой.* Т. 1: 1924–25. Париж: YMCA-Press, 1991, 347 с.
- Мандельштам 1990:** Мандельштам О.Э. *О современной поэзии (К выходу «Альманаха Муз»)* // Мандельштам О.Э. *Сочинения: В 2 т. Т. 2.* М.: Худож. лит., 1990, стр. 258–260.
- Найман 1989:** Найман А. *Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века».* М.: Худож. лит., 1989, 302 с.
- Рафалович 2001:** Рафалович С. Анна Ахматова // *А.А. Ахматова: pro et contra.* СПб.: РХГИ, 2001, стр. 181–187.
- Топоров 1990:** Топоров В.Н. *Об историзме Ахматовой* // Russian Literature. Amsterdam. 1990. Vol. XXVIII – III, P. 277–418.
- Черных 1996:** Черных В.А. *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой.* Ч. 1. (1889–1917). М.: Эдиториал УРСС, 1996, 111 с.
- Чуковская 1997:** Чуковская Л.К. *Записки об Анне Ахматовой.* 1938–1941. Т. 1. М.: Согласие, 1997, 544 с.
- Чуковский 1988:** Чуковский К.И. *Ахматова и Маяковский.* Ж. Вопросы литературы. 1988. № 1, стр. 177–205.
- Эйхенбаум 1986:** Эйхенбаум Б.М. *Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. статей.* Л.: Худож. лит., 1986, стр. 374–439.

LELA KHACHIDZE
Georgia, Tbilisi
Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

“Georgian Psalter” and Some of its Testaments in Old Georgian Literature

The pre-Athonite translations of the Psalms are known under the name of “Georgian Psalter” that means certain specifics of its old Georgian translations.

Comparison of the first 15 Psalms with all presumable sources - Greek and Armenian translations and Hebrew original. makes clear its origin from Greek, as well as specific reading-understandings. Each of them is based on certain linguistic, religious and culturological context.

Some of such specific readings of the “Georgian Psalter” is found in “Martyrdom of Snt. Shushanik” and 10th-century Georgian hymnographer – Kurdanai’s hymn.

Key words: Psalter, Translations, Quotations.

ლელა ხაჩიძე

საქართველო, თბილისი
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

„ქართული დავითნი“ და მისი ზოგიერთი დამონმება ძველ ქართულ მწერლობაში

საუკუნეების მანძილზე გრძელდებოდა ბიბლიურ წიგნთა ქართულ ენაზე თარგმნის ხანგრძლივი და საინტერესო პროცესი. დღეისათვის ამ დიდი ტრადიციის მნიშვნელოვანი ნაწილი შესწავლილი და გამოქვეყნებულია.

ბიბლიურ წიგნთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს „ფსალმუნს“, რომელიც გიორგი მცირის განმარტებით, არის „სამკაული და გურგუნი ყოველთა წიგნთა“.

„ფსალმუნთა წიგნის“ თარგმნა ღვთისმსახურების ქართულ ენაზე დანესებასთან ერთად უნდა დანყებულიყო, რადგან ფსალმუნები, „სახარებასთან“ ერთად, ადრექრისტიანული ლიტურგიის ნაწილს წარმოადგენდა. აკად. კ. კეკელიძის აზრით „ყველაზე ადრე ძველი ალექსის წიგნებიდან, ეჭვს გარეშეა, უნდა თარგმნილიყო დავითნი, ვინაიდან ძველად ღვთისმსახურებაში, სანამ ჰიმნოგრაფიული ელემენტი გაჩ-

ნდებოდა, ფსალმუნური სჭარბობდა. ღვთისმსახურება უმთავრესად ფსალმუნთა გალობიდან შედგებოდა“ (კეკელიძე 1960: 411).

დიდა „ფსალმუნის“ გავლენა ძველ ქართულ სასულიერო მწერლობაზე. პროფ. მ. შანიძის აზრით „ძველი აღთქმის არც ერთ წიგნს ჰქონია ისეთი გავლენა ძველ ქართულ მწერლობაზე და მის ენაზე, როგორც ფსალმუნს. ფსალმუნის ლექსიკა და მხატვრული სახეები გამოძახილს პოულობს არა მარტო ორიგინალურ ქართულ სასულიერო მწერლობაში, არამედ ისტორიკოსთა თხზულებებში, საშუალო საუკუნეების საერო მწერლობაში და ოფიციალურ დოკუმენტებში — სიგელ-გუჯრებსა და საბუთებში“ (შანიძე 1979:7).

ფსალმუნთა ქართული თარგმანის შესწავლა იმითაცაა საყურადღებო, რომ ნათელს ფენს საქართველოს ეკლესიის, ქართული კულტურის ორიენტაციის საკითხს. ამდენად, ქართული „ფსალმუნის“ უძველესი თარგმანების წარმომავლობის დადგენა მრავალმხრივ იმსახურებს ყურადღებას.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია რამდენიმე მოსაზრება ფსალმუნის უძველესი ქართული თარგმანების შესაძლო წარმომავლობის შესახებ ებრაულიდან (თ. ყორდანი, პ. ინგოროყვა), ბერძნულიდან (კ. კეკელიძე), სომხურიდან (მ. შანიძე).

ქართული ფსალმუნის ებრაულიდან მომდინარეობის თეორია საფუძვლიანადაა გაკრიტიკებული პროფ. მ. შანიძის მიერ (შანიძე 1979: 53-60; 119-127), რომელსაც განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის ფსალმუნთა ქართული თარგმანების ტექსტის დადგენასა და კვლევაში.

1960 წელს გამოქვეყნდა მისი ცნობილი ნაშრომი — „ფსალმუნის ძველი ქართული რედაქციები X-XIII საუკუნეთა ხელნაწერების მიხედვით“. ნაშრომში გამოქვეყნებულია ქართული ფსალმუნის სამი რედაქცია: ორი ძველი — ათონამდელი (C და D) და გიორგი მთანმიდელისეული (L). გამოცემისათვის გამოყენებულია ცხრა ქართული ხელნაწერი. C რედაქცია წარმოდგენილია ერთადერთი ხელნაწერით, D — 5 ხელნაწერის, L კი — 3 ხელნაწერის საფუძველზე (ფსალმუნნი 1960: 013).

ხელნაწერი A38 — „მცხეთური დავითნი“ ასომთავრულითაა ნაწერი. აკად. კ. კეკელიძე მას 904 წლით ათარილებს. არსებობს სხვაგვარი დათარილებებიც — 1008 ან 1016 წლები (ფსალმუნნი 1960 : 017).

პროფ. მ. შანიძის აზრით „A ხელნაწერი, როგორც ჩანს, ძალიან დახელოვნებული გადამწერის შესრულებულია. კალმის შეცდომები მასში თითქმის არ არის. ორთოგრაფიაც საკმაოდ მტკიცეა“ (ფსალმუნნი 1960: 018).

D რედაქციის ხელნაწერები X-XI სს-ებით თარიღდება. გამოცემაში C რედაქციის პარალელურად წარმოდგენილია მხოლოდ ის იკითხვისები, რომლებიც სხვაობს მისგან. გიორგი მთანმიდელის რედაქციის შემცველი ხელნაწერები კი XIII-XIV სს - ებით თარიღდება (ფსალმუნნი 1960: 013 - 028).

ნაშრომში — „ფსალმუნთა წიგნის ძველი ქართული თარგმანები“ პროფ. მ. შანიძე საგანგებოდ განიხილავს ფსალმუნთა ქართული თარგმანის წარმომავლობის საკითხს და აღნიშნავს: „C^ლ-ს საერთო ტექსტის — resp. პირველადი არქეტიპის — ამსახველი რედაქციული ფენის დიდი სიახლოვე ფსალმუნის სომხურ ტექსტთან გვაგვარაუდებინებს, რომ C^ლ-ს არქეტიპი სომხურიდან იყო ნათარგმნი.... უძველესი ქართული თარგმანის დედნად უნდა ვივარაუდოთ ძველი სომხური თარგმანი, რომელიც ჩვენამდე მოღწეული არ არის (ხაზგასმა ჩვენია - ლ. ხ.) და რომლის გვიანდელი გადამუშავებული ვარიანტი წარმოდგენილია სომხური ფსალმუნის დღევანდელ ტექსტში (შანიძე 1979: 153). აქვე მეცნიერი ვარაუდობს სირიულის შესაძლო გავლენასაც ქართული „ფსალმუნის“ უძველეს თარგმანზე.

ფსალმუნთა უძველესი თარგმანის წარმომავლობის საკითხს მიეძღვნა ჩვენი სადიპლომო ნაშრომი (ხაჩიძე 1979). პირველი 15 ფსალმუნის ქართული თარგმანი ჩვენ სიტყვასიტყვით შევუდარეთ ყველა სავარაუდო წყაროს — ებრაულ ორიგინალს, ბერძნულ და სომხურ თარგმანებს. კვლევამ ნათლად ცხადყო, რომ პირველი თხუთმეტი ფსალმუნი თარგმნილია ბერძნულიდან. ანალოგიური მდგომარეობა უნდა იყოს დანარჩენი ფსალმუნების შემთხვევაშიც. 1979 წელს ჩვენს მიერ მიღებული კვლევების შედეგები ცნობილი გახდა სამეცნიერო წრეებისათვის, ფართოდ გაშუქდა პრესით და ტელევიზიით.

„ქართული დავითნის“ შესახებ ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევა და მისი შედეგები მოგვიანებით – 2005 წელს გამოქვეყნდა მონოგრაფიაში — „ძველი ქართული მთარგმნელობითი ხელოვნების შესახებ.“

ინტერესი „ფსალმუნთა წიგნის“ მიმართ არც ამის შემდეგ შენელებულა. 2006 წელს „ფსალმუნის“ ტექსტი გამოსცა პროფ. ე. ჭელიძემ რომლის ინტერესის საგანს ძირითადად შეადგენს ფსალმუნთა გიორგი მთაწმიდელისეული „თარგმან-რედაქცია.“ ამ გამოცემაში პროფ. მ. შანიძის გამოცემასთან შედარებით, შეტანილია გარკვეული შესწორებები, რაც ემყარება, ერთი მხრივ, ბერძნულ ტექსტთან შემდგომ შედარებას და და მეორე მხრივ, ეფრემ მცირის მიერ შედგენილი „ფსალმუნთა განმარტებების“ გათვალისწინებას. ე. ჭელიძის აზრით ფსალმუნთა უადრესი ქართული თარგმანი ტექსტობრივად ბერძნულს უკავშირდება და არა სომხურს (ჭელიძე 2006:72).

2010 წელს გამოიცა „ფსალმუნის“ თარგმანი ახალ ქართულ ენაზე (ფსალმუნნი 2010). ნაშრომში გამოქვეყნებული „ფსალმუნთა“ ძველი ქართული ტექსტები წარმოადგენს პროფ. მ. შანიძის მიერ გამოქვეყნებულ გიორგი მთაწმიდელისეულ რედაქციას (ფსალმუნნი 1960).

ძველი ქართული ტექსტის თანამედროვე ქართულზე ადაპტაცია ეკუთვნის პროფ. ირინე მელიქიშვილს.

ამდენად, ინტერესი ქართული „დავითნის“ მიმართ (მათ შორის ტექსტობრივი თვალსაზრისითაც) არ შენელებულა.

ფსალმუნთა თარგმანი, სახარების თარგმანთან ერთად, ქართულ ენაზე არსებულ უძველეს ძეგლად ითვლება. აქ ერთგვარ პოტენცი-აშია მოცემული, ერთი მხრივ, ძველი ქართული ორიგინალური მწერლობის განვითარების პერსპექტივები და მეორე მხრივ, ხელშესახებია წინააღმდეგი ტრადიცია. ამიტომ, საჭირო ხდება ქრისტიანობამდე ქართული აზროვნების, ლიტერატურული ტრადიციების გათვალისწინებაც, რის აუცილებლობაზეც ბიბლიური წიგნების ძველი ქართული თარგმანების კვლევისას მიუთითებდა აკად. კ. კეკელიძე (კეკელიძე 1956: 186). ქართული ფსალმუნის სპეციფიკას განაპირობებს სხვა ფაქტორებიც. ფსალმუნთა ქართულ თარგმანებში გვხვდება ზოგიერთი ისეთი ნაკითხვა, რომელიც არც ერთ სავარაუდო წყაროში არ ჩანს.

ასეთი შემთხვევები არცთუ იშვიათია ჩვენს მიერ შესწავლილი ფსალმუნების უძველეს ქართულ თარგმანში. ასე მაგ. VII ფსალმუნის VI მუხლი ქართულ თარგმანში ასეთი სახითაა წარმოდგენილი: **„დევნოს სამე მტერმან სული ჩემი და ენიოს და დათრგუნოს ქუეყანასა ზედა ცხორება ჩემი და დიდება ჩემი მინასა (გიორგი მთაწმიდელთან — „მინასა შინა“) დაამკვდროს“**.

„დიდება ჩემი მინასა (მინასა შინა) დაამკვდროს“ ქართული თარგმანის სპეციფიკაა; დანარჩენ თარგმანებში, მათ შორის ორიგინალში, გვაქვს: „დიდება ჩემი მტვერს შეურიოს“, რითაც კომენტატორთა აზრით, ქვეყნიური დიდების მარად ცვალებადი, მტვერისებური ბუნებაა წარმოჩენილი. ფსალმუნთა ქართული იკითხვის გამომდინარე შეიძლება მივიჩნიოთ წმ. მონამე შუშანიკის ცნობილი სიტყვები: **„დიდება ჩემი დაამდაბლა“**.

საერთოდ, აღნიშნული მუხლი უძველესი წარმოდგენების ამსახველად ითვლება ბერძნულ ორიგინალშიც. მისი პირველი ნაწილი „დევნოს სამე მტერმან სული ჩემი“, *Φρεζერ*-ის აზრით, უნდა ასახავდეს არქაულ წარმოდგენას, რომლის მიხედვით სული ადამიანისაგან დამოუკიდებლად წარმოიდგინება (*Φρεζერ*: 102). ასეთ კონტექსტში შემთხვევითი არაა, რომ მუხლის II ნაწილის დასაწყის სიტყვას — „დათრგუნვა“ უძველესი წარმოდგენები ახლდეს.

წარღვნის ასოციაცია უნდა ირეკლებოდეს სომხურში განადგურების, მოსპობის გამოხატველ სიტყვაში — „ტალა“. განსხვავებულ გააზრებას იძლევა ებრაული, სადაც შესაბამის ადგილას გვხვდება სანყისი — „ცოცვა, ხოხვა“, რაც აშკარა ასოციაციაა შესაქმისა, სადაც უფალი ევას მაცდუნებელ გველს მუცელზე ხოხვით სჯის.

ქართულ თარგმანში არსებული სიტყვა „დათრგუნვა“ რამეს ფეხით გაქეღვას ნიშნავს:

„დათრგუნვა“ — ფერჯით დასრესა /გასრესა/ სულხან-საბა ორბელიანი.

„დატკებნა“ — გათელვა, გაქეღვა (ი. აბულაძე).

ფეხით შედგომა, გაქეღვა (ი. იმნაიშვილი).

მდრ. მ. 7.6. „ნუუკუე დათრგუნონ იგი ფერკითა.“

ფეხით რაიმეს გაქეღვაში მოსპობის მიზნით სხვადასხვა ხალხში გავრცელებული წარმართობის დროინდელი მსხვერპლშენიერვის ჩვეულება უნდა იგულისხმებოდეს

არანაკლებ საინტერესოა 17-ე ფსალმუნის 10-ე მუხლის ქართული თარგმანი: **„მოდრიკნა ცანი და გარდამოხდა და ნისლი ქუეშე ფერკითა მისთა.“** ქართულ თარგმანში, რომელიც ამ შემთხვევაშიც სპეციფიკურ გააზრებას იძლევა, იხატება პლასტიკური ხატი ღვთაებისა, რომელიც, ცხენზე შემართული, ღრუბელთა აღვირს ეზიდება და ნისლზე ჩამოქვეითდება. ებრაული და სომხური „ფსალმუნი“ ბერძნულის მსგავს გააზრებას გვთავაზობს:

καὶ ἔκλισεν οὐραυτὸν καὶ κατέβη,
καὶ γυρῶσ ὑπο τοὺς πόδας αὐτοῦ

მსგავსი პოეტური სახე მეორდება ქართულ „დავითნში“ სხვაგანაც: „უფალო, მოდრიკენ ცანი და გარდამოკედ“ (ფს. 143.5).

ქართული „დავითნის“ ამგვარი სპეციფიკური ნაკითხვები, რომელთა წარმოშობა გარკვეულ ტრადიციებს ემყარება, შეუმჩნეველი არ რჩება შემდგომდროინდელ ქართულ მწერლობაში. X საუკუნის საინტერესო ქართველი ჰიმნოგრაფიის — კურდანას საგალობელში — „დასდებელნი წმიდისა აღდგომისანი“ გამოყენებულია სწორედ ეს ფსალმუნური სახე და თანაც, ქართული „დავითნისათვის“ სპეციფიკური გააზრებით: **„რომელმან ცასა აღურ — ასხნა“**. ამრიგად, ამ შემთხვევაში ჰიმნოგრაფი იყენებს „ფსალმუნთა“ ქართულ თარგმანს და იმეორებს იქ დადასტურებულ სპეციფიკურ გააზრებას. ეს გამეორება აქ აუცილებლად უნდა იქნას გათვალისწინებული კურდანას ამ საგალობლის და კერძოდ, აღნიშნული მხატვრული სახის კვლევისას, რაც სამეცნიერო ლიტერატურაში აქამდე არ გაკეთებულა, თუმცა ეს საგალობელი საგანგებო კვლევის საგნად იქცა.

მსგავს გააზრებას ემყარება რუსთაველის გენიალური სტრიქონი:

„ჰგავს, თუ ცა მოდრკა ქვეყანად, შეყრილან ორნი მზენია“ (1549,4).

მსგავსი მაგალითები „ფსალმუნთა“ ქართულ თარგმანებში მრავლადაა და მათი არსებობა ადასტურებს გიორგი მთაწმიდელის ტერმინის — „ქართული დავითნი“ — მართებულობას.

როგორც წესი, „ფსალმუნთა“ უძველესი ქართული თარგმანებისათვის დამახასიათებელი ყველა ასეთი სპეციფიკური ნაკითხვა გიორგი მთაწმიდელის მიერ იცვლება ბერძნული ორიგინალის — სეპტუაგინტას მიხედვით.

ამის კიდევ ერთ მაგალითს წარმოადგენს IV ფსალმუნის უკანასკნელი — IX მუხლი, რომელიც უძველეს ქართულ თარგმანებში (C რედაქცია) ასე იკითხება: „მშჯდობით მას ზედა დავნევ, დავიძინე, რამეთუ შენ უფალმან მხოლომან სასოებით დამამკვდრე მე.“

იგივე მუხლი გიორგი მთანმიდელის რედაქციაში შემდეგი სახითაა წარმოდგენილი: „მშუდობით მას ზედა დავწევ და დავიძინო, რამეთუ შენ უფალმან მხოლოდ სასოებით დამამკვდრე მე“.

საინტერესოა, რომ ამ მუხლის I ნაწილში სომხური თარგმანი გვაძლევს ყველა სხვა ვერსიისგან განსხვავებულ ნაკითხვას.

ქართული თარგმანის გიორგისეული რედაქცია კი ბერძნულიდან მოდის: ἐν εἰρήῃ ἐπὶ τὸ ἀπὸ κοινοῦ ἴσθαι καὶ ἰπῶσθαι.

ამრიგად, ძველი ქართული თარგმანის თავისებურებას წარმოადგენს მოქმედების წარსულ დროში გადატანა: „დავწევ და დავიძინე“, რასაც გიორგი მთანმიდელი, ბერძნულის მიხედვით, მომავალ დროში გადაანაცვლებს.

ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ ფსალმუნის აღნიშნული მუხლი წმ. მოწამე შუშანიკის უკანასკნელ სიტყვებს წარმოადგენს: „კურთხეულ არს უფალი ღმერთი ჩემი, რამეთუ მშუდობით მას ზედა დავწევ და დავიძინე“. როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში ციტირებულია ფსალმუნთა უძველესი ქართული თარგმანი და არა სხვა რომელიმე შესაძლო ვერსია. წმინდა შუშანიკი და მისი „წამების“ ავტორი — იაკობ ხუცესი ახდენენ **ქართული ფსალმუნის ციტირებას**. ეს გარემოება კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ნაწარმოების შექმნის დროისათვის ფსალმუნთა ქართული თარგმანი არსებობს და კარგადაცაა ცნობილი.

ბიბლიურ წიგნებთან მიმართებით ქართული სასულიერო მწერლობის ამ მხრივ კვლევა, ვფიქრობთ, მომავალშიც ბევრ სიახლეს გვპირდება.

ღამონათქაანი:

კეკელიძე 1960: კეკელიძე კ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I. თბ.: „მეცნიერება“, 1960.

კეკელიძე 1956: კეკელიძე კ. *ეტიუდები*. ტ. I. თბ.: „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 1956.

ფსალმუნნი 1960: *ფსალმუნნი*. გამოსცა მზექალა შანიძემ. თბ.: „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია“, 1960.

ფსალმუნნი 2010: *ფსალმუნნი*. ძველი ქართული კანონიკური და თანამედროვე ქართულ ენაზე ადაპტირებული პარალელური ტექსტები. თბ.: „საქართველოს საპატრიარქო“, 2010.

შანიძე 1979: შანიძე მ. *ფსალმუნთა წიგნის ძველი ქართული თარგმანები*. თბ.: „მეცნიერება“, 1979.

ჭელიძე 2006: ჭელიძე ე. *„ფსალმუნთა“ ახალი გამოცემის გამო*. თბ.: „ახალი ივირონი“, 2006.

ხაჩიძე 1979: ხაჩიძე ლ. *ფსალმუნთა ქართული ვერსია და ეროვნული კულტურული გარემო*. თბ.: 1979.

ხაჩიძე 2005: ხაჩიძე ლ. *ძველი ქართული მთარგმნელობითი ხელოვნების შესახებ*. თბ.: 2005.

NATELA KHINCHAGASHVILI

Georgia, Gori
Gori Teaching University

East Legends in a Context of Creativity of A.I. Cuprin

The article deals with the research of A.I. Cuprin's creativity in the context of literary-folklore interrelations. The active reference to folklore sources was characteristic and for A.I. Cuprin's. Folklore motives in art consciousness of the writer found an embodiment in different forms of a small genre. In the special block it is possible to allocate east legends. Literary-folklore comparison gives evident representation about art reconsideration of folklore motives, a problematic and a style originality of creativity of the writer reveals continuity and innovation in search of such aesthetic dominant.

Key words: folklore sources, east legends, folklorism, aesthetic dominant.

НАТЕЛЛА ХИНЧАГАШВИЛИ

Грузия, Гори
Горийский учебный университет

Восточные легенды в контексте творчества А.И.Куприна

Фольклоризм литературы как литературоведческая проблема - явление многогранное и многоаспектное. Надо заметить, что сам термин является сравнительно новым и в литературоведении употребляется в различных значениях («сознательное обращение писателей к фольклорной эстетике» (Далгат 1981: 303), «социально детерминированный эволюционный процесс адаптации, репродукции и трансформации фольклора в условиях, отличающихся от тех, в которых развивался и бытовал традиционный фольклор» (Гусев 1981: 43) и т.д.

Также неоднородны точки зрения на проблему соотношения литературы и фольклора. Так, например, Д.Н. Медриш рассматривает фольклор и литературу в качестве двух взаимодействующих эстетических систем, В.А. Махнюкович утверждает, что фольклор и литература - подсистемы большой системы, С.Ю. Неклюдов разграничивает фольклорный и литературный тексты. Предложенные толкования позволяют рассматривать фольклоризм литературы как интерпретирование писателем фольклора на разных уровнях текста (сюжетно-образном, языковом, структурно-композиционном, мировоззренческом).

Взаимовлияние литературы и фольклора можно рассматривать на разных уровнях: от анализа эстетической функции фольклорных элементов в произведении того или иного писателя до освоения литературой художественных принципов фольклора (вопросы типизации, стиля, жанровой системы). А.И.Лазарев в исследовании «Типология литературного фольклоризма» (Лазарев 1988: 36) предлагает следующие типы усвоения и переработки фольклорного материала: цитирование, стилизация, мифологический фольклоризм, поэтический фольклоризм, песенный фольклоризм, жанровый фольклоризм, мировоззренческий фольклоризм. Данная теория дает возможность изучения фольклоризма на уровне отдельных писателей. В этой связи следует упомянуть монографические исследования фольклоризма А.С. Пушкина (Д.Н. Медриш), Н.В. Гоголя (С.А. Шульц), И.С.Тургенева (В.В. Ильина), Л.Н. Толстого (Н.О. Кирсанов), Н.С. Лескова (А.А. Горелов, Г.А. Шкута), Ф.М. Достоевского (В.А. Михнюкевич), А.А. Блока (В.Г. Базанов), И.А. Бунина (Г.М. Атанов), С.А.Есенина (В.В. Корожан), А. Ахматовой, М.Цветаевой (Н.Ю. Грякалова), О.Э. Мандельштама (Е.Е. Топильская), Н. Заболоцкого (К.Ф. Пчелинцева) др.

В последнее десятилетие отмечается проявление интереса к проблеме фольклоризма отдельных русских писателей, чья деятельность приходится на конец XIX - начало XX века. Попытки исследования взаимодействия фольклора и литературы в творчестве писателей именно этого периода не случайны - в системе ценностей этого этапа русской культуры стержневым являлся народно-национальный характер. Русская культура этой эпохи ярко отреагировала на знаковые моменты истории (три революции, две войны), отразила следы нравственной деформации общества. Дегуманизация мира, рост индивидуалистических настроений, осознание кризиса цивилизации, ощущение конца эпохи вело к необходимости осмысления реальности через традиции фольклора. Обращение к нему способствовало решению стержневого вопроса русской действительности – возрождению нравственно гибнущего человека, созидания новой совести, ибо именно в фольклоре была выработана спасительная система нравственных, культурно-эстетических, религиозных норм и представлений. «Миф, - утверждал Р.Барт, - как живая память о прошлом, способен излечить недуги современности» (Барт 1996: 283). Этому процессу сопутствовал взрыв интереса к специфике фольклорного и мифологического мировосприятия. К фольклору и национальной мифологии обратились художники В.М.Васнецов, М.А.Врубель, Б.М.Кустодиев, К.С.Петров-Водкин, Н.К.Рерих, композиторы С.С.Прокофьев, С.В.Рахманинов, Н.А.Римский-Корсаков, И.Ф.Стравинский. Не остались безучастными к художественному переосмыслению фольклора писатели: М.Горький, И.А.Бунин, Б.К.Зайцев, Ф.К.Сологуб, Н.С.Гумилев, А.А.Блок, В.Я.Брюсов, С.М.Городецкий, В.Хлебников, О.Мандельштам, М.Цветаева.

Фольклор и мифология стали своеобразной формой мышления и для А.И.Куприна. Факты не механического, а сознательного обращения к фольклору отмечаются всеми исследователями творчества Куприна. Попытка изучения фольклоризма писателя как составной части его творческого метода сделана Г.С. Вардугиной (Фольклоризм как элемент поэтики А.И. Куприна), Г. Кошелевским (Роль фольклорных элементов в ранних рассказах А.И. Куприна), С. Ташлыковым (Новелла-легенда в творчестве А.И. Куприна), Л.П. Трофимовой (Романтические тенденции в прозе А.И. Куприна), Э.Б. Жекановска (А.И. Куприн и фольклор). В этих исследованиях справедливо отмечены факты сложного переплетения мифологических и собственно фольклорных тем и образов не только русского, но и мирового фольклора. Однако поставленные вопросы, на наш взгляд, нуждаются в более глубоком освещении с позиций современного понимания литературного фольклоризма. Поскольку тема «фольклоризм А.И. Куприна» довольно широка, мы ограничиваемся в нашем исследовании конкретной целью: выявить восточные мотивы фольклорного жанра, встречающиеся в творчестве писателя, раскрыть новаторство в подходе к жанру литературной легенды.

Обращение Куприна к фольклору не является только данью литературной моде. Мироззренческая и эстетическая ориентация на фольклор открывала перед Куприным новые возможности в освещении таких эстетических и философских проблем, как нравственное усовершенствование и духовное возрождение человека («Демир-Кая»), поиски идеала и смысла жизни («Счастье»), жертвенности и величия любви («Суламифь»), осуждение эгоизма, предательства, злобы, жадности («Легенда», «Сказка»). Писателя искренне тревожило наступление «смутного времени, в котором стерлась черта простой нравственности», «...густого тумана, который опутал не только Россию, но и весь мир». (Куприн 1973: 157). Связывая это явление с разрушением духовных основ общества, он призывал «писать не о том, как люди обнищали духом и опошлели, а о торжестве человека, о силе и власти его..., о презрении к смерти, обожании женщин при единой, вечной любви, верности до смерти» (Фрид 1913). Отсюда - тоска по яркой, сильной личности, «влечение к героическим сюжетам». Проекция в фольклорное «прошлое», которое, по его мнению, духовно богаче, прекраснее и могущественнее, должна была указать пути к идеалу, решению вопросов духовного существования человека.

Открывшееся на рубеже веков новое культурное пространство вызвало живое экспериментирование с языком, стилем, жанрами. На первый план выдвинулись емкие и мобильные формы: легенды, предания, сказки, аллегории, притчи, очерковые заметки, т.е. те жанры, в которых органично сочетались лирическое и эпическое. Однако довольно долго в литературоведении существовала непроясненность в определении жанров малой прозы. Критики часто называли одно и то же произведение того или иного

писателя аллегорией, сказанием, преданием, притчей, новеллой, легендой. Так, например, исследователи творчества А.И.Куприна по-разному называют его произведения «Гост» и «Сны» (Ф.И.Кулешов – фантастическими рассказами, А.А.Волков – аллегориями, Л.В.Крутикова – философскими миниатюрами и т.д.). Лишь сравнительно недавно жанр легенды получил окончательную формулировку и структурно-поэтические признаки: произведение, характеризующееся религиозным содержанием, поэтическим вымыслом, лаконизмом повествования с морально-этическим подтекстом и элементом необыкновенного. Последнее сводится к хронологически и территориально неопределенному чудесному событию, происшедшему с неординарным героем, пережившим взлеты и падения страстей, духовное обновление и социальные превращения на фоне экзотической обстановки и ситуаций.

Легенда как жанр (как впрочем, и другие жанры малой прозы: предания, притчи, сказки, сказы) долгое время находилась на периферии литературного процесса, но на рубеже XIX-XX вв. претерпела существенную трансформацию в творчестве неореалистов – И.А. Бунина, А.И. Куприна, А. Грина, Б.К. Зайцева и др. Охотно обращаясь к легенде для иллюстрации своих морально-этических взглядов, они, каждый по-своему, наполняли ее новым содержанием, требовавшим затем уже новой формы. В русле литературного процесса рубежа веков протекали и жанровые искания А.И. Куприна. Трансформируя традиционные жанровые структуры, писатель активно обращается к жанру литературной легенды. Это объясняется поисками этической доминанты, которая бы вносила в искусство того противоречивого времени оптимизм, романтизм, героичность жизни. Этическую и эстетическую силу писатель искал в историческом материале, поскольку, как подчеркивал писатель, «кусочек жизни грубой и бедной» не может превратиться в легенду, ибо «современная жизнь, вся насквозь, меняется через десятилетия в зависимости от гигантских успехов механической культуры, меняется вместе с модами, вкусами, обычаями, нравами и искусствами, подобно тому, как часто меняется политическая карта земного шара, не оставляя места для героической легенды или душевного поучения, уложенного в предания старины..., а современная литература, черпающая свой материал и свое вдохновение из быта нынешнего дня, есть достояние лишь двух-трех поколений. Ее фабулы, ее мудрость, ее мораль (хотя бы и вывернутая наизнанку) не перейдут из уста в уста, от сего прошлого в глубокое будущее, тщательно хранимым и любовно украшаемым. В ней нет простого, нетленного внутреннего состава, нет крепкого стенового хребта, её темы не годятся для медленного, складного устного пересказа долгой зимней ночью у огня» (Куприн 1973:171).

Итак, спасение от бездуховности Куприн искал в далеком прошлом. Особый интерес у него вызывал древний Восток, привлекавший его своим величием, мудростью, таинственностью, духовным богатством. Первый

рассказ на восточную тему «Аль-Исса» был опубликован в 1894 году под названием «Альза (Легенда)». Далее последовали «Демир-Кая» (1906), «Кисмет» / «Судьба» (1923). На наш взгляд, примыкает к этому ряду и «Суламифь» (1908), хотя традиционно куприноведы относят рассказ к легенде с библейской тематикой.

В перечисленных легендах осмысливаются вечные проблемы человечества: любовь и смерть, грех и его искупление, человек и рок. Динамичность развития сюжета, необычность фабулы, лаконизм языка, неожиданность развязки, т.е. единые жанровые признаки, присутствующие в произведении, позволяют отнести их к жанру легенды. Однако конкретная разработка фольклорных материалов в них разнообразна. Трансформированный фольклорный материал присутствует на всех уровнях архитектоники произведений писателя: на уровне авторского идеала, в сюжете, композиции, в системе образов, предмете изображения, символике, языке. Однако в своем отношении к фольклору Куприн прошел сложный путь эволюционного развития, видоизменявшийся в зависимости от его писательского опыта, динамично меняющейся исторической обстановки, особенностей развития современной литературы, хотя общие принципы обращения к фольклору остаются неизменными.

Системно-типологический анализ т.н. восточных легенд позволяет проследить структурно-поэтические изменения жанра легенды в творчестве Куприна. Новаторский подход писателя к жанру литературной легенды проявляется в следующем:

1. Куприн придал жанру новое художественно-эстетическое качество. Снижая традиционно-житийное, морализаторское начало легенды, писатель усиливает беллетристическое, органично соединяя при этом личностно-экспрессивное лирическое соразмерно-описательным эпическим. Наглядным примером этому служит легенда «Кисмет» / «Судьба». Эпичность и монументальность в рассказе достигается писателем гиперболизацией, размеренно-торжественной, патетической речью, расцвеченной восточной легендой. Система же лейтмотивов, рефренов, символов придает повествованию лиричность и элегичность.

2. В первой из названных легенд ряда прослеживается антиномия «христианское - языческое». В легенде «Демир-Кая», написанной много позднее, мы видим изменение отношения писателя к религиозно-христианским ценностям: религиозно-нравственные представления признаются им как высший моральный авторитет.

3. В той же «Аль-Исса» фольклорный элемент выполняет всего лишь изобразительно-этнографическую, орнаментальную, экзотическую роль, являясь пока еще чужеродным материалом по отношению к авторскому мировоззрению. В «Кисмете» же фольклор присутствует как органическое начало, интонационно и стилистически звучащее в унисон авторскому голосу.

4. В «Суламифи» Куприн использовал фольклорные элементы в качестве сюжетообразующих. В «Кисмете» проявляется тенденция к мифотворчеству – стремление не только воскресить прошлое, но и создать новый, более гармоничный мир в соответствии с авторским идеалом. Фольклорный материал писатель подчиняет поставленным идейно-философским задачам.

5. Приемы включения фольклорных пластов в художественную ткань произведений также разнообразны и изменяются со временем от цитатного стилизаторского в «Суламифи» до глубинного, тонального «Кисмет», в котором «...отчетливо проявляются сквозные фольклорные и религиозно-этические мотивы, помогающие писателю совместить социально-психологический и философский уровни повествования, сочетать конкретную изобразительность и лиричность стиливой манеры» (Лазарев 1988: 36).

В поздних легендах замечается более тщательная стиливая адаптация материала, Посредством всех типов фольклоризма, использованных Куприным в «Кисмет», достигается новая эмоционально-смысловая сфера.

Приемы включения фольклорных пластов в художественную ткань произведений также разнообразны и изменяются со временем от цитатного стилизаторского в «Суламифи» до глубинного, тонального в «Кисмет». Т.о., решая сложные онтологические проблемы, Куприн на уровне содержания активно использует фольклорные темы, образы, персонажи, переосмысливает их, поскольку произведениями, создаваемыми с помощью фольклора, легче было воздействовать на читателя.

На уровне формы писатель также находит интересные решения: осваивает не только средневековые предания («Легенда», «Палач», «Синяя звезда»), апокрифы, жития, библейские мотивы («Два святителя», «Пегие лошади», «Сад пречистой девы», «Медвежья молитва»), сказки («Волшебный ковер»), но и различные модификации литературной легенды: легенду в форме повествования от третьего лица («Аль-Исса», «Кисмет»), легенду с обрамлением («Легенда»), легенду в рассказе («Лесенка Голубая»), легенду-миф (Демир-Кая), легенду-стилизацию («Суламифь»), легенду – притчу («Счастье»), пластично трансформируя их.

Подводя итоги сказанному, мы делаем следующее заключение:

Фольклоризм А. Куприна, являющийся составной частью его творческого метода, заключается в многогранной ориентации на фольклорные жанры, в частности, легенду;

Фольклорное начало, проявляющееся в восточных легендах А.И. Куприна, позволило ему решать самые разнообразные эстетические и философские проблемы;

В восточных легендах А.И. Куприна обозначены идейно-тематические, сюжетно-композиционные, персонажные и языковые решения писателя, с помощью которых он пластично трансформирует фольклорные и лите-

ратурные жанровые традиции, стремясь открыть новый национальный духовный код.

Система художественно-изобразительных средств в восточных легендах А.Куприна подчинена задачам обобщенно-образного раскрытия авторской мысли;

В поисках и создании духовно-эстетического хронотопа творчество А.И. Куприна активно вобрало в себя базовые ценности мирового фольклора, не противопоставляя их русскому национальному, синтезируя русскую и мировую традиции, продолжая развивать их, обогащая таким образом свою творческую палитру.

ЛИТЕРАТУРА

Барт 1996: Барт Р. *Мифологии*. М., Изд –во Сабашниковых, 1996.

Гусев 1981: Гусев В.Е. *Типология фольклоризма // Понятия и явления фольклоризма: Доклады. Международная конференция фольклористов. Кечкемет, 1981.*

Далгат 1981: Далгат У.Б. *Литература и фольклор: Теоретические аспекты*. М., 1981.

Куприн 1973: Куприн А.И. *Фольклор и литература*. Собр.соч., в 9 тт. М., т.9.

Лазарев 1988: Лазарев А.И. *Типология литературного фольклоризма*. Челябинск, 1988.

Фрид 1913: Фрид С. У А.И.Куприна. «*Биржевые ведомости*», 1913, №13765, 21 сентября.

MAIA JALIAHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Aspects of the Poetics of Myth
According to Georgian Modernist Novel**

Georgian modernist pay special attention to the Myth. Grigol Robakidze (“Snake’s Skin”), Demna Shengelaia (“Sanavardo”); Konstantine Gamsakhurdia (“Dionysus smile”) use different myth: Georgian, Greek, Shumerian to give depth to the artistic system. The writers describe dimensions of myth and reality in such a way, that the reader participates in both the world and understand regularities of life. One or another aspect of the myth is shown in the novels. All three modernist writer presents a different artistic interpretations of mythical symbols. Writers by the way of myth will emerge from real-time and rich eternal laws of the universe.

Key words: georgian miterature, modernist, myth

მაია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**მითის პოეტიკის ასპექტები ქართულ მოდერნისტული
რომანში**

ქართულ მოდერნისტულ რომანში განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა მითოსს. „სანავარდოსა“, „გველის პერანგსა“ და „დიონისოს ღიმილში“ მითოსი (ბერძნული, ქართული, შუამდინარული) მოხმობილია ტექსტის მხატვრული და აზრობრივი შრეების გასაღრმავებლად, სახეების განსაზოგადებლად.

ამ რომანებში მითოსი ხშირად ასოციაციებით, რემინისცენციებითა და მინიშნებებითაა წარმოდგენილი. მწერლები მითოსურ და რეალურ სიბრტყეებს ერთმანეთს უნაცვლებენ და მკითხველს საშუალებას აძლევენ, რეალურ ფაქტებსა და მოვლენებში სამყაროსა და სულის უნივერსალური კანონები ამოიკითხონ.

დემნა შენგელაიასთან, გრიგოლ რობაქიძესა და კონსტანტინე გამსახურდიასთან განსხვავებულადაა წარმოდგენილი მითის სახეთა მხატვრული ინტერპრეტაციები, მაგრამ საერთოა ის, რომ მათი საშუალებით ხდება პროფანული დროის გარღვევა და მარადისობასთან ზიარება.

მოდერნისტულ ტექსტში სამყაროს მთლიანობა სულ სხვანაირად იქნა მოაზრებული. აქ ერთ სიბრტყეზე მოექცა მითი, ისტორია, კულტურა და ადამიანი (როგორც მხატვრული ტექსტის სუბიექტი) სწორედ ამ სიბრტყეზე პროეცირდა.

მითი ამ რომანებში წარმოჩენილია, როგორც სიცოცხლის ნაწილი. ეს სიცოცხლე კი გააზრებულია არა მხოლოდ როგორც კონკრეტული კაცისა, არამედ კაცობრიობისა. ამიტომაც არის ასეთი ხელშესახები რომანებში დიონისესა თუ იშთარის მითის განცდა.

მოდერნიზმის „სახარებად“ გამოცხადებულ ჯეიმს ჯოისის „ულისეში“ ჰომეროსის „ოდისეასთან“ პარალელის გამოყენება ტომას სტერნზ ელიოტმა სამეცნიერო აღმოჩენის ტოლფასად მიიჩნია. იგი წერდა, რომ მანამდე რომანი ასეთ საფუძველზე არავის ჰქონდა აგებული. ელიოტის აზრით, ამ რომანის შემდეგ შესაძლებელი გახდა, თხრობის მეთოდის ნაცვლად მითოსური მეთოდის გამოყენება. ამ ახალ მეთოდს იგი ასე განმარტავდა: „ეს არის უბრალოდ შემოწმების, ფორმისა და მნიშვნელობის დადგენის გზა ამოუბისა და ანარქიის იმ უზარმაზარ პანორამაში, თანამედროვეობა რომ ჰქვია. ეს ის მეთოდია, მისტერ იეიტსმა რომ მოიმარჯვა და, დარწმუნებული ვარ, მისი საჭიროებაც თანამედროვეთაგან პირველად სწორედ მანვე შეიცნო“ (ელიოტი 1989: 420).

ჯოისის ნაწარმოებთა მსგავსად, „მითოსურია“ თვით ელიოტის პოეტური შემოქმედება, განსაკუთრებით მისი „უნაყოფო მინა“. საზოგადოდ, XX საუკუნის 20-იან წლებში „მითოსურ მეთოდს“ ბევრმა მიმართა, მათ შორის, ყველაზე გამორჩეულნი იყვნენ ეზრა პაუნდი და უილიამ ბატლერ იეიტსი.

ქართველი მწერლები, როგორც ჭეშმარიტი ინტელექტუალები, კარგად იცნობდნენ ბერძნულ და შუამდინარულ მითოსს. იმავდროულად, ქართულსაც. სწორედ მაშინ მტკიცდებოდა ქართული ფოლკლორული სკოლის დიდი ტრადიციები. ივანე ჯავახიშვილისა და სხვათა ახალი გამოკვლევები ამდიდრებდნენ და აღრმავებდნენ წარმოდგენებს ქართველთა უძველეს ეთნოსზე. თვითონ დემნა შენგელაია ნაყოფიერად მოღვაწეობდა ფოლკლორის სფეროში და მრავალი საინტერესო წერილიც დანერგა. ცნობილია, H₂SO₄-ის ლიტერატურული ჯგუფი რა დიდ ყურადღებას აქცევდა ზღაპარს, შელოცვას და, საზოგადოდ, ხალხურ შემოქმედებას (ამ ჯგუფის წევრი იყო დემნა შენგელაიაც).

ჯოისმა თავის დროზე ძველ ბერძნულ მითოსს მიმართა, ელიოტმა „უნაყოფო მინაში“ გამოიყენა გრაალის ციკლის კელტური ლეგენდები... პოემის მითოსური სტრუქტურის საფუძველს შეადგენდნენ, აგრეთვე, წარმართული მითები მცენარეული სამყაროს მომაკვდავი ღმერთების — ატისის, ოზირისისა და ადონისის შესახებ, რომელთაც ელიოტი ჯეიმს ფრეზერის „ოქროს რტოს“ საშუალებით გაეცნო. სწორედ ამ მითებიდან ნასესხებ რიტუალურ სქემებზეა აგებული „უნაყოფო“

ფო მინის“ მთელი პოეტური სამყარო და პოემის ყველა ასოციაციური დეტალის აზრობრივ – ემოციური დატვირთვა სწორედ პირველყოფილი მითოსური აზროვნების არქეტიპულ მოდელებს ეფუძნება (კობახიძე 1984: 55).

მითოსისადმი დამოკიდებულებას ქართული მოდერნისტული რომანის გმირები სხვადასხვანაირად ავლენენ: 1. მითი წარმოდგენილია, როგორც გმირის გარკვეული ცოდნის დასტური. (გმირი იცნობს მითს, მითის გმირებს ასახელებს გარკვეულ კონტექსტში). მითი მოიხმობა, როგორც ტექსტი, საიდანაც შეიძლება ციტატების გამოყენება. კონსტანტინე გამსახურდია „დიონისოს ღიმილში“ როცა აღწერს სავარსამიძისა და ფარვიზის ცხენებით ჭენებას, ასეთ შედარებას მოიხმობს: „თითქოს პოსეიდონს ბნელი სულები გამოეგზავნა ჰიპოლიტოსის ცხენების დასაფეთებლად“ (გამსახურდია 1992: 358).

2. რომანის გმირთა ცხოვრების გარკვეული ეპიზოდები მიემსგავსება ცნობილი მითის გმირისას. ოლონდ ეს „მიმსგავსება“ ხან ეზოთერულია და ხან ეგზოთერული (მაგალითად, ბონდო – თამუზი, სავარსამიძე – დიონისე). თომას მანი წერდა ვაგნერზე: „ერთბაშად ნათდება პერსპექტივა და ადამიანური ხილვების უპირველეს და უადრეს ხატებთან გვაბრუნებს... თამუზსა და ადონისს... ოზირისსა და დიონისოს... ყოველივეს სწვდება ეს მითიური მზერა“ (მანი 1995: 23).

შეიძლება ვისაუბროთ ქართველ მოდერნისტთა მითიურ მზერაზეც, რადგანაც ისინიც სწვდებიან უადრეს ხატებს და გვაბრუნებენ იმ ჟამში, როცა „ყველაფერი პირველად ხდებოდა“.

3. მითის „მაკრო მოდელში“ ირეკლება გმირის ცხოვრების „მიკროსამყარო“. მაგალითად, „სანავარდოში“, იშთარ-თამუზის მითში, ირეკლება ბონდო ჭილაძის ცხოვრების ძირითადი პრობლემები.

4. რომანის გმირი სამყაროს ისევე განიცდის, როგორც მითის პერსონაჟი, ე. ი. ლაღად, გახსნილად, პირისპირ უმზერს საგანთა და მოვლენათა შუაგულს, გზნებს ნოუმენს. ხშირად ამგვარი „კონტაქტი“ სამყაროსთან ხორციელდება ექსტაზისას.

5. ხშირად რომანში მითის მოვლენა ან მითის გმირი წარმოჩნდება, როგორც სიმბოლო გარკვეული ვნებისა. მაგალითად, დიონისე ამხელს, ერთი მხრივ, ადამიანის ნებას, მის ირაციონალიზმს, რაც ცნობიერ სამყაროში ხორციელდება ამბოხით, შფოთით, ხოლო, მეორე მხრივ, სწრაფვით საიდუმლოს ახსნისკენ, დაფარულში შელწევისკენ, დაკეტილის გაღებისკენ, რაც „ზედაპირზე“ ირეკლება განსხვავებული მოქმედებებით.

6. მითი ქართულ მოდერნისტულ რომანში ვლინდება, როგორც პირველყოფილი (ადამიანის ხელდაუკარებელი) სამყაროს შემოჭრა რეალობაში. სამსავე რომანში გმირებს ნებისმიერი იდეალის ძიებისას მითის წყურვილი თან დაჰყვებათ და სტანჯავთ, რადგან არსად არ არის „ის“, რისი მოპოვებაც სურთ, ანუ შერთვა, შერწყმა სამყაროს-

თან. სიცოცხლეშივე იმ მდგომარეობის განცდა, რაც ადამიანს სიკვდილის მერე მიენიჭება.

7. ქართული მოდერნისტული რომანები უკვე იყო იმგვარი მხატვრული ტექსტები, რომელთა ნაკითხვა შეიძლებოდა „მითის დონეზე“ ე. ი. გარკვეული მითის გააზრება მკითხველს აძლევდა რომანის სამყაროში შეღწევის ერთი გზის გასაღებს. (რაც გულისხმობს, რა თქმა უნდა, სხვა გზებსაც, ე. ი. რომანის ნაკითხვას სხვა დონეზე, სხვა თვალსაზრისით).

თომას მანი მითს მოზიემე სიცოცხლის მოდელს უწოდებდა, რისი მეოხებითაც წამი ხდებოდა განუზომლად დიდი, ხოლო პიროვნული არსებობა „თავს აღწევდა ვინრო ჩარჩოებს“. წერილში „ფროიდი და მომავალი“ იგი წერდა: „ცხოვრება მითში... ერთგვარი ზეიმია. აქ წარსული გარდაიქმნება ანმყოფად, ის იქცევა... ნადიმად, წარსულის აღორძინებად ანმყოფი“ (ესსეები 1989: 489).

მირსეა ელიადე აღნიშნავს, რომ მითები აღწერენ საკრალურის შემოჭრას სამყაროში, რომ მითი ყველა უმნიშვნელოვანესი ადამიანური ქცევის მოდელად გვევლინება (ელიადე 1993:101). ამის გათვალისწინებით ნათელი ხდება ამა თუ იმ მხატვრული სახის არსი.

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში პარალელურად არსებობენ რეალური და მითოსური სიბრტყეები. პერსონაჟები თითქოს ქანაობენ მათ შორის, ამიტომაც კონკრეტული ფაქტი გაიზრება ხშირად რეალურადაც და სიმბოლურადაც. ემპირიულ პლანში ამ პერსონაჟებს აქვთ თავიანთი კონკრეტული ფუნქცია. უცხოეთში გადახვენილი არჩიბალდი დაეძებს მამას და სამშობლოს, ბონდო ჭილაძე უნაყოფობის სენისგან თავდაღწევას ცდილობს, კონსტანტინე სავარსამიძე ცხოვრებაში საკუთარ ადგილს დაეძებს. ამ პერსონაჟებს, ამასთანავე, სხვადასხვა სიბრტყეში სხვა სიმბოლური მნიშვნელობებიც აქვთ.

თომას მანი საუბრობდა მითზე, როგორც პიროვნების „გააქტიურების“ ერთ-ერთ ხერხზე. „სანავარდოში“ იმთარ-თამუზის მითის მოხმობით გმირი უფერული ყოფიდან მწერალს გადაჰყავს ფერადოვან, მთლიან სამყაროში.

დემნა შენგელაიას წარმოდგენა სამყაროზე „სანავარდოში“ მითოსურია. სამყარო არის ზესკნელ-შუასკნელ-ქვესკნელის ერთობა. გმირი თავისუფლად მოძრაობს ამ სამყაროში თავისი ცხოვრების წესის, ცოდვისა და მადლის შესაბამისად. აქ ზესკნელ-შუასკნელ-ქვესკნელი სულის გარკვეულ მდგომარეობებსაც შეესაბამება. იმავდროულად, სამივე რეალური გეოგრაფიული გარემოა. ბონდო ჭილაძე გარკვეულ სკნელში „მოღვანეობს“, ამასთანავე, მოძრაობს სხვა სკნელეშიც. იმთარი, ბაყაყი, მზეთუნახავი, ალქაჯი, უჩა-ლართამი – სწორედ სხვადასხვა სკნელის ბინადარნი არიან და მათ ურთიერთდამოკიდებულებაში ვლინდება სამყაროს არსება, კოსმოსის კანონზომიერებანი. „დიონისოს ლიმილშიც“ ჩნდება სამი სკნელი სავარსამიძის სიზმარში. („ჯოჯოხეთად ჩასვლა კოკნსტანტინე სავარსამიძისა“): „ხალილ თეთ-

რზე შეჯდა, ჰერბერტი შავზე და მე ენდროსფერ ულაცს მოვასტი“.
„შავი, წითელი და თეთრი ცხენები შესაბამისად აღნიშნავენ ქართული
მითოლოგიის ქვესკნელს (ჰერბერტი მკვდარია), შუასკნელს (სავარსა-
მიძე შუასკნელით ქვესკნელში მიემგზავრება და ლანდების საუფლოში
მკვიდრდება) და ზესკნელს (ხალილ ბეი ცოცხალია)“ (სიგუა 1991 :256).

„სანავარდოში“ მოხმობილი შელოცვები წარმოადგენს მითოსური
სამყაროს ცოცხალ განცდას. მ. ელიადეს მიხედვით, ახლო აღმოსავ-
ლეთისა და ევროპის ხალხთა შელოცვების დიდი რაოდენობა შეიცავს
სნეულების ან იმ დემონის ისტორიას, რომელმაც იგი გამოიწვია. შე-
ლოცვის თერაპიული ეფექტურობა ისაა, რომ იგი რიტუალურად წარ-
მოიქმნება, როგორც სანყისის მითიური დრო“ (ელიადე 1993 : 142).

მარჩიელი ბონდოსაც ულოცავდა და ცდილობდა მისგან იმ სნე-
ულების განშორებას, რომელიც, ერთდროულად, მჟღავნებოდა,
როგორც უნაყოფობა, სასონარკვეთილება, გაუცხოება, შიში.

„ელუსამედს ყანა მქონდა, ყანაშიდა ლოდი იდვა,
ლოდსა ქვეშე დევი იწვა, ცალთა თვალთა ცეცხლი ენთო.
დეიქცა წყალი, დეიფსო ცეცხლი, დეეფსო თვალი და ყური
ბონდოსა ავი თვალთ შემხედვარეს!“ (შენგელაია 1983: 76).

დემნა შენგელაია გრძნობს, რომ კაცობრიობამ დაკარგა სიყვარუ-
ლი (სანავარდო უნაყოფო გახდა). სიყვარულს გამოხატავს იშთარის
მითოსური სახე, რომლის ერთ-ერთი სახესხვაობაც არის ხათუნა.
მწერალი თხრობაში ჩართავს იშთარისა და თამუზის სიყვარულის ამ-
ბავს. მავნეებისაგან შეჭირვებული, სილამაზისა და სამკაულებისაგან
განძარცვული, დაავადებული იშთარი მაინც დაეძებს თამუზს და როცა
მავნენი მოსთხოვენ სიყვარულის უარყოფას, უარს ეტყვის. თამუზი
სიბრძნის ღმერთმა ეამ გადაკარგა მდინარე ხუბურს მიღმა უფსკრულ-
ში. სიმბოლურად ეს ნიშნავს სამყაროდან გონების მიერ გრძნობის,
ვნების განდევნას. მატერიალურ-ტექნიკურმა მიღწევებმა, ცივილიზა-
ციის პროგრესმა გააღარიბა ადამიანის სულიერება. ცხოვრებიდან
გაქრა ვნება, ამიტომაც გონიერი, განათლებული ბონდო ჭილაძე უნა-
ყოფოა, უვნებო. მისი ნახევარძმა, თითქმის ველური, განუვითარებ-
ელი გუჯუ ლაბახუა კი ვნებით სავსეა. აკაკი ბაქრაძემ გუჯუ ლაბახუას
სახე ფალოსის კულტს დაუკავშირა (ბაქრაძე 1969: 78).

იშთარი სემიტური წარმოშობის ნაყოფიერებისა და ხორციელი
სიყვარულის ქალღმერთია. მისი მითოსური სატრფო თამუზია, რომ-
ლის ამოსაყვანადაც ჩადის უფსკრულში და ვიდრე ნაყოფიერების
ქალღმერთი სამზეოზე არ იმყოფება, „ხარ-ფურნი აღარ ხურობენ,
ქალწულს ყრმანული აღარ ეუღლება“ (კიკნაძე 1984: 33).

მწერალი რომანში ბონდო ჭილაძისა და სანავარდოს უნაყოფობას
ერთმანეთთან აკავშირებს. სანავარდო ცივილიზებული კაცობრიობის
სიმბოლოდაც გაიაზრება. სიყვარულს დევნის „მანქანის“ ხანა, „მატა-
რებელი“ კლავს ვნებას.

„უშვილობა გახშირდა. ციებით იყვნენ დედაკაცები წამხდარნი და ტყირპით დამაკებულნი. ვაჟებს უნარი არ ჰქონდათ ქალებთან დამოკიდებულებისა. ურიები ჰყიდდნენ შვილოსნობის წამალს, მაგრამ დაბერნებულ დედაკაცებს და უნაყოფო ყმანვილებს საშველი არ ადგებოდათ“ (შენგელაია 1983: 54)

რომანში იშთარი რამდენიმე ტრანსფორმირებული სახით გვევლინება: ხათუნა, დოდო ბაყაყი, მზეთუნახავი, გრაფინია ტრუბანოვა.... თვითონ დემნა შენგელაია ერთ ფოლკლორულ გამოკვლევებაში წერდა: „ბაბილონის უზენაესი ღვთაება ეა ავალებს თავის შათირს, რომ დაეხმაროს თამუზის დასახსნელად ბაყაყის სახით ქვესკნელში ჩასულ იშთარს. ისმის კითხვა: რატომ ბაყაყის სახით? რა აქვთ საერთო სილამაზის ღვთაება იშთარს ბაყაყთან ან მის ნილაბთან? იმიტომ, რომ იშთარი სამპიროვანი ღვთაება იყო, სამ ცას განასახიერებდა. ეს სამი ცა თავდაპირველად ჩვენს ქართულ ფოლკლორში მოსე ჯანაშვილმა შეამჩნია და აღნიშნა კიდევაც. როგორც ვიცით, იშთარი სამ სანყისს შეიცავდა: ზესკნელს – ფრთოსანი იმიტომ იყო, ქვესკნელს – თევზის ქერცლით მოსილი ტანი იმიტომ ჰქონდა და მიწას – ძაღლის თავი იმიტომ ება. ტანთ ძუძუები მას იმიტომ ასხდა, რომ მუდმივ ქალოვნებას, სიყვარულს, დედობრიობასა და პროსტიტუციას მფარველობდა“. „ზესკნელის ამ ღვთაების კომპეტენცია დანარჩენ ორ ცასაც სწვდებოდა: ჩვენს წუთისოფელს და აგრეთვე ქვესკნელს, ანუ საიქიოს, ხოლო ქვესკნელი, ისევე, როგორც ცა და ღრუბლები, წყლის წარმომშობი ნიაღია და ბაყაყი კი წყლისა და მისი ნილაბი, ანუ ტყავი მუდმივი სინედლის მფარველი ღვთაების, მზეთუნახავი იშთარის ერთერთი ზომორფული განსახიერებათაგანი“ (შენგელაია 1960: 479).

ლიბიდოს ფროიდისეულმა კონცეფციამ მხატვრულ ლიტერატურაში სქესთან დაკავშირებული ფარული სიღრმეები წამოატივტივა. „სანავარდოშიც“ მწერალი მხატვრულ სახეებად წარმოადგენს გმირის ქვეცნობიერში დაღექილ განუხორციელებულ ლტოლვებს.

საგულისხმოა, რომ ხათუნა, (ბონდოს ბავშვობისდროინდელი სიყვარული) ადრევე გარდაიცვალა და ამან მის ფსიქიკაზე წარუშლელი კვალი დატოვა, გააღრმავა მისი ავადმყოფური მისწრაფება ირეალურისაკენ. ხათუნა სიკვდილის სამეფომ შთანთქა – ბონდოსთვის ბნელმა, გაუაზრებელმა სტიქიამ. მთელი შემდგომი მისი ცხოვრება კი სწორედ ხათუნასკენ, სიყვარულისკენ, იგივე სინათლისა და სინმინდისკენ, იმავდროულად, სიკვდილისკენ სწრაფვად იქცა.

მზეთუნახავისადმი ლტოლვა თანდათან გაღრმავდა და რადგან რეალურ ცხოვრებაში ვერ შეისხა ხორცი (გრაფინია ტრუბანოვამ მისი ალერსისას შენიშნა, რომ ღილი აკლდა საყელოზე), ქვეცნობიერში ტრანსფორმირდა, როგორც წყარო ეპილეფსიისა, ჰალუცინაციებისა. ბონდომ ვერც იმ თურაშაულს გაუსინჯა გემო, გრაფინია ტრუბანოვამ რომ მიანოდა. „ვაშლი ნაყოფიერების სიმბოლოა. უშვილო ქალები

ქართულ ზღაპრებში ვაშლის ჭამით ნაყოფიერდებიან, ხოლო ვაშლის ხე იგივე ხეა ცხოვრებისა“ (შენგელაია 1960: 465).

ქვეცნობიერმა ზედაპირზე ბონდოს უნაყოფობის სხვა მიზეზიც წამოატივტივა: „ჩემი სული დამძიმდა ცოდვებით! ცოდვებით, რომელიც მე არ ჩამიდენია!.. რისთვის უნდა ვზლო მე, მამაჩემო, ის ცოდვები, რომლებიც ოდესღაც ჩემ მამა-პაპას ჩაუდენია! მე მინდა, მამა, სიცოცხლე და სიცოცხლე ჩემი გაძალღებულისა! მე მინდა, მამა, სიყვარული და ნიათი არა მაქვს“ (შენგელაია 1983: 66)

სიყვარულისა და უნაყოფობის თემას უკავშირდება რომანში წარმოდგენილი მითი უჩა-ლართამის შესახებაც. დემნა შენგელაია წერდა: „გველს მეგრულად უჩა-ლართამი ე. ი. შავჩოხიანი ანუ შავლართიანი ეწოდება. რატომ მაინცდამაინც შავჩოხიანი? იმიტომ, რომ იგი ქვესკნელის ბატონი იყო, ხოლო ქვესკნელი, როგორც ვიცით, ერთი იმ სკნელთაგანი იყო, რომელიც მთელ სამყაროს შეადგენდა და მისი ფერი იყო შავი, მას შავეთიც ამიტომ ეწოდებოდა, ზესკნელის, ანუ ზეცის ემბლემური ფერი კი თეთრი იყო“ (შენგელაია 1960: 437).

თეთრჩოხიანმა თავადმა, იგივე ბონდომ, რომელსაც ასეთი ვნებით ელოდებოდა დოდო ბაყაყი, იგივე იშთარი, ვერ „გაუძლო“ ტრფობას და მოკვდა (სიმბოლურად მისი ნაყოფიერების უნარი). ხოლო მზეთუნახავი, იგივე ხათუნა – ქვესკნელმა შთანთქა, გრაფინია ტრუბანოვა სხვას გაჰყვა, „სანავარდოში“ კი, ამ შემთხვევაში, ბონდოს სულში, იმრავლა „ბაყაყმა, გველმა, ჯოჯომ და ხვითქმა“.

რომანის ერთ თავს „უჩა-ლართამ ბატონი“ ჰქვია და აქ წარმოდგენილია გველების მიერ სანავარდოს დაუფლება, სიმბოლურად, მავნეები ეპატრონებიან ადამიანთა სულებს. „...დიდი გველი სანავარდოზე და მისი ჩრდილი გადაწვება ყარამანის ოდას. სვეტივით ატყორცნილი აელვარებს მზის თესლივით ანთებულ ხვითოს. თვალდაკუსული იცქირება ყელმოღერებით, ნოვს გვალვას და ჟინატეხილი სცემს კუდს მიწაზე. დედამინა იბნიდება ვნებაანთებულ დედაკაცივით.

მზე კბენს მის ეჭვნებივით ასხმულ ქერტილიან სხეულს. შუადღის გუგუნში შემოვიდა იგი ყალყზე ამდგარი, ვით მოჩვენება და აიმართა შუა ოდაში. – რა გინდა შენ უჩა-ლართამი? გველი დგას ამართული და ტეხს ბონდოს სკვარამ თვალებით“ (შენგელაია 1983: 80).

აკაკი ბაქრაძის აზრით, მითოლოგია ერის, ხალხის სულიერი სამყაროს უკუფენაა. ბონდო ჭილაძეც მითოლოგიურ სამყაროში იმიტომ დაბორილობს, რომ როგორმე ის ძაფები გამოწახოს, რომელიც მშობლიურ მიწასა და ერთან დააკავშირებს (ბაქრაძე 1969: 56)

გრიგოლ რობაქიძე 1932 წელს „კავკასიური ნოველების“ წინასიტყვაობაში წერდა: „მითოლოგიური რეალობა არის უთუოდ მეტი და უფრო აზროვანი, ვიდრე ისტორიული“, აქედან გამომდინარე, მკვლევარი მანანა ხომერიკი დაასკვნის, რომ „გველის პერანგში“ ერთდროულად შეიძლება ამოვიკითხოთ არჩიბალდ მეკეშის, ქართველი ერისა და სულის ევოლუციის ისტორია (ხომერიკი 1990: 46).

არჩიბალდის, როგორც კერძო ადამიანის ისტორია, ნაწარმოების წაკითხვის პირველ დონეზე ცნაურდება. ტექსტის სიღრმე იზრდება, როცა არჩიბალდის სახეში ერის ისტორიას ამოვიკითხავთ. აქ საგნებსა და მოვლენებს სიმბოლური მნიშვნელობები ენიჭებათ. წაკითხვის პირველ დონეზე მითის მხოლოდ გახსენება ხდება. მასთან შეხება ზედაპირულია. არჩიბალდი იცნობს აღმოსავლურ და დასავლურ მითოლოგიებს და მათ „იყენებს“ სამყაროსთან თავისი დამოკიდებულების გასამყდვენებლად.

წაკითხვის მეორე დონეზე მითის უშუალო განცდა ხდება. არჩიბალდი იგივე ქართველი ერია, ამიტომაც „ისტორია“ (როგორც მათიანეებში აღწერს, ასევე, მითებსა და ლეგენდებში ასახული) განიცდება ცოცხლად, ქრონოლოგიის გარეშე – როგორც ერთი სხეულის სხვადასხვა ადგილას აღძრული შეგრძნებები. ფრაგმენტულად ხდება გახსენება მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენებისა თუ პიროვნებისა.

რაც შეეხება სულის ევოლუციას, რომელიც ტექსტის ყველაზე ღრმა შრეა, იგი გულისხმობს ნაწარმოების, როგორც ჰერმეტიული ტექსტის გააზრებას. სწორედ სულის ისტორიასთან არის დაკავშირებული რომანში დიონისეს მითი.

დიონისეს მითს განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცევს ნიციმე და ვაგნერმა, რომელთა დიდ გავლენას განიცდიდნენ მოდერნისტი მწერლები და, მათ შორის, გრიგოლ რობაქიძე. მან დიონისოს ფენომენში სამი ასპექტი გამოკვეთა. პირველი. მწერალი საუბრობს დიონისო პირველზე – ზაგრეიზე – ძველის ძეზე, რომელსაც ტიტანები მიიტყუებენ სარკესთან, რომელშიც უმზერს თავის გამოსახულებას. ეს არის პირველი სიმბოლო ინდივიდუაციისა, ანუ განპიროვნებისა. ზაგრეი გაიქცევა და იქცევა სხვადასხვა სხეულად (მეორე სიმბოლო ინდივიდუაციის), ბოლოს, როცა ხარად იქცევა, ტიტანები დაენევიან და დაგლეჯენ მის სხეულს ნანილ-ნანილ (მესამე სიმბოლო ინდივიდუაციის) და ყლაპავენ მას. მხოლოდ მის გულს იხსნის ათინა. ძვესი განყრება და ანაცრებს ტიტანებს ცეცხლით, ამ ნაცრიდან წარმოდგა ადამიანთა მოდგმა. დიონისოს გულს ძვესი ყლაპავს და შემდგომ, შეუერთდება რა სენელას, წარმოშობს „მეორე დიონისოს“. მეორე: ადამიანი წარმოდგება ორი ელემენტისაგან: დიონისურისა და ტიტანურისაგან, დიონისური ელემენტი ისწრაფვის, შეუერთდეს ახალს დიონისოს სადღაისში (დიადს ყოვლადობაში); ტიტანური ელემენტი აკავებს ადამიანს ინდივიდუაციის (განპიროვნების) რკალში. ადამიანის ვალი: მორევა თავის თავში ტიტანურისა. საშუალება „ორფიკული სიცოცხლე“. მესამე: სული ადამიანისა უკვდავია, ხოლო არ არის თავისუფალი: იგი მოქცეულია დაბადებისა და სიკვდილის უსაზღვრო „რკალში“. ორფიკული სიცოცხლე ათავისუფლებს სულს ამთავითვე: საჭიროა მრავალი და თანდათან „სხვადაცევა“ სააქაოს. როცა მთელს რიგს „ცდათა“ გაივლის, სულს შეუძლია შემდგომ სავსებით ეზიაროს დიონისოს, იქცეს ერთსხეულ მასთან“ (რობაქიძე 1988: 11). „განპი-

როვნების“ განმარტებისთვის გრიგოლ რობაქიძე ანაქსიმანდრეს აფორიზმს მოიხმობს: პიროვანი ყოფისთვის ყოველი არსის უკანასკნელი ხვედრი სიკვდილია. „პიროვანობა“ თავისთავად ყოველი სიავის სათავეა: უნდა დაიმსხვრეს ლამაზი ჭურჭელი ინდივიდუალობისა. – იგი სხივოსანი ჩვენებაა მხოლოდ. (ძველ ინდოელთა „მაია“) – იგი შემთხვევითი მასკაა არსის (ძველ ინდოელთა „უპადხი“) – და ჭურჭელში მოქცეული პირადი ნაკადული სიცოცხლისა უნდა შეერთოს მსოფლიო უძირო დენას. აქ არის „მსხვერპლი“ და „მწირველი“. დიონისოს კულტი მსხვერპლის შეწირვაა“ (რობაქიძე 1988: 11).

„გველის პერანგში“ მხატვრულად არის ხორცშესხმული ეს თვალსაზრისი. „პიროვნების“ გარღვევა და ზიარება „ყოვლადობასთან“, რომელიც იხსნება ჯერ გვარში, მერე ერში და შემდეგ ღმერთში. ეს, ერთდროულად, არის კიდევაც დროში განგრძობილი პროცესი და თან არა. რომანში თვითონ ცხოვრებაა წარმოდგენილი, როგორც დიონისეს მისტერია. არჩილ მაყაშვილი დიონისური ტიპია. იგი მაძიებელია, „მოგზაურია“, მუდმივად ხიფათებს რომ ხვდება. იგი დიონისეს დარად „ივნება“ და ბოლოს „აღდგება“, როგორც სრულყოფილი პიროვნება. რომანში არა მხოლოდ მთავარი გმირი, არამედ თვითონ ერი გაიაზრება, როგორც დიონისური. ამის თაობაზე თვითონ გრიგოლ რობაქიძე საუბრობს წერილში „დიონისეს კულტი და საქართველო“: „მთელი ისტორია ქართველებისა დიონისური მისტერიაა თავის თავად: სიკვდილი და სიცოცხლე, გაქრობა და აღდგენა, – მგონი ჩვენზე უფრო მკვეთრად სხვა ხალხს არ განუცდია და არც არის ქართველ ერში შავი მელანქოლია, ეროვნული პესსიმიზმით გამოწვეული. ქართველმა ერმა ყველაზე უფრო მძაფრად მოჰკვეთა ძველ ჰელლინთა დიონისური „სიყვარული ბედისადმი“ (ამორ ფატი) სამს სიტყვაში: „რაც მოხდეს, მოხდეს“, იგი მაინც დიონისურს გუნებაზეა და მღერის მუდამ „მრავალჟამიერს“. „მრავალ ჟამიერ“ – უკანასკნელი ხაზია საქართველოში ათამაშებული „დიონისურობის“ (რობაქიძე 1988: 12). „დიონისოს როს ახლოვდებოდა – ქალთა გუნდი მისი სიახლოვეთი ივსებოდა, როგორც ტანდაცლილი წყარო. როს იგი მოვიდოდა უკვე?! მაშინ წყაროს თავს გადასდიოდა წყალი. ქალთა გროვა ღვთიურობით მთვრალი თავდავიწყებას მიეცემოდა, მაგრამ დავიწყებას გასერავდა რაღაც მწვავე და ნეტარი. და ქალთა გროვა უეცარი ასხლეტით ატყვდებოდა და დიონისეს მიმართ მიექანებოდა კივილით: ევოე!.. ევოე!... ოლგაც მენადაა ატეხილი?! იგიც დიონისეს ხვდება?! ან ელის მას – „დამხსნელს“?! მაგრამ სადაა იგი?! ვინ „დაიხსნის“ ქალს?!“ (რობაქიძე 1989: 261).

მითოსმა რომანში ახალი სიმწყობრე შეიტანა. ოღონდ ეს სიმწყობრე ხშირად შეფარულად არის გამჟღავნებული, რადგან იგი ეყრდნობა იმ ფარულ საძირკველს, რომელსაც ხშირად წარმოადგენს მკითხველისთვის გამოსაცნობი მითი.

დიონისეს მითმა ერთ წერტილში შემოკრიბა სავარსამიძის მრავალმხრივ განტოტვილი მისწრაფებები. მრავალპლანიან რომანს მტკიცე შინაგანი საყრდენი შეუქმნა.

„ეს არაოდეს ყოფილა, ოღონდ ყოველთვის არის“. მითის განმარტებისას გრიგოლ რობაქიძე სალლუსტიუსის სწორედ ამ გამონათქვამს მოიხმობდა. „გველის პერანგი“ კი სწორედ „ყოველთვის მყოფის“ წარმოჩენას წარმოადგენს, იმ სანყისების, არქეტიპების, თაურფენომენების მხატვრულ ხორცშესხმას, რომელთაც წარმავალ სამყაროში გამუდმებით განჭვრეტდა მწერალი და რომლებიც განაპირობებდნენ სამყაროს რაგვარობას. რომანის სახეთა რთული სისტემა, სიმბოლური მრავალმნიშვნელოვნება, ლიტერატურულ, ისტორიულ, მითოსურ სიბრტყეთა ურთიერთმონაცვლეობა „მითური რეალობის“ დახატვისკენაა მიმართული. უხილავის წარმოსაჩენად მწერალი ერთსა და იმავე თემას ხშირად ლაიტმოტივურად ამუშავებს და საბოლოოდ ნათელყოფს როგორც ადამიანის, ასევე, ერისა და სამყაროს არსებას.

„მითური რეალობის“ თვალსაჩინოებისთვის გრიგოლ რობაქიძე მიმართავდა გოეთეს და მის მიერ „ორმაგი ჭვრეტით“ გამოკვლეულ მცენარეს. გოეთემ გამოავლინა სწორედ მცენარეში „თაურმცენარე“ – ე.ი. უხილავად მყოფი მცენარე და უწოდა „ურფენომენ“. თაურმცენარე მცენარისთვის მითოსია, მწერლის აზრით, არაოდეს ხილული მყოფადი, მაგრამ „ყოველთვის გაელვებული“ (რობაქიძე 1991: 246).

არჩიბალდ მეკეში, კონსტანტინე სავარსამიძე და ბონდო ჭილაძე გამუდმებით „სუნთქავენ“ მითებით. რა თქმა უნდა, მათ განსხვავებული შეგრძნებები აქვთ, მაგრამ ამ გზით ისინი პროფანულ დროს არღვევენ და შედიან ერთგვარ „წმინდა დროში“. ამ რომანებში წარმოდგენილი გმირების რელიგიურობა არ გულისხმობს მხოლოდ ქრისტიანულ რწმენას, არამედ, უპირველესად, ერთგვარ მითიურობას. „რელიგიურობა, – წერს ჰიუბნერი, – ეს არის გამოცდილება იმისა, რომ ადამიანმა მიანიჭოს ახალი ძალა ლეგენდარულს, ღირსსახსოვარ მოვლენებს და თვითმხილველი გახდეს ზებუნებრივი ძალების შემოქმედებითი მოღვაწეობისა. ადამიანი წყვეტს თავის ყოველდღიურ არსებობას ჩვეულებრივ სამყაროში და შედის გაბრწყინებულ სამყაროში, რომელიც გამსჭვალულია ღვთაებრივი ძალებით. მითის მონაწილე გმირები ხდებიან დღევანდელი დღის მონაწილენი, პერსონაჟის თანამედროვენი. ადამიანი ამგვარად უბრუნდება თავდაპირველ დროს და მოვლენების საზრისს შეიმეცნებს“ (ჰიუბნერი 1996: 182).

„გველის პერანგი“ წარმოადგენს იმის მხატვრულ გააზრებას, თუ როგორ ემზადება ადამიანი ახალი ცხოვრებისთვის. ადამიანი ცხოვრების გზაზე გაივლის შემეცნების სხვადასხვა ეტაპს. „ზიდჰართაში“ (რომელიც ჰესემ 1922 წელს გამოაქვეყნა) აღწერილია ბრამანის ვაჟის – ზიდჰართას ყარიბობა, გაუტამა ბუდასთან შეხვედრა-საუბარი, რომელმაც უდიდესი გარდატეხა მოახდინა მის ცხოვრებაში. აზროვნება, ზიდჰართას აზრით, მიზეზთა შეცნობაში მდგომარეობს, ხოლო გან-

ცდები მხოლოდ მიზეზთა შეცნობის შედეგად გარდაიქმნებიან შემეცნებად და უკვალოდ კი არ განქარდებიან, არამედ არსს იძენენ და გამოსახივებენ, განაცხადებენ დაფარულ წიაღს (ჰესე 1998 :37).

გველის მიერ პერანგის გახდა „ზიდჰართაშიც“ გვხვდება და აქ იგი მეტაფორულად გმირის „დაკაცებას“ აღნიშნავს. გრიგოლ რობაქიძის რომანშიც იგულისხმება ეს ასპექტი. ზიდჰართა მიხვდა „რალაც ისე ჩამოსცილდა, როგორც გველს სძვრება და სცილდება ძველი პერანგი და ეს რალაც, რაც თან სდევდა, მისი იყო ყმანვილობისას, ახლა აღარ გააჩნდა. აღარ ჰქონდა არავითარი სურვილი მოძღვრის პოვნისა და მოძღვრებების მოსმენისა“ (ჰესე 1998: 38). არჩილ მაყაშვილიც ემშვიდობება ტაბა ტაბაის, თავის მოძღვარს, რომელიც თანაბრად წვრთნიდა ინდურ, ეგვიპტურ თუ ებრაულ საიდუმლო სწავლებებში. ზიდჰართა მიხვდა: „მე იყო ის, რისი აზრისა და არსის შეცნობა სურდა“. მან გადაწყვიტა საკუთარი თავის დამონაფება. ამგვარმა ფიქრმა მას თვალის აუხილა, თითქოს პირველად დაინახა გარე სამყარო: „მშვენიერი იყო ქვეყნიერება, ნაირფერი, საკვირველი და იდუმალი. ალაგ ცისფერი, ოქროსფერი და ალაგ მწვანე“. ზიდჰართა იდგა „სამყაროს შუაგულში „გამოღვიძებული, „გზად საკუთარი თავისკენ“. „აზრსმოკლებული და შემთხვევითი აღარ იყო სამყაროს მრავალსახეობა, რაც ესოდენ საძულველია ღრმად მოაზროვნე ბრამანისთვის, რომელიც არად აგდებს მრავალსახეობას და ერთმთლიანობას ეძიებს“. ზიდჰართა მიხვდა, რომ „ღვთაებრივის ბუნება და აზრიც ეს იყო: ყოფილიყო ალაგ ლურჯი, ალაგ ყვითელი, ზემოთ ცა, ქვემოთ ტყე და აქაც ზიდჰართა, აზრი და არსი სადმე საგანთა მიღმა კი არა, საგანთა შიგნით იმყოფებოდა“ (ჰესე 1998: 38). მისთვის ბუნების საგნები და მოვლენები წარმოჩნდა, როგორც „სამყაროს დიდი წიგნის“ ასო-ნიშნები. სწორედ ასევე აღიქვამს სამყაროს არჩიზალდ მეკეში. ზიდჰართა ამბობს: „ყველაფერი წარსულს ჩაბარდა. გამოვიღვიძე, ჭეშმარიტად გამოვიღვიძე და პირველად დღეს დავიბადე“ (ჰესე 1998: 38).

სამშობლოში ჭეშმარიტად მაშინ დაბრუნდა არჩიზალდი, როცა უკანასკნელად გაქცეულს მატასი დაეწია და მოაბრუნა. სწორედ მაშინ მიხვდა, რომ ქართული მიწა, მატასის სახით მოვლენილი, არსად გაუშვებდა, ამიტომაც ამოიღო უბიდან გველის პერანგი და გადაადგო, ეს იყო მისი მეორედ შობა, გამოღვიძება, „დაკაცება“. „არჩიზალდი თითქოს ეხლა ხედავს: გველი პერანგს იხდის რიყეზე – გაძვრება ქერქიდან და ირონიით მოხედავს საკუთარ თავს დაგდებულს – შემდეგ გასრიალდება სივილით ახალი და ხალასი. არჩიზალდი გველის ქერქს აკვირდება – თავის თავს ხომ არ ხედავს! წარსულს – გადასულს – მოცილებულს?!“ (რობაქიძე 1989: 297).

გველის პერანგი ამქვეყნიერების, ხორციელების, ვნებათა მრავალფეროვნების, მისი სიჭრელის სიმბოლოცაა. მისი გადაგდებით არჩიზალდმა საბოლოოდ შემოიკრიბა ყურადღება ერთ „საგანზე“ – სულზე და „შინისკენ“ მიმავალ გზაზე. გველის სახის საინტერესო ინტერპრე-

ტაციას გვთავაზობს პოლ ვალერი, რომელიც წერს: „მიეჩვიე იმას, რომ იფიქრო გველივით, რომელიც თავის კუდს კბენს, თავის თავსვე ყლაპავს. ეს არის თავი და თავი. მე „მოვიცავ“ იმას, რაც მე „მომიცავს“. მე ხან მომცველი ვარ და ხან მოცული“ (ვალერი 1983:299).

ამირან გომართელი წერს: „ხელმეორედ შობილმა არჩიბალდ მეკეშმა ემპირიულ „მეს“ მიღმა თავისი ნამდვილი „მე“ უნდა იპოვოს და პოულობს კიდეც. იგი, ვაჟას მინდიას მსგავსად, გრძნობს მისტიკურ კავშირს სამყაროს პირველმიზეზთან, ჩართულია კოსმიურ, „სამყაროულ მთლიანობაში“. ყველაფერი, მის გარეთ მყოფი, მას უკავშირდება და მისივე ნაწილია“ (გომართელი 1997: 190).

ჰესემ და რობაქიძემ გველის პერანგის უძველესი მეტაფორა კვლავ გამოიყენეს „ხელმეორედ დაბადების“, „გალვიძების“ გამოსახატავად. ეს მათ მხატვრულ ტექსტებში შემეცნების ახალ ეტაპს შეესაბამება.

დამონებიანი:

ელიოტი 1989: ელიოტი ტ.ს. *ულისე. მითი და წესრიგი. ესეები*. თბ.: 1989.

ელიადე 1992,1993: ელიადე მ. *მითის ასპექტები*. ფ. „ივერია“(ქართ. ევროპ. ინსტ.ჟურნ). №1,2,1992,1993.

გამსახურდია 1992: გამსახურდია კ. *დიონისოს ღიმელი*. თბ. 20 ტომად. ტ. II. თბ.: 1992.

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. *„ვეფხისტყაოსნის“ სახისმეტყველება*. თბ.: 1991.

ესსები 1989: *ესსები*. თბ.: 1989.

ვალერი 1983: ვალერი პ. *რჩეული პროზა*. თბ.: 1983.

კიკნაძე 1984: კიკნაძე ზ. *შუამდინარული მითოლოგიის ლექსიკონი*. თბ.: 1984.

კობახიძე 1984: კობახიძე თ. ჯეიმს ჯოისი და ტ.ს. ელიოტი. *მითისა და წესრიგის ძიება*. კრებ. ჯოისი – 100. თბ.: 1984.

მანი 1995: მანი თ. *რიჰარდ ვაგნერი*. თბ.: 1995.

რობაქიძე 1988: რობაქიძე გრ. *დიონისეს კულტი და საქართველო*. გაზ. „ლიტ. საქ.“ 31 დეკემბ, თბ.: 1988.

რობაქიძე 1991: რობაქიძე გრ. *საქართ. სათავენი*. ფ. „ლიტერ. და ხელოვ.“ № 2, 1991.

სიგუა 1991: სიგუა ს. *მარტვილი და ალამდარი*. თბ.: 1991.

შენგელაია 1983: შენგელაია დ. *სანავარდო*. რჩ. თბ.: 1983.

შენგელაია 1960: შენგელაია დ. *თბზ. 2 ტომად. ტ. II*, თბ.: 1960.

ხომერიკი 1990: ხომერიკი მ. *ჰიერატიული „გველის პერანგსა“ და „ფალესტრაში“*. ფ. „განთიადი“, № 2, 1990.

ხიუბნერი 1996: Хюбнер К. *Истина мифа*. М.: 1996.

ჰესე 1998: ჰესე ჰ. *ზიდჰარტა*. ფ. „აფრა“, № 4, 1998.