

თამარ ნუცუბიძე

წერილები  
ლიტერატურისა  
და  
კულტურის შესახებ



თბილისი 2010

**მხატვარი რეზო მირიანაშვილი**



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი 2010

ISBN 978-9941-0-2827-4

UDK (უაკ) 82+7

წ-994

კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი

ძ ი ე ბ ა ნ ი



## თანამედროვე ლიტერატურული კომპარატივიზმი

ტერმინი “ლიტერატურული ურთიერთობები“, რომელიც შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობის (comparative literature) სინონიმად იხმარება, არაა სრულყოფილი, ვინაიდან არსებითად გენეტიკურ კავშირებზე მიგვანიშნებს, მაშინ, როდესაც ეს დისციპლინა ტიპოლოგიური ანალოგიების კვლევასაც გულისხმობს.

ეროვნული ლიტერატურების ისტორიისაგან შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობა კვლევის საგნით განსხვავდება, ვინაიდან "არ არსებობს პრინციპული სხვაობა ტექსტებს შორის ეროვნული ლიტერატურის შიგნით და ტექსტებს შორის სხვადასხვა ეროვნულ ლიტერატურაში“ (ი. ლოტმანი).

XX საუკუნის თითქმის შუა ხანებამდე კომპარატისტიკა ძირითად ყურადღებას გენეტიკურ კავშირებს უთმობდა; ერის აუერბახის “მიმეზისი“-ს მსგავსი ნაშრომები უფრო გამონაკლისი იყო, ვიდრე დამახასიათებელი.

1960-იან წლებში რენე უელეკი და ფრანგი რ. ეტიემბლი მკაცრად აკრიტიკებდნენ ლიტერატურული კომპარატივიზმის ფრანგული და გერმანული სკოლის ისეთ პრინციპებს, როგორცაა უცხოური ზეგავ-

ლენებისათვის გადაჭარბებული მნიშვნელობის მინიჭება, ტიპოლოგიური ანალიზისადმი ზედაპირული მიდგომა, ლიტერატურათა დაჯგუფება ზეგავლენათა “გამცემ“ და “მიმღებ“ ტიპებად და სხვ. ამ ბოლო დროს სულ უფრო გამოიკვეთა მისწრაფება ტიპოლოგიური ანალოგიების ძიებისადმი; სულ უფრო მეტად იჩენს თავს იმის გაცნობიერება, რომ თვით გენეტიკური კვლევის დროს საბოლოოდ მიზანი მაინც სტადიალური, სიუჟეტური, ჟანრული და ა.შ. ნაირსახეობების დადგენაა.

შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობის მეთოდისა და კვლევის არეალის განახლებას ხელი შეუწყობს ისეთი არაისტორიული მეთოდების გამოყენებამ, როგორცაა: იუნგის არქეტიპების თეორია, ჰუიზინგას თეორია თამაშის არქეტიპებზე კულტურის ისტორიაში, ფსიქოანალიზი, სტრუქტურალიზმი, ტარტუს სემიოტიკური სკოლა იური ლოტმანის ხელმძღვანელობით.

შედარებითს ლიტერატურისმცოდნეობაში განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ინტერდისციპლინარულობის ზრდა, მჭიდრო დაახლოება კულტუროლოგიასთან. ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ურთიერთმიმართების პრობლემატიკის კვლევა ლიტერატურული კომპარატივიზმის შემადგენელ ნაწილად იქცა.

შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობის კვლევის გაფართოების, ლიტერატურასა და ხელოვნებისა და კულტურის სხვა დარგებს შორის ტიპოლოგიურ

მსგავსებათა ძიებისაკენ სწრაფვა იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ზოგის აზრით, თანამედროვე „ლიტერატურული კომპარატიტიკა უკიდევანოცნებას, ერთგვარ ყოვლისმომცველ საწყობს დაემსგავსა“; სხვა ავტორის თქმით, (Bassnet, *Comparative Literature: A Critical introduction, Boston, 1993*), შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობა იმდენად ყოვლისმომცველი გახდა, რომ იგი აღარ არსებობს. მაგრამ უფრო სწორი იქნება, თუ ვილაპარაკებთ კომპარატივიზმის არა “გარდაცვალებაზე“, არამედ ევოლუციაზე, კვლევის საგნის გაფართოებასა და მეთოდების ცვლაზე. ამჟამად ეს დისციპლინა შეისწავლის ლიტერატურის მიმართებას სხვა მხატვრულ ფორმებთან (სახვითი ხელოვნება, მუსიკა, ფილმი და სხვ.) და მეცნიერების დარგებთან (ისტორია, სოციოლოგია, ფსიქოლოგია და სხვ.), ყურადღებას ამახვილებს ლიტერატურის ადგილზე კულტურის სისტემაში. “შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობის“ ტრადიციულ განსაზღვრებას დაემატა ლიტერატურასა და კულტურის სხვადასხვა დარგებს შორის მიმართების, ანუ ლიტერატურული და ხელოვნების სხვა დარგებისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების ერთობლივი კვლევა.

ლიტერატურულ კომპარატივიზმს ჩვენს დროში ჩვეულებრივ ასე განსაზღვრავენ: “შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობა ნიშნავს არა მხოლოდ ლიტერატურათა კვლევის ეროვნული საზღვრების გადალახვას, არამედ ამასთანავე ლიტერატურის შედარებას ადამიანის მოღვაწეობის სხვა

ინტელექტუალურ სფეროებთან (მხატვრობა, მუსიკა, თეატრალური და დეკორატიული ხელოვნება, არქიტექტურა, სკულპტურა და სხვ.)“ (Comperative Literature: Matter and Method. Edited with Introduction by A. Owen Aldridge. Urbana, Chicago, London, 1999, p. 1).

კომპარატივიზმის ინტერდისციპლინარულობის მზარდი ტენდენცია კარგად ჩანს იმაშიც, თუ როგორ განსაზღვრავენ comparative literature-ს სხვადასხვა უნივერსიტეტები. ასე, მაგალითად, სან ფრანცისკოს უნივერსიტეტის პროგრამის თანახმად, შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობა იკვლევს როგორც ეროვნულ ლიტერატურათა ტექსტებს შორის მიმართებას, ასევე “ცდილობს დაადგინოს ურთიერთმიმართება ლიტერატურასა და სხვა დარგებს შორის, ხელოვნებითა და მეცნიერებით დაწყებული, ფოლკლორისა და რელიგიის ჩათვლით“.

როჩესტერის უნივერსიტეტის პროგრამაში აღნიშნულია, რომ “შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობა გულისხმობს ლიტერატურისა და კულტურის ინტერდისციპლინარულ კვლევას სხვადასხვა პერსპექტივიდან და სხვადასვა ეროვნულ მწერლობაში“.

დავისის უნივერსიტეტის პროგრამის თანახმად, კომპარატივიზმი “ნიშნავს ლიტერატურული ტექსტების შესწავლას ინტერდისციპლინარულ და ტრანსკულტურულ კონტექსტში“.

ნიუ იორკის უნივერსიტეტის პროგრამაში აღნიშნულია, რომ ეს დისციპლინა გულისხმობს “ლიტერატურისა და ფილოსოფიის, პოლიტიკის,



ანთროპოლოგიის, ისტორიის, ლიტერატურის თეორიის ურთიერთგადაკვეთის კვლევას“.

შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობის საგნის გაფართოების ტენდენცია აისახა ისეთი ჟურნალების დაარსებაში, როგორცაა, მაგალითად, *Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* (მონიტობას უნივერსიტეტი, კანადა), *Comparative Literature and Culture* (ალბერტას უნივერსიტეტი, აშშ), *A Journal for the Intermingling Study of Literary, Cultural and Theoretical Scholarship* (ჰიუსტონის უნივერსიტეტი, აშშ) და მრავალი ამგვარი სახელწოდების ჟურნალი სხვადასხვა ქვეყნებში. ამერიკელი, კანადელი და ინგლისელი კომპარატისტები გამოსცემენ ვებჟურნალს *Comparative Literature and Culture*.

ლიტერატურული და სახვითი ხელოვნების ტექსტები სულ უფრო ხშირად ხდება ერთობლივი კვლევის საგანი. მაგალითად, ლორენს სტარჟიკის „XIX საუკუნის პერსპექტივა“-ში (1999) განხილულია გარემოსა და საგანთა ასახვის თავისებურებანი მწერლობასა და ლიტერატურაში. ქრისტოფერ ბრაიდერის წიგნი “სიტყვა და გამოსახულება, 1400-1700 წლები“ (1999) ეძღვნება სინამდვილისადმი მიდგომას შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში (მაგალითად, ნაჩვენებია სიკვდილის ალეგორიული გამოსახულება ბრეიგელთან და მისი დროის პოეზიაში).

არაერთი კომპარატისტი იკვლევს რეალობისა და არარეალურის მიმართების თავისებურებას პროზაში,

ფოტოხელოვნებასა და კინემატოგრაფში (მაგალითად, ფოტოგრაფიის როლი ხულიო კორტასარის პროზაში).

ი. ლოტმანმა არსებითი კორექტივი შეიტანა ლიტერატურის თეორიასა და კულტუროლოგიაში დამკვიდრებულ იმ თვალსაზრისში, რომლის თანახმად სესხების, ზეგავლენის სტიმულად მსგავსი იდეურ-ესთეტიკური ვითარების არსებობა განაპირობებს. ლოტმანი არ უარყოფს ამგვარი სტიმულების როლს, მაგრამ ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ „ხშირად ურთიერთობის იმპულსს წარმოადგენს არა მსგავსება და სიახლოვე (იდეურ-ესთეტიკური, სტადიალური, ჟანრული და ა. შ.), არამედ სხვაობა“, ანუ ისეთი ვითარება, როდესაც ამა თუ იმ მოვლენის ათვისების, გათავისების, სესხების სურვილს არა მსგავსების, არამედ სხვაობის ფაქტორი განაპირობებს. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში მოქმედებას იწყებს ასეთი ფსიქოლოგიური მექანიზმი: “მჭირდება, ვინაიდან არ მესმის, ვინაიდან ეს ჩემთვის უცნობია, არ ესადაგება ჩემთვის ნაცნობ წარმოდგენებსა და ღირებულებებს“ (Ю. Лотман. К построению теории взаимодействия культур. – Теоретические и практические вопросы взаимодействия культур. – Учёные записки Тартусского Гос. Университета. 1983, стр. 94).

რეცეპციის თეორიის მიმდევარი კომპარატისტები განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ გავლენების გარდაქმნას ეროვნულ კულტურაში. ანთროპოლოგიური თეორიის მიმდევრები სხვადასხვა ლიტერატურათა შეფასებისას და ანალიზისას ყურადღებას ამახვილებენ ადამიანის „ანთროპოლო-

გიური სტატუსის“, მისი ზოგადსაკაცობრიო ფორმების გამოვლენას ამა თუ იმ ლიტერატურაში. შედარებით ლიტმცოდნეობაში ძლიერია აგრეთვე გენდერული კრიტიკის თეორეტიკოსთა გამოძახილი.

კომპარატივიზმის ერთ-ერთ საგნად იქცა სხვადასხვა ქვეყნების მასობრივი ლიტერატურის (განსაკუთრებით – ე. წ. დეტექტიური რომანების) შედარება.

შედარებით ლიტერატურისმცოდნეობაში, ისევე როგორც საერთოდ ლიტერატურულ კრიტიკაში, ერთმანეთს უპირისპირდება ორი გეზი – ისტორიზმი და ანტიისტორიზმი. კომპარატივისტების ერთი წყება სხვადასხვა ეროვნული ტექსტების შედარებისას კანონზომიერებებისა თუ იერარქიების იმდენად დასაბუთებასა და ლოგიკურად ჩამოყალიბებულ დებულებებს არ იძლევა, რამდენადაც მიმართავს ასოციაციებისა და მინიშნებების ენას, სათქმელის გახსნის ინტუიციურ ხერხებს. ამგვარი პოსტმოდერნისტული ორიენტაციის მკვლევრებისაგან განსხვავებით, ლოგიკურად მწყობრი და ნათელია ე. წ. „ახალი ისტორიზმის“ მიმდევარი კომპარატივისტების (მოროზო, გრინბლატი და სხვ.) მეცნიერული ენა. „ახალი ისტორიზმის“ მიმდევარი კომპარატივისტები დიდ ყურადღებას უთმობენ სხვადასხვა ლიტერატურაში პოლიტიკური საკითხების გაშუქებას. ამ მხრივ ტიპურია ედუარდ საიდის “ორიენტალიზმი“ (1987), რომელშიც ლიტერატურულ და სხვა ტექსტებზე დაყრდნობით დასავლეთისა და

აღმოსავლეთის ურთიერთობა გაშუქებულია როგორც პოლიტიკური ძალმომრეობა რასისა და სქესის მიხედვით. “ახალი ისტორიზმი“ ასევე დიდ ყურადღებას უთმობს ისტორიულ ინტერპრეტაციას, ეპოქის ლიტერატურული ფონის ნაწარმოებსა და მკითხველს შორის (გ. რ. იაუსი და სხვ.) ურთიერთობის კვლევას.

დღევანდელ დამოკიდებულებას კომპარატივიზმი-სადმი ხშირად ისეთივე სკეფსისისა და ირონიის იერი დაკრავს, როგორც მთლიანად დამოკიდებულებას ლიტერატურისმცოდნეობისადმი, განსაკუთრებით – ლიტერატურის ისტორიისადმი.

**“მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო“ თუ  
“დამქროლა ქარმან სასტიკმან”?**

1845-ის 9 თებერვალს ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ნახიჩევანიდან მაიკო ორბელიანს გაუგზავნა წერილი, რომელშიც სხვათა შორის ნათქვამია: “აი ამ ლექსს გიგზავნი, მდაბიურად დაწერილს, როგორღაც ფიქრში მომივიდა, მე ვარ და ჩემი ნაბადი — იმის ხმაზედ!” წერილში ლექსის ტექსტი არაა წარმოდგენილი, იგი ბარათაშვილს წერილისათვის ცალკე დაუერთავს.

პავლე ინგოროყვას მტკიცების თანახმად, მაიკო ორბელიანის წერილში ხსენებული ლექსი არის “დამქროლა ქარმან სასტიკმან“ (პ. ინგოროყვა. ნიკოლოზ ბარათაშვილის თხზულებათა ტექსტის ისტორია. — ნ. ბარათაშვილი. თხზულებანი. ტექსტი დადგენილია პავლე ინგოროყვას მიერ. 1968, გვ. 271). მაგრამ ლექსის ანალიზი ცხადყოფს, რომ ასეთი დასკვნა უმართებულოა.

მიგვაჩნია, რომ ნ. ბარათაშვილის წერილში ნაგულისხმევი ლექსი არის არა “დამქროლა ქარმან სასტიკმან“, არამედ — “მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო“:

მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო, ქალო  
შავთვალეზიანო,

დღისით მზევ, ღამით მთოვარევ, წყნარო და ამოდ  
ხმიანო,

შენის ლოდინით ვსულდგმულვარ, თაყვანს ვსცემ  
შენსა სახელსა,

დედის ერთა ვარ, ნუ მომკლავ, ნუ დამანანებ  
სოფელსა!

ყარობი ვინმე მოვსულვარ, სოფლისა მუშა  
საწყალი,

ამხანაგად მაქვს ნაბადი, ძმობილად – ბასრი  
ხანჯალი,

მე სხვა სიმდიდრე რად მინდა? მე შენი გულიც  
მეყოფის:

მის ფასი კიდევ საუნჯე ცის ქვეშეთ განა იმყოფის?

ლექსს „დამქროლა ქარმან სასტიკმან“ არაფერი  
აქვს საერთო “მდაბიურ“ კილოზე დაწერილ ხალხურ  
ლექსთან. იგი არა ფოლკლორულ, არამედ წმინდა  
“ლიტერატურულ“ ტექსტთა რიგს განეკუთვნება.  
მასში წარმოდგენილი მოტივები არა ხალხური ლექსის,  
არამედ რომანტიკული ელევგის ნიშან-თვისებებია:  
გარდასულ დღეთა მოგონებანი, წუხილი დაკარგულ  
ბედნიერებაზე, აწმყოსა და წარსულის, სიხარულისა  
და ცრემლის დაპირისპირება, ჩივილი დროის  
ულმობელობაზე, მონოლოგის სევდიანი კილო. ტაეპი  
– “იგი ნიადაგ ციურთა ცვართაგან იყო ნამილი“  
გვახსენებს “ვპოვე ტაძარი“-ს ტრაგიზმით აღბეჭდილ  
ტაეპებს: „და განისმოდა ციურთ დასთა გალობის  
ზარი“, “გულსა... ღამპარი წმიდა განმიტფობდა  
ციურის სხივით“.

ლექსის პირველივე სიტყვები — „დამქროლა ქარმან სასტიკმან...“ — არა ხალხურ ლექსებთან, არამედ „ქარის“ პარადიგმის რომანტიკულ ინტერტექსტთან გვაკავშირებენ. „ქარი“ რომანტიზმში მრავალი მნიშვნელობით გვევლინება და ყოველთვის უკავშირდება ისეთ სემანტიკურ ველებს, როგორცაა: დრო, ცვალებადობა, ნგრევა (გავიხსენოთ კლასიკური ნიმუში — შელის „ოდა დასავლეთის ქარს“). ისევე როგორც სხვა რომანტიკოსებთან, „სასტიკი ქარი“ ბარათაშვილის ლექსში გამოყენებულია „უჟამური დროის“ მნიშვნელობით: „დრომ უჟამურმან აწ ცრემლით შესვარა მისი ადგილი“.

ასევე არა ზეპირსიტყვიერი, არამედ რომანტიკული პოეზიის ნიშანია ლირიკული სიუჟეტის დაკავშირება დამჭკნარ ყვავილთან. გავიხსენოთ, მაგალითად, ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ თარგმნილი პუშკინის ლექსი „ყვავილი“ —

ყვავილი მხმარი, სუნმიღებული,  
წიგნს იღვა სრულად დავიწყებული.  
მისმა დანახვამ მყისად აღმივსო  
მოგონებებით გული ვნებული...

ანდა ჟუკოვსკის რომანსი „ყვავილი“ —

Цветок увядший, одинокий,  
Лишён ты прелести своей  
Рукою осени жестокой.

ლექსში „მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო...“ არალიტერატურული საწყისი, „მდაბიური“ კილო,

სიახლოვე ზეპირსიტყვიერი პოეზიის ნიმუშთან “მე ვარ და ჩემი ნაბადი...” აქტუალიზებულია ყველა დონეზე – ინტონაციურზე, ლექსიკურზე, ფონეტიკურზე, პროსოდიულზე, რითმისა და რიტმის დონეზე.

მართალია, ლექსში “დამქროლა ქარმან სასტიკმან“ არის ხალხური ლექსის ორი ფორმალური ელემენტი – დაბალი შაირი და პარალელური რითმები, მაგრამ ისინი არ წარმოადგენენ მხოლოდ ზეპირსიტყვიერი პოეზიის კუთვნილებას და ამდენად ეს არაა საკმარისი იმისათვის, რომ “დამქროლა ქარმან სასტიკმან“ “მე ვარ და ჩემი ნაბადის...” ფონზე ან მსგავსი ხალხური ლექსების ინტერტექსტში იკითხებოდეს.

“მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო...“, “მე ვარ და ჩემი ნაბადის...” მსგავსად, მაჟორული, ომახიანი კილოთი ხასიათდება, ხოლო “დამქროლა ქარმან სასტიკმან“ წმინდა რომანტიკული ელევგის ინტონაციით გამოირჩევა და ამდენად არ იმეორებს “მე ვარ და ჩემი ნაბადის...” ხმას.

დავუკვირდეთ ბარათაშვილის სიტყვებს: “აი ამ ლექსს გიგზავნი, მდაბიურად დაწერილს, როგორღაც ფიქრში მომივიდა, მე ვარ და ჩემი ნაბადი – იმის ხმაზედ!”. ამ განცხადების საპირისპიროდ, ლექსში “დამქროლა ქარმან სასტიკმან“ ოდნავადაც არ იკითხება “მდაბიო“ ელემენტები, კერძოდ არ ჩანს ხალხური ლექსებისათვის დამახასიათებელი ლექსიკა, არ ჩანს ისეთი მხატვრული სახეები, რომლებიც “მე



ვარ და ჩემი ნაბადის...“ ასოციაციას გამოიწვევდნენ. ზეპირსიტყვიერი პოეზიის ელემენტები არის არა ამ ელემენტურ ლირიკულ ქმნილებაში, არამედ ლექსში “მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო“, სადაც “ციტატაც“ კი არის ნ. ბარათაშვილის წერილში ხსენებული ხალხური ლექსიდან: „ამხანაგად მყავს ნაბადი...“. აღარას ვამბობთ იმაზე, რომ მთლიანად „მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო“ „მდაბიური“ პოეზიის სტილიზაციის უდავო ნიშნებს ატარებს.

ამგვარად, ბარათაშვილის ხსენებულ წერილში იგულისხმება არა “დამქროლა ქარმან სასტიკმან“, არამედ “მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო“.

## ბარათაშვილის “ჩინარი”

განმარტოებულს ფრიალოს კლდეზე სდგას ალვის  
ხისა ნორჩი ახალი,

მრავალ-მტოვანი, მაგრილობელი, ჰაეროვანი,  
ტურფა, მაღალი.

საამო არის მის ჩრდილში ოცვნა და მისთა  
ფოთოლთ შრიალთა სმენა

და წყალთ დუღუნზე უკუდმართისა ამა სოფლისა  
ჭირთა დათმენა.

მოქშუის მტკვარი, მოქრის ნიავი და შრიალითა  
არხეგს ჩინარსა

და გამოსცემენ სახიობასა, ტკბილის იცნებით  
დამაძინარსა!

მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც  
და უსულთ შორის

და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა  
მათი საუბრის!

ვითა მიჯნური სატრფოს ამაყსა, მტკვარი მას  
ნორჩსა ფერხთა ევლების

და აღმოარხეგს უფსკრულებიდამ, და აღელვილი  
კლდესა ეხლების

მაგრამ ჩინარი, მაღლად მჩინარი, დგას  
მედიდურად და სიამაყით,

და მხოლოდ თავსა გარდმო-გარდილებს  
სევდიანისა შერხვის სახით.

რამდენჯერ ქარი შეარხევს საროს, იმდენჯერ  
მტკვარი უმეტეს ოხრავს,

თითქოს სიშურით შეშფოთებული, და კლდის  
პირებზე ზვირთთა შემუსრავს.

ესრეთ იდუმალ, მაგრამ ძლიერად დაიტანჯების  
მარად მიჯნური,

თუ მას ნამდვილად ეგზნების გულსა  
ტრფიალებისა ცეცხლი ციური.

ბარათაშვილის "ჩინარი" (1844), რომლის ტექსტმა  
არა ავტოგრაფის, არამედ ნუსხების სახით მოაღწია,  
ყურადღებას იქცევს რომანტიკული პეიზაჟური  
ლირიკისა და ქართული პოეტური ტრადიციის  
არაერთი კომპონენტის შეთავსებით.

ამ ლექსს XIX საუკუნის პირველ ნახევარში  
ბუნების თემაზე შექმნილი სხვა ლირიკული  
ნიმუშებისაგან გამოარჩევს ტრადიციულისა და  
ნოვატორულის უჩვეულო შეთავსება, რაც ძირითადად  
ფრაზეოლოგიის დონეზე ვლინდება.

რომანტიკული ესთეტიკა ამ ლექსში უპირველესად  
ბუნების ფერწერის სახით მყდავნდება. მასში პოეტის  
მხრიდან თანაგრძნობით არის ასახული ველური და  
უკაცრიელი ბუნება ("განმარტოებულს ფრიალოს  
კლდეზე სდგას ალვის ხისა ნორჩი ახალი..."), რომლის  
კულტი ლირიკაში რომანტიკოსებმა დაამკვიდრეს.

გავიხსენოთ, მაგალითად, კლდეზე განმარტოებით  
მდგარი ხე ჰაინეს ლექსის ლერმონტოვისეულ  
თარგმანში:

**На севере диком стоит одиноко  
На голой вершине сосна.**

ასევე მრავალი რომანტიკული ლექსის საერთო  
ადგილთა რიგს განეკუთვნება ისეთი მოტივი,  
როგორცაა ხის ფოთლების შრიალის სმენა და მასთან  
საკუთარი სულიერი განცდების დაკავშირება. უდრ.  
მაგ.:

საამო არის მის ჩრდილში ოცვნა და მისთა  
ფოთოლთ შრიალთა სმენა

და წყალთ დუღუნზე უკუდმართისა ამა სოფლისა  
ჭირთა დათმენა!

და ბაირონის ეს სტრიქონები:

**How do thy branches, moaning to the blast,  
Invite the bosom to recall the past, And seem to  
whisper...**

(“Lines written beneath an Elm in the Churchyard of  
Harrow”).

აგრეთვე რომანტიკული სვლაა ანალოგიის  
გავლება გასულიერებულ ბუნებასა და პიროვნულ  
განცდებს შორის, რაც ლექსის ძირითადი სათქმელის  
(“დაიტანჯების მარად მიჯნური, თუ მას ნამდვილად  
ეგზნების გულსა ტრფიალებისა ცეცხლი ციური”)   
არგუმენტირებას ემსახურება.

ქართულ ლირიკაში პირველად ამ ლექსში იჩენს თავს მსოფლიო სევდის რომანტიკული კონცეფციიდან მომდინარე ფორმულა – ბუნების მოვლენებისადმი ადამიანური გრძნობების მიწერა: “მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც და უსულთ შორის”.

ეს სტრიქონები გვახსენებენ არაერთი რომანტიკოსის მსჯელობას ბუნების ენის შესახებ. გავიხსენოთ ტიუტჩევის

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик –  
В ней есть душа, в ней свобода,

ან ა. ჟუკოვსკის – Что наш язык земной пред дивною природой?

წმინდა რომანტიკული ფორმულაა აგრეთვე ის აზრი, რომ სიყვარული განუყოფელია ტანჯვისაგან: “დაიტანჯების მარად მიჯნური”. “ტკობასა და ტანჯვას შორის იდუმალი კავშირი, რაც თვით ადამიანის ბუნებაშია ჩამარხული, ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ რომანტიკული მსოფლგანცდისათვის იგი დამახასიათებელ ნიშან-თვისებად იქცა” (M. Praz, *A New Sensibility*, in: E. Howards, *Components of Romanticism*. L., 1965, p. 59). გავიხსენოთ პუშკინის სიტყვები: Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать („Элегия”) ან ლერმონტოვის – Люблю в тебе я прошлое страданье.

“პოეტური ტექსტი მრავალი სემანტიკური სისტემის, მრავალი ენის ურთიერთგადამკვეთ ველზე აღმოცენდება” (Ю. Лотман. *Анализ поэтического текста*).

II., 1972, c. 107). “ჩინარი” ისეა აგებული, რომ მისი სემანტიკა, “ენა” რომანტიკული სისტემით არ ამოიწურება. მასში უხვადაა გამოყენებული აგრეთვე არქაიზმებისა და პოეტიზმების ციტატები ვეფხისტყაოსნიდან და სხვა რომანტიზმამდელი ტექსტებიდან.

უდავოა, რომ “სდგას ალვის ხისა ნორჩი ახალი” “ვეფხისტყაოსნიდან” მომდინარეობს: “ალვა ნორჩი, განაზარდი”, “ალვა ნორჩი სხვაგან დარგა”, “ნორჩი ალვის ხე”, “ნეტარ, მისრულა ნორჩი ალვის ხე მისად?”, “ვინ ალვისა ნორჩი ხე წნა” და სხვ.

პოეტიზმი “სარო” (“რამდენჯერ ქარი შეარხევს საროს...”) რუსთველური და სატრფიალო პოეზიის კონოტაციებით არის აღბეჭდილი.

ბუნების ანტროპომორფისტული გაგება (“მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც და უსულთ შორის”) რუსთაველიდან მოხმობილი ფრაზის საშუალებით არის ჩამოყალიბებული. “უასაკოთაც და უსულთ ციტატაა “ვეფხისტყაოსნიდან”: “რადგან ვარდი ამას იტყვის, უსულო და უასაკო”, “უასაკო და უსულო, არ სიტყვიერი, ცნობილი”.

ამგვარად, ორგანული ბუნების “საიდუმლო ენის” იდეა არ იფარგლება რომანტიზმით და “რუსთველიზმის” ელემენტებსაც ითავსებს.

ლექსის შიდა რითმითა და ფონიკურად აქტუალიზებული მონაკვეთი – “მაგრამ ჩინარი, მაღლად მჩინარი” – ქართული ალიტერაციული ლექსის ინტერტექსტის (რუსთველი და რუსთველური

ტრადიცია) ასოციაციებს იწვევს. ასევე ჩინარის ვრცელი 20-მარცვლიანი საზომი ქართული პოეზიის უაღრესად შორეულ წარსულზე მიგვანიშნებს.

ინტერტექსტობრივი კავშირი “ვეფხისტყაოსანთან” კიდევ უფრო მძლავრად ჩანს რუსთველური ტერმინის – “მიჯნურის” და მიჯნურობაზე მსჯელობის სახით:

“ვითა მიჯნური სატრფოს ამაყსა, მტკვარი მას ნორჩსა ფერხთა ევლების, / ესრეთ იღუმაღ, მაგრამ ძლიერად, დაიტანჯების მარად მიჯნური, / თუ მას ნამდვილად ეგზნების გულსა ტრფიალებისა ცეცხლი ციური”.

სიყვარულის რუსთველური და რომანტიკული კონცეფციის შეთავსება, სხვადასხვა კულტურათა ენის გამოყენება არღვევს ტექსტის მონოლოგიზმს და მის მრავალხმიანობას განაპირობებს.

ლექსის ინტონაციურ და თემატურ სიმდიდრეს ხელს უწყობს აგრეთვე კიდევ ერთი არარომანტიკული კულტურული კოდის გამოყენება. არქაიზმები – “სახიობა” (“სიხარული, აღმობგერება, მუსიკა, გალობა” – ილია აბულაძის “ძველი ქართული ენის ლექსიკონი”, 1973), “ოცენა”, “მრწამს” და სხვა – სიბრძნისმეტყველების, რელიგიურ-ფილოსოფიური ტექსტებიდან მოხმობილი ციტატებია.

ამგვარად, ამ ლექსის ინფორმაციულ მხარესა და მის ეფექტს განაპირობებს რომანტიკული ესთეტიკის (ანუ არსებითად არაქართული გენეზისის მქონე მოვლენის) შეთავსება ქართული პოეზიისა და

კულტურის სხვადასხვა სემანტიკურ სისტემებთან.  
შეიძლება ითქვას, რომ “ჩინარი” ქართულ-ევროპული  
ესთეტიკური სინთეზის პოეტური გამოვლინებაა.



## ბარათაშვილის “ქეთევან”

ბარათაშვილის ლექსების ცხოველმყოფელობას მნიშვნელოვნად განაპირობებს როგორც ქართული, ასევე ევროპული წინარომანტიკული და რომანტიკული ხანის ტექსტებიდან მომდინარე კულტურული კოდების, ფორმულების, ღია და ფარული ციტატების გამოძახილი.

შევეცდებით ბარათაშვილის ლექსი “ქეთევან” განვიხილოთ არქიტექტურალურობის, ჟანრული გენეზისისა და სხვადასხვა ლირიკულ ტექსტებთან ნათესაობის თვალსაზრისით:

ზვირთები მოდუღუნებენ,  
ჭალები ბუჩქნარებენ,  
ხშირნი ლამაზთა კიდეთა  
მჩქეფრად მდინარის ქსნისათა.

მიმქრალებული მთოვარე მოწყენით ჰნათობს მუნ  
ქალსა,  
მდინარის პირზედ ზის იგი, ხელთა ჩონგურის  
მპყრობელი,  
გიშრისა თმანი ნაშალნი ჰშვენიან სპეტაკს  
საცმელსა

და დამღერს იგი საკვდავად, ცხარეთა ცრემლთა  
მდენელი:

ავ-ენანო, ოდეს დასცხრეთ,  
მოასვენოთ ესდენ სული?  
რა გარგოთ, რომ შეიშურეთ  
უბიწოო სიყვარული?

გულის-სწორო, ერთის ცილით  
აგრე როგორ შეიცვალებე,  
რომე ტრფობა ჩვენი ამ ხნით  
მას აგრე მსწრაფლ ანაცვალებე?

თუ ვერ მცნობდი, რად მეტყოდი:  
მე შენი ვარ საუკუნოდ!  
სიყმაწვილეს რად მილხენდი,  
თუ მოჰკლავდი ასე უდროდ?

რად შემიპყარ მე, გლახ, გული,  
უმანკო და უზრუნველი?  
რად დამიჭენე მე ყვავილი  
ყმაწვილობის, ჯერ უშლელი?

ეს ნუგეშს მცემს, საყვარელო,  
რომე არის სხვა სოფელი,  
ოდეს სცნა, რომ ვარ უბრალო,  
მოვედ, მოვედ, შემ მოგელი!

სდუმდა და მეცა ვიცანი  
ქეთევან ჰაეროვანი,  
ქეთევან, ნაქები გულით,

ნაქები მშვენიერებით!

ნეტარ რა ქარმან დააზრო მისის სიცოცხლის ყვაველი?

მეც ამატირა მის ხვედრმან, მაგრამ ვერ ვეცინუგეში:

ქეთევან შუა ქსანშია მარად შეერთო დელვილი,  
მხოლოდ ისმოდა სახელი ამილბარისა  
ზვირთებში!

ბარათაშვილის ლირიკის განხილვისას “ქეთევან”-ს იშვიათად მოიხსენიებენ და ეს უმთავრესად ალბათ იმით აიხსნება, რომ იგი პოეტის ლირიკულ ქმნილებათა შორის განცალკევებულად დგას, ადრეული ლირიკის ნიმუშია და ამსთანავე ნაკლებად გავრცელებულ ჟანრს განეკუთვნება. მაგრამ მით უფრო საგულისხმოა ამ ლექსის ჟანრული გენეზისისა და ამ თვალსაზრისით მისი მონათესავე პოეტური ტექსტების დადგენა.

უპირველესად აღვნიშნავთ იმ გარემოებას, რომ “ქეთევანს”, მის ტრაგიკულ მოტივს არ მოეპოვება რაიმე მეტ-ნაკლებად მსგავსი ანალოგი ქართულ ლირიკულ ტრადიციაში. მისი ჟანრული ძირები ევროპულ პოეზიაშია განფენილი.

ამ ბალადური ტიპის ლექსში სიუჟეტური ხაზის (მდინარის პირას მჯდომი და “ხელთა ჩონგურის მპყრობელი” ქეთევანის სიმღერით მოთქმა სატრფოს ღალატის გამო და შემდეგ მდინარე ქსანში თავის დაღრჩობა) ტრაგიკული ფინალი გარკვეულწილად

შექსპირის ოფელიას ან გოეთეს მარგარიტას თვითმკვლელობას მოგვაგონებს, მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული მსგავსებაა.

“ქეთევანის” შორეულ ჟანრულ სათავეს იმ ლირიკულ ქმნილებებთან მივყავართ, რომლებმაც, მიუხედავად იმისა, რომ რომანტიკულ მიმდინარეობას არ განეკუთვნებიან, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს რომანტიკული ლირიკის განვითარებაში.

“ქეთევანის” ასეთ შედარებით შორეულ ჟანრულ არქეტიპთაგან უპირველესად აღსანიშნავია ფრიდრიხ შილერის ლექსი *Des Mädchens Plage* (“ქალწულის სამღურავი”): “მუხნარი გუგუნებს, ცაზე ღრუბლები გროვდება. მდინარის ამწვანებულ ნაპირზე, რომელსაც ტალღები სცემენ, ქალწული ზის, გაჰყურებს ღამეს და თვალები ცრემლებით ევსება”. მომდევნო სტროფში ქალწული მოთქვამს მისი საყვარლის სიკვდილის გამო. მესამე სტროფი ასე ჟღერს: “ამაოა ცრემლების ღვრა. მოთქმა დ ტირილი ვერ აღადგენს მკვდარს. მითხარი, რა მოჰგვრის შვებას დაობლებულ სულს? უფალო, არ უთხრა უარი, ანუგეშე ის, ვინაც საყვარელი დაკარგა”.

მეოთხე, ბოლო სტროფი სენტენციური ხასიათისაა: ბევრი ცრემლიც რომ ღვარო, მკვდარს მაინც ვერაფერი გააცოცხლებს; გაუბედურებულის შვება მხოლოდ ცრემლების ღვრაა. ამ სტროფს თავისებურად ეხმაურება ბარათაშვილის “სული ობოლი”-ს ასევე სენტენციური სტროფი:

ძნელი არის მარტოობა სულისა,  
მას ელტვიან სიამენი სოფლისა,

მარად ახსოვს მას დაკარგვა სწორისა,  
ოხვრა არის შვება უბედურისა.

“ქეთევანის” უახლოესი ჟანრული ანალოგი და გარკვეულწილად პირველწყარო არის შილერის ხსენებული ლექსის ვ. ჟუკოვსკისეული თავისუფალი ვარიაცია – *Тоска по милом (Песня)*.

ნ. ბარათაშვილის “ქეთევან” თან ემყარება ჟუკოვსკის ლექსს და თან დამოუკიდებელი და სრულიად განსხვავებული მიმართულებით ვითარდება.

ვ. ჟუკოვსკის ლექსთან სიახლოვე გარეგნულადაც თვალსაჩინოა. მსგავსია ამ ორი ლირიკული ნაწარმოების უჩვეულო კონფიგურაცია – მოკლე და გრძელი საზომებით შესრულებული სტროფების მონაცვლეობა. თვალსაჩინოებისათვის ვიმოწმებთ პირველ სამ სტროფს:

Дубрава шумит,  
Собираются тучи,  
На берег зыбучий  
Склонившись сидит  
В слезах, пригорюнясь, девица-краса,  
И чёрные волны, вздымаясь, бушуют  
И тяжкие вздохи грудь белу волнуют,  
Душа отцвела,  
Природа уныла,  
Любовь изменила,  
Любовь унесла...

ზვირთები მოდუღუნებენ,  
ჰალები ბუჩქნარეობენ,

ხშირნი ლამაზთა კიდეთა  
მჩქეფრად მდინარის ქსნისათა.  
მიმქრალელებული მთოვარე მოწყენით  
ჰნათობს მუნ ქალსა,  
მდინარის პირზედ ზის იგი, ხელთა ჩონგურის  
მპყრობელი;  
გიშრისა თმანი ნაშალნი ჰშვენნიან სპეტაკს  
საცმელსა  
და დამღერს იგი საკვდავად, ცხარეთა ცრემლთა  
მდენელი:

ავ ენანნო, ოდეს დასცხრეთ,  
მოასვენოთ ესდენ სული?  
რა გარგოთ, რომ შეიშურეთ  
უბიწოო სიყვარული? . .

შილერის ტექსტისაგან განსხვავებით, ჟუკოვსკიმ თავისი ლექსი სიმღერის მიმართულებით განავითარა. ამიტომაც აქვს მის თარგმანს ქვესათაურად **Песня** (პირველ პუბლიკაციას – **Романс**). ასევე სიმღერაა (“და დამღერს იგი საკვდავად”) ბარათაშვილის ლექსში ქეთევანის პარტია. ორივე შემთხვევაში სიმღერას არა ფოლკლორული, არამედ რომანსული იერი დაჰკრავს.

ქალის სულიერი განცდებისადმი ყურადღების გამახვილება, ამ მოტივის დრამატიზირება და ხშირად ტრაგიკული გადაწყვეტა დამახასიათებელია პრერომანტიკული და რომანტიკული ლირიკისათვის. ამით არის გაპირობებული, რომ ბარათაშვილის “ქეთევანის” მსგავსად, ლექსების სათაურებში ხშირად ვხვდებით ტრაგიკული ხვედრის ქალთა სახელებს:

სუმაროკოვის “ალინა”, კარამზინის “საბრალო ლიზა” და “რაისა”, ჟუკოვსკის “ლუდმილა” და “სვეტლანა”, კიუხელბეკერის “ლიზა”, კლემენს ბრენტანოს “ლორელი”, გ.-ბიურგერის “ლენორა”, ედგარ პოს “ანაბელ ლი” და სხვ. ამავე ტრადიციის ფარგლებშია შექმნილი ლერმონტოვის “დემონი”.

თვით იმ ფაქტით, რომ ბარათაშვილმა თავისი ლექსი ქალის სახელით დაასათაურა, ამით მან “ქეთევან”-ს რომანტიკული ლირიკის გარკვეულ ჟანრულ ფარგლებში მიუჩინა მისამართი.

“ქეთევან”-ს პრერომატიკულ და რომანტიკულ ბალადებთან აკავშირებს ამა თუ იმ ქალის ცხოვრების ტრაგიკული დასარულის სიუჟეტური მოტივაცია.

შილერის ლექსში მდინარის პირას მჯდომი ქალწულის მოთქმისა და თვითმკვლელობის მიზეზი საყვარლის სიკვდილია, ხოლო ჟუკოვსკისეულ თარგმანში — საყვარლის ღალატი (“**ЛЮБОВЬ ИЗМЕНИЛА**”). ბარათაშვილის ლექსშიც საყვარლის ღალატის მოტივია გამოყენებული:

თუ ვერ მცნობდი, რად მეტყოდი:  
“მე შენი ვარ საუკუნოდ!”,  
სიყმაწვილეს რად მილხენდი,  
თუ მოჰკლავდი ასე უდროდ?

გულის სწორის დაკარგვით შეურაცხყოფილი ქეთევანი მდინარეში იღრჩობს თავს:

ქეთევან შუა ქსანშია, მარად შეერთო ღელვილი,

მხოლოდ ისმოდა სახელი ამილბარისა  
ზვირთებში!

აქ თავს იჩენს “სწორის” ორგულობის, ღალატის მოტივი, რაც სხვადასხვა ვარიაციით ბარათაშვილის არაერთ ლექსში მეორდება.

ქეთევანის მსგავსად, ბრენტანოს ლორელეისათვის საყვარლის ღალატის გამო ჰკარგავს ცხოვრება ყოველგვარ აზრს და ამის გამო რაინში იღრჩობს თავს. კარამზინის ბალადაში ასევე შეყვარებულის ღალატის გამო იღრჩობს თავს (“низверглась в море”) რაისა.

ბარათაშვილის ლექსში “ამილბარი” ეხმიანება როგორც რუსთველის პოემას (“ჰსტქვა: ჩემებრი ამირბარი, ნაძლევი ვარ, ვისცა ჰყავსა”, სადაც არაბულიდან მომდინარე “ამილბარი” ფლოტის მმართველს ნიშნავს), ასევე რომანტიკულ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებულ აღმოსავლურ ეგზოტიკურ ინტერტექსტსაც (კოლრიჯის “ყუბლა-ხანი”, ბაირონის აღმოსავლური პოემები “გიაური”, “კორსარი”, “ლარა”, პუშკინის “ბაღისარაის შადრევანი”, ლერმონტოვის “ისმაილ-ბეი” და სხვ.), რომელმაც ინერციით აკაკისთანაც (“გამზრდელი”) იჩინა თავი.

“ქეთევანის” ზოგიერთ ხელნაწერში “ამილბარის” ნაცვლად არის “ელიზბარი” (“მხოლოდ ისმოდა სახელი ელიზბარისა ზვირთებში”), რაც კომენტატორთა ვარაუდით, ელიზბარ ერისთავს უკავშირდება, თუმცა გაუგებარია რას ემყარება ეს



გარაუდი. საბოლოო არჩევანი აღმოსავლური ეგზოტიზმით აღბეჭდილი სახელის სასარგებლოდ ცხადყოფს, რაოდენ ძლიერიაა “ქეთევანის” გადაძახილი რომანტიკული ლირიკის ინტერტექსტთან.

ბარათაშვილის ლექსში რომანტიკული ესთეტიკა თავისებურად მჟღავნდება აგრეთვე ამქვეყნიურზე უკეთესი “სხვა სოფლის” მოტივის სახითაც: “ეს ნუგეშს მცემს, საყვარელო, რომე არის სხვა სოფელი”. აქ თავისებურად ვლინდება იდეალის იმქვეყნიურობის რომანტიკული პათოსი. აქ შეიძლება გადავხედოთ ნოვალისის “ჰიმნები ღამისადმი”, მაგრამ ამ შემთხვევაში ბარათაშვილს არ სჭირდება სიკვდილ-სიცოცხლის მეტაფიზიკაში ღრმა წიაღსვლები და იმიერსამყაროს უპირატესობის საგანგებო არგუმენტირება. მისთვის მთავარია უბრალო მინიშნება ამ ზოგადრომანტიკულ მოტივზე, როგორც ამას ვხედავთ, მაგალითად, კიუხელბეკერის ლექსში “ლიზას”: *Есть лучший мир: туда свои мечты, Туда я перенёс желанья.*

ამგვარად, ბარათაშვილის “ქეთევან”, სიუჟეტური ხაზით ქართულ გარემოსთან კავშირის მიუხედავად, მრავალი ძაფით მჭიდროდ არის დაკავშირებული ევროპული პრერომანტიკული და რომანტიკული ლირიკის იმ რომანსულ-ბალადურ ჟანრებთან, რომლებიც ქალის სიყვარულის ტრაგედიას ეძღვნება.

## რომანტიკული ფერები

იმ თავისებურებათა შორის, რომლებიც განსაზღვრავენ მწერალთა ინდივიდუალობას, გარკვეული ადგილი უკავია ფერთა გამოყენებას. რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ფერები, როგორც წესი, ახდენენ საგანთა კონტურების ნიველირებას; დამახასიათებელია აგრეთვე მკვეთრი კონტრასტის პრინციპი. იტალიელი ხელოვნებამცოდნე ვენტური აღნიშნავს: “რომანტიკულმა ფერწერამ სტატიკას დინამიკა დაუპირისპირა, უკიდურეს დამთავრებულობას – დაუმთავრებულობა, ობიექტურობას – ჭარბი სუბიექტურობა, სიმკვრივეს – ჰაეროვნება, საგნებს – განათების ეფექტი, გაქვავებულს – მუდმივი ცვალებადობა. ფერწერის მთავარი პრობლემა გახდა ფერი, რომელმაც ბოლო მოუღო პლასტიკურ ფორმას და უარყო სკულპტურული მოდელი” (Л. Вентури, Художники нового времени, М., 1956, с. 54). ეს თვალსაზრისი, გამოთქმული გოიასა და დელაკრუას, კოროსა და ტერნერის და მათ თანამედროვე მხატვართა შესახებ, არსებითად რომანტიკოს პოეტთა ფერთამეტყველებაზეც ვრცელდება.

ფერწერის თვალსაზრისით რომანტიკული პოეზია უფრო მდიდარი და მრავალფეროვანია, ვიდრე ზოგი

სხვა ლიტერატურული სისტემა, მაგალითად, კლასიციზმი. რომანტიზმმა მანამდე არნახული ყურადღება დაუთმო ფერებს, ფერთა აღმნიშვნელ ლექსიკას, რომლებიც ძირითადად ბუნების არაპლასტიკური ფერწერის ამოცანას ემსახურება.

ცხადია, განსაკუთრებით მდიდარია ფერების სპექტრი რომანტიკული პოეზიის ერთ-ერთ მთავარ ნაკადში – პეიზაჟურ ლირიკაში და შედარებით ნაკლებად არის წარმოდგენილი მედიტაციურ ლექსებში, სადაც მთავარი ადგილი “შინაგან მონოლოგს”, აღსარებას უკავია. მედიტაციური მიზნებისათვის მეტწილად არასპექტრალური ფერები (თეთრი, შავი, რუხი) გამოიყენება.

ფერი პოეტურ მეტყველებაში რომანტიზმის აღმოჩენა როდია. მაგრამ ამ მხრივ იგი გაცილებით მდიდარია, ვიდრე წინამორბედი პერიოდის ლიტერატურა.

ქართულ პოეზიაში ალ. ჭავჭავაძე პირველია, რომლის ლირიკაში, თავს იჩენს ახალი პოეტიკის, მათ შორის რომანტიკული კოლორიზმის ნიშნები. მართალია, ფერთა აღსანიშნავად იგი ხშირად იყენებს ტრადიციულ ლექსიკურ საშუალებებს (“მელნის ტბა”, “ბაგე-ვარდი”, “გიშერი”, “სპეტაკი” და სხვ.), მაგრამ ამასთანავე მის ლექსებშიც გვხვდება იმ დროის დასავლურ და რუსულ პოეზიაში გაბატონებული ეპითეტი “ლაჟვარდის ფერი”. ასევე მის არაერთ ლექსში შავი ფერი ევროპული რომანტიზმის ინტერტექსტს ეხმაურება.

ინდოევროპულ ენებშიც გავრცელებული “ლაჟვარდი”-ს, “ლაჟვარდოვანი”-ს ეტიმოლოგია არაბულ “აზულ”-ს უკავშირდება. ევროპული რომანტიზმის ზეგავლენით ეპითეტი “ლაჟვარდი” ქართული რომანტიზმის სამივე დიდ წარმომადგენელთან გვხვდება, მათ შორის ალ. ჭავჭავაძე ერთ-ერთ ყველაზე ადრინდელ ლექსში “სახე შენი”: “მეტმან ცრემლმან ლაჟვარდის ფერ მალემა”. “გოგჩა” ალ. ჭავჭავაძის ყველაზე უფრო რომანტიკული ხასიათის ლექსია და არაა შემთხვევითი, რომ მასში ზეცის ფერის მსაზღვრელად გამოყენებულია “ლაჟვარდი”.

ალ. ჭავჭავაძის ლინგვოსპექტრში განსაკუთრებით ხშირია შავი ფერის აღმნიშვნელი სიტყვები, მათ შორის: შავი და მელნის ტბა (ცხრაჯერ), წყვდიადი (სამჯერ), სიბნელე და ბნელი (ოცჯერ), გიშერი (შვიდჯერ), თალხი, ღამის ფერი, ჩადრბურვილი - (ერთჯერ).

პყრობილი პოეტი წყევლის “სადგურსა ბნელსა, ყოვლით თალხსა” (“ოჰ, წარმავალნო”); რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციით გამოწვეულ ეროვნულ ღალატისში “ისმინეთ, მსმენნო” შექმნილი ვითარების დასახასიათებლად მუქად შეფერადებულ სახეებს მიმართავს: “პირბნელნი სათნი”, “დაგვახვიეს თავს ბნელნი ბურნი” და სხვ.

მრავალჯერაა გამოყენებული თეთრის აღმნიშვნელი ლექსიკა: ფერმკრთალი, ნათელი, გამკრთალი, ფერმიხდილი, მიმქრალი, მნათი, მნათებლობს და სხვ.

აღ. ჭავჭავაძის ლირიკაში თავს იჩენს აგრეთვე მწვანე ფერის გამოყენების რამდენიმე შემთხვევა. ეს არის ბუნებისადმი ინტერესის გამოვლინების ერთ-ერთი ნიშანი: “ველსა ვსხდეთ მწვანით შემკულსა” (“ლოთური სიმღერა”); “მაისის ვარდმან ფურჩნილმან, ბეზეკმან მწვანით მკობილმან, ბულბული ათრო სუნითა” (“მაისის ვარდმან”); “მწვანესა ჰრთოდა თრთვილის წილ ნამი” (“მიწურვილობდა ზამთრისა ჟამი”); “და თქვენს მწვანეზე სრბოლით გულის წყლულს დავიამებ” (“გუთნის დედა”).

“გოგჩა”-ში მწვანე და ცისფერი არა იმდენად განწყობილების, რამდენადაც ბუნების ფერწერას ემსახურება: “თვის შორის ჰხატავს ცისა ლაჟვარდს და მთათა მწვანეთ”.

მწვანე ფერის შემოჭრა XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ პოეზიაში ბუნების თემის დამკვიდრებას დაუკავშირდა. ინგლისურ რომანტიკულ პოეზიაში მწვანე ერთ-ერთი უფრო გავრცელებული ფერია. უორდსვორთი ამ ფერს იყენებს ორჯერ უფრო ხშირად, ვიდრე რომელიმე სხვა ფერს და იგი, როგორც წესი, ბუნების მშვენიერებას უკავშირდება. ასევე კიტსის ლექსებში ნახსენებია მწვანე ბალახი, მთები და ხეები.

აღ. ჭავჭავაძის პოეზიაში რომანტიზმი ჯერ კიდევ არ არის მოცემული დასრულებული სახით, მაგრამ თავისთავად საგულისხმოა მწვანე ფერის შემოჭრა მის პოეზიაში ბუნების მოვლენათა აღწერის მიზნით. საინტერესოა, რომ პუშკინის “სპილენძის მხედრის”

თარგმანში პოეტმა ასე თარგმნა: “ზურმუხტის ფერნი ბაღნი”. ზურმუხტისფერი მწვანის აღსანიშნავად შემდეგ გამოყენებული აქვთ გრ. ორბელიანსა და ვახტანგ ორბელიანს.

აღ. ჭავჭავაძის ლირიკაში სპექტრის ფერები – მწვანე და ცისფერი – ახალ რომანტიკულ ტენდენციებს უკავშირდება, თუმცა უპირატესად გამოყენებულია შავი ფერის სიტყვათა ჯგუფი. აქ შეიძლება მივუთითოთ, რომ ბაირონის ლირიკაშიც მინიმალურად არის გამოყენებული სპექტრალური ფერები. მისთვის დამახასიათებელია ასეთი გამოთქმები: “ბნელი მომავალი”, “ბნელი გონება”, “სულის სიღრმეში სუფევს სიბნელე”, “შავბნელი ბედი”, “ბნელი ფიქრები”, “ჩემს სულში უკუნია” და სხვ.

ნ. ბარათაშვილის ლირიკაში იშვიათია ფერის აღნიშვნის ტრადიციული საშუალებანი. არც ერთხელ არ იჩენს თავს “მელნის ტბა”, ლალისა და ბაგეთა შედარება, ხოლო ლაწვეები და ვარდი მეტად თავისებურად არის ურთიერთდაკავშირებული: “ვარდი ლაწვთზედ მყის აეფურცლა” (“ღამე ყაბახზედ”), “პაწაწა ტუჩნი, ვარდებრ ნაფურცლნი” (“ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი”).

ბარათაშვილს არა აქვს გამოყენებული არც ერთი სპექტრალური ფერი, გარდა ცისფერისა, და მხოლოდ “ბედი ქართლისას” ლირიკულ გადახვევაში – “მორბის არაგვი, არაგვიანი” – მიმართავს მწვანე ფერს: “არაგვო, მაგ შენს ამწვანებულ მთებს”.

უხვად არის გამოყენებული მის პოეზიაში ნეიტრალური ფერები: შავი, ბნელი, ბუნდოვანი, შუქმიბინდული, ბინდი, დაბინდული, წყვდიადი; თეთრი, სპეტაკი, ნათელი, განანათლე, ციური, ნათლდება და სხვ. ამ სიტყვათა ჯგუფს ხშირად არა ფერითი დახასიათების, არამედ ემოციური განწყობის ფუნქცია აკისრიათ. “მერანში” პოეტი შავი ფერის საშუალებით იძლევა ყორნის უაღრესად პლასტიკურ სახეს (“უკან მომჩხავის თვალბედითი შავი ყორანი”), იქვე შავი ფერი არავიზუალურ მოვლენას – ფიქრს – უკავშირდება (“და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი შავად მღელვარი”). ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე გრ. ორბელიანის ლექსში “თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში” (“ალარ გვიბრწყინვის შავ დროთა ძალით ფერ წახდენილი”) და იქვე ფერწერულად არის წარმოსახული უკუღმართი აწმყოს სიმბოლო:

და რაც დაეცა  
ის წარიტაცა  
შავმან ყორანმან, ვით უმწე მსხვერპლი!

ქართველმა რომანტიკოსებმა ნაყოფიერად გამოიყენეს ბნელისა და შავის სემანტიკური შინაარსი არა იმდენად კოლორისტული დახასიათების, როგორც თავიანთი სულიერი განწყობილების გამოსახატავად, თუმცა შავი ფერის სიტყვების ჯგუფს, გადატანითი მნიშვნელობით ხმარების დროსაც, მაინც შემოაქვს ლექსში გარკვეული ფერითი ეფექტი. ბარათაშვილის ლექსებშიც შავი ფერი, არაფერწერული ფუნქციით,

ჩვეულებრივ სევდასა და წუხილს გამოხატავს: “ბნელი გული გამომიდარე” (“ჩემს ვარსკვლავს”, “შავი ბედი” (“ჩემთ მეგობართ”, “მერანი”), “ჩემს გულს წყვილიადი დაისადგურებს (“ვპოვე ტაძარი”), (“მერანი”).

გრ. ორბელიანის ლექსებშიც “შავი” და მისი სინონიმები ხშირად განსაზღვრავენ არა საგანს, არამედ არავიზუალურ მოვლენებს: “შავი ბედი” (“მირზაჯანას ეპიტაფია” და “საათნავას მიბაძვა”); “გულის სიბნელე” (“ჩემს დას ეფემიას”), “შავი ფიქრნი” (“მუხამბაზი”) და სხვ.

ხშირად იყენებს ბარათაშვილი თეთრი ფერის ეფექტს. შეიძლება ითქვას, რომ თეთრი მის ლირიკაში იმავე ფუნქციას ასრულებს, რასაც – მწვანე ფერი კიტსის ლექსში “ოდა ბულბულს”.

ბარათაშვილის ლექსებში ისეთი განსაზღვრებები, როგორცაა – მნათი, განანათლოს, ნათელი, ცისიერი, ციური – თეთრის ემოციურ შეგრძნებას ქმნიან და სულიერების, ეციურობის შინაარსს ატარებენ.

ბარათაშვილის ლექსებში “ციური”, რომელიც ბარათაშვილის ლექსებში თეთრი ფერის შინაარსს უახლოვდება, ყველგან სინათლესა და სიწმინდეს უკავშირდება: “კვლავ ციური ცეცხლი გამოსარე” (“ჩემს ვარსკვლავს”), “მაშ რად ერჩები მათ შორის და ციურთ დაედარები, მაგრამა მშვენიერება გაქვს, ცისიერო, უხრწნელი” (“არ უკიჟინო”), “და განისმოდა ციურთ დასთა გალობის ზარი” (“ვპოვე ტაძარი”), “თუ მას ნამდვილად ეგზნების გულსა



ტრფიალებისა ცეცხლი ციური” (“ჩინარი”),  
“დამაფრქვევეს ცვარს ციურს” (“ცისა ფერს”).

განსაზღვრება “თეთრი”, რომელიც ალ. ჭავჭავაძეს არც ერთხელ არა აქვს გამოყენებული, ბარათაშვილთან განსაკუთრებულ პოეტურ დატვირთვას იძენს. ლექსში “ლამე ყაბახზედ” პოეტის წინაშე ზმანებასავით მოვლენილი საოცნებო ქალი ერთადერთი ფერით – თეთრით არის დახასიათებული; ლექსში “ქეთევან” ჩონგურზე მომღერალ ქალს აგრეთვე მოსავს თეთრი – “სპეტაკი საცმელი”. ლექსში “საყურე” საყურის რხევა თეთრი შროშანის რხევასთანაა შედარებული.

ბარათაშვილის ლექსებში საგანთა ფერითი განსაზღვრება მინიმუმამდეა დაყვანილი. ხშირად ფერითი ეპითეტების ნაცვლად გამოყენებულია ემოციური ეპითეტები, მაგალითად:

ჰოი, მთაწმინდავ, მთაო წმინდავ, ადგილნი შენნი  
დამაფიქვრელნი, ვერანანი და უდაბურნი...

ასევე ლექსში “ჩინარი” ჩინარის განსაზღვრებისათვის გამოყენებულია მრავალი ეპითეტი, მაგრამ არ არის არც ერთი კოლორისტული განსაზღვრება, ვინაიდან ეპითეტების ემოციური მხარე პოეტისათვის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე წმინდა ხედვითი, ვიზუალური მომენტი. ამ ლექსის მხატვრულ ძალას, პეიზაჟის აღქმის თავისებურებას განსაზღვრავს არა “გაფერადების” ტექნიკა, არამედ ამ პეიზაჟზე სუბიექტური საწყისის პროეცირების უნარი.

ბარათაშვილის ფერწერა შუქ-ჩრდილის ეფექტზეა აგებული. “შემოღამება მთაწმინდაზე”-ს ავტორი სინამდვილეს გვიჩვენებს უპირატესად არა ფერითი სიუხვით, არამედ მკრთალი განათების შუქზე, სადაც შუქი და ჩრდილი ერთმანეთს ეცილება უპირატესობისათვის.

მთაწმინდაზე განმარტოებული პოეტი ამჩნევს, რომ “ბინდი გადგერა ცისა კამარას” და ნელ-ნელა ჩნდება “დისკო-გადახრით შუქმიბინდული” მთვარე. შემოღამების შუქზე ძნელად გასარჩევია ფერები და მხოლოდ შავ-თეთრი მეფობს. აქ ლაჟვარდოვანი ცისფერი არაამქვეყნიური ფერია, “ზენაართ სამყოფთა” კუთვნილებაა.

ბარათაშვილი ხშირად მიმართავს ცისფერს, რომელსაც ღრმა სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს. როგორც ცნობილია, ბარათაშვილის “ცისა ფერს” ერთგვარი შემოქმედებითი გაპაექრება-პოლემიკაა ალ. ჭავჭავაძის ლექსთან “ფერსა ბნელს”, რომელიც თავის მხრივ რუსული რომანსის გადმოქართულებული ვარიანტია. ბარათაშვილის ლექსში ცისფერის აპოლოგია სცილდება სატრფიალო თემატიკას. ამ ფერს, ყველა სხვა ფერთა შორის, პოეტი იმ მიზეზით ანიჭებს უპირატესობას, რომ იგი ცით არის “მოსრული”.

ცისფერის საშუალებით რომანტიკოსები გამოხატავენ იდეალის მიუწვდომლობას. აქ შეიძლება გავიხსენოთ ჰაინეს სიტყვები: “მიუხედავად ჩემი გამანადგურებელი იერიშებისა, მე თვითონ ყოველთვის

ვრჩებოდი რომანტიკოსად და ასეთი ვიყავი უფრო მეტად, ვიდრე თვითონ მეგონა. ყველაზე უფრო მომაკვდინებელი დარტყმების შემდეგ, რომლებიც მე მივაყენე რომანტიკული პოეზიით გატაცებას გერმანიაში, მე თვითონ შემიპყრო ცისფერი ყვავილის გამო უსაზღვრო წუხილმა”.

ლექსში “ფიქრნი მტკვრის პირას”, “გოგჩის” მსგავსად, მტკვრის ანკარა ზვირთებში იხატება “ლაჟვარდი ცისა” (შდრ. “ცისა ლაჟვარდს” – “გოგჩა”). ლექსში “შემოღამება მთაწმინდაზედ” ლაჟვარდოვანი ცა არა მხოლოდ ფერწერულად შეფერადებულია, არამედ ცის სილურჯე ამასთანავე სიმბოლოა იდეალთა და ოცნებათა მიუწვდომლობისა: “აწცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფვიან”.

ქართულ ენაში დიფერენცირებულია სპექტრის ერთ-ერთი ძირითადი ფერის “ცისფერის ბაცი და მუქი შეფერილობა: ცისფერი-ლურჯი; ინგლისურ ენაში “blue“ აღნიშნავს ცისფერსაც და ლურჯსაც. ბარათაშვილის პოეზიაში ცისფერის აღმნიშვნელი სიტყვების ჯგუფიდან გამოყენებულია ლაჟვარდი, ცისფერი და ლურჯი. ლექსში “ცისა ფერს” არ არის დიფერენცირებული სხვაობა ცისა ფერსა და ლურჯსა ფერს შორის ისევე როგორც ლექსში “ფიქრნი მტკვრის პირას”. ამ ლექსშიც “ლურჯი” და “ცისფერი” იდეალურ სფეროს განეკუთვნება და მისი ფუნქცია არ ამოიწურება მხოლოდ ფერწერულობით.

ბარათაშვილი ერთგან ხოტბას ასხამს შავთვალეზიან ქალს “მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო, ქალო შავთვალეზიანო” და ამასთანავე არანაკლები აღფრთოვანებით ეტრფის ცისფერ თვალებს: “თვალეზში მშვენიერს ვეტრფი მე ცისა ფერს”. ბარათაშვილი ამ შემთხვევაშიც რომანტიკულ პოეზიასა და ფერწერაში დამკვიდრებული ესთეტიკის ერთგული რჩება.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ფერწერაში მოხდა ქალის პორტრეტის ერთგვარი კანონიზაცია: “უპირველეს ყოვლისა ეს არის აუცილებლად ლამაზი ქალი – ქერა ქალი ცისფერი თვალეზით ანდა – შავთვალა შავგვრემანი ქალი. ქალის სახის ეს ორი ტიპი შაბლონის ხასიათს იძენს და გარკვეულ ფსიქოლოგიურ გააზრებას დებულობს. ცისფერი თვალეზი ჩვეულებრივ უკავშირდება წარმოდგენას სულიერ სიწმინდესა და სიმშვიდეზე, ხოლო შავი თვალეზი – წარმოდგენას ვერაგ და დემონიურ ნატურაზე. ასთი ვითარება იყო ფერწერაში და თითქმის ასეთივე – პოეზიაში: ”შავი ან ლაჟვარდისფერი თვალეზი, შავი ან ოქროსფერი დაღალეზი თანამეზობლობენ და იბრძვიან პირველობისათვის მრავალი რომანტიკოსი პოეტის ლექსებში”.

როდესაც ალ. ჭავჭავაძე შავ თვალეზს ეტრფის, ხოლო ნ. ბარათაშვილი ამ ლექსის ანტისტილიზაციას ახდენს და სხვა ლექსში კი თვითონვე უმღერის შავ

თვალეხს, ქართული რომანტიზმი ზოგადრომანტიკულ ესთეტიკას იმეორებს.

ქართული რომანტიზმის დიდ სამეულში გრ. ორბელიანის ლირიკა ყველაზე მეტად არის შეფერადებული. მატერიალური სამყაროს ყოველგვარი გამოვლინებით ტკობა, ჰედონიზმი მის ლირიკაში ხშირად ძლევს პლატონურ საწყისს და როცა პირველი იმარჯვებს მეორეზე სინამდვილის ცოცხალი, მაჟორული ფერები ჩნდება:

ვარდი ხარ? – არა!

ზამბახი? – არა!

მაგრამ შენს ღაწვთზე აღყვავებულნი,  
არიან ორნივ შეზავებულნი!..

გრ. ორბელიანის ლირიკაში წითელი “მატერიალური”, “მაჟორული” და ამქვეყნიური სილამაზის მაუწყებელი ფერია. იგი ცხოვრების, რეალური სინამდვილის გამომხატველი ფერია, რომელსაც რაიმე ალევორიულობას მოკლებული წმინდა ფერწერული ფუნქცია აქვს. ანალოგიურია ვარდისაგან ნაწარმოები შედარებები და განსაზღვრებანი: “ვარდებრივთა ღაწვთა ზედა მარგარიტნი გადმოგცვივის” (“მტირალ ნ..ს..”), “ვარდთ დაგეკონოს ღაწვთზე გაშლილთა”, “ვინ დაადგინა ვარდო ღაწვთა მცველად” (“ალბომში ღრაფინია ოპერმანისას”), “ვარდი – შენი ბაგენი” (“ს”).

“სადღეგრძელოში” წითელი ფერის ჯგუფის სიტყვათაგან გამოყენებულია “ვარდისფერი” და შედარება “ცეცხლის ალებრივ”: “ცისკარმან აღმოსავლეთი ვარდისა ფერად შეღება”, “აენთენ ცეცხლის ალებრივ შორს გაბნეულნი ღრუბელნი”.

ორბელიანის ფერთა გამაში მწვანე ფერს წმინდა ფერწერული დანიშნულება აქვს და ყველგან მდებარეობს, ველსა და გაზაფხულს უკავშირდება: ”ლხინით აღვსილნი ვჰსხდეთ ველსა მწვანეს” (“იარალის”), “მდებარე ნაზად აღმწვანდების” (“გაზაფხული”), “სად ველნი, ფერად ზურმუხტნი ნაზადა აღმწვანდებიან”. პოეტი აქ იყენებს სიმწვანის აღმნიშვნელ როგორც ძირეულ ლექსიკურ ფორმას – “აღმწვანდებიან”, ასევე მის სინონიმს – “ფერად ზურმუხტნი”. ბუნების ლირიკის ნიმუშში “სადამო გამოსაღმებისა” გაზაფხულთან დაკავშირებით მწვანე ფერს კვლავ ფერწერული ფუნქცია აქვს: “გაზაფხულისა ველითა ტყე შემოსილი სიმწვანით”.

ზურმუხტისფერი ბუნების სიმწვანის აღსანიშნავად ასევე ხშირად გვხვდება ვახტანგ ორბელიანის ლექსებში: “მდინარე ა..ს”, “გამოსაღმება”, “მოგონება”, “ორი სიზმარი”. “ადგილი”, “კიდევ კახეთს”, “მართალი ასაკი” და სხვ.

გრ. ორბელიანის პოეზიაში დასტურდება აგრეთვე “ლაჟვარდოვანის” გამოყენების რამდენიმე შემთხვევა: ”ოდეს ვარსკვლავი დილის წინ მსრბოლი მკრთოლვარებს ზეცას ლაჟვარდოვანსა” ( ვითა ღამეში); “შესტრფი.. ცა ვარსკვლოვანსა,

ლაჟვარდოვანსა” (“ალბომში ღრაფინია ოპერმანისას”), “სადა შევჭხართ ლაჟვარდად ცისა კამარას მორთულსა” (“სადღეგრძელო”). ეს მაგალითები რომანტიკული ინტერტექსტის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენენ.

“სადღეგრძელო”-ში გვხვდება ცისფერის აღნიშვნის საინტერესო მეტაფორული ფორმა: “სადა შევჭხართ.. ღამით ვარსკვლოვანს ფირუხსა, მთოვართ განათებულსა!” ამავე სტროფში პოეტი მზის ბრწყინვით გასხივოსნებული ფერის აღსანიშნავად იყენებს “ლაჟვარდს”, ხოლო მთვართ განათებული ვარსკვლავიანი ცის ფერს “ფირუხის” საშუალებით აღნიშნავს.

გრ. ორბელიანის ლირიკაში თეთრ ფერს უახლოვდება თავისი ემოციური ზემოქმედებით ისეთი განსაზღვრებანი და ზმნები, როგორცაა: მნათი, უნათლესი, ნათლოვანი, ნათელმოსილი, მინათლე, ნათლდება, სპეტაკი და სხვ.

ზოგჯერ გრ. ორბელიანი უაღრესად ნიუანსირებულ ფერწერულ შტრიხებს მიმართავს: ”მწამს, რომ ღაწვთ ზედა გარდაგკვრია ნუშის ყვავილი” (“მუხამბაზი”), “თოვლ-ღვინო შენნი ღაწვნი” (“...ს”).

განსხვავებით ინგლისური რომანტიზმის წარმომადგენელთა ლირიკისაგან, რომელშიც უხვად გამოიყენება სპექტრული ფერები, ქართველ რომანტიკოსთა, განსაკუთრებით – ბარათაშვილის პალიტრაში შუქ-ჩრდილის, თეთრისა და შავის,

სინათლისა და სიბნელის, გარდამავალი განათების ეფექტი და ცისფერი ჭარბობს.

ქართველ და ევროპელ რომანტიკოს პოეტთა შორის საერთო უპირველესი რომანტიკული ფერის – ცისფერის ემოციური და ხშირი გამოყენება სულიერებისა და არამქვეყნიური საწყისის გამოსახატად.



## ჯონ მილტონის "დაკარგული სამოთხის" პირველი ქართული თარგმანები

XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მწერლობის კლასიკოსების – ალექსანდრე ჭავჭავაძის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, გრიგოლ ორბელიანის, გიორგი ერისთავის მხატვრული შემოქმედების ლიტერატურული ფონი ჯერ კიდევ არაა სრულად შესწავლილი. არ არის გამოძეურებული და შეფასებული ბევრი მნიშვნელოვანი ხელნაწერი, რომლებიც ორგანულადაა დაკავშირებული იდეურ-მხატვრული აზროვნების განვითარებასთან. ამჯერად ყურადღება გვინდა შევაჩეროთ ჯონ მილტონის პოემის – “დაკარგული სამოთხის” ორი თარგმანის ხელნაწერზე და ერთ მიბაძვაზე, რომლებიც აფართოებენ ჩვენს წარმოდგენას XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურულ პროცესებზე.

კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის S ფონდის ხელნაწერები – 1441 და 1453 მილტონის “დაკარგული სამოთხის” ერთი და იმავე თარგმანის სხვადასხვა ნაწილს წარმოადგენენ. თარგმნილია პოემის პირველი და მეორე თავები. ხელნაწერი თავდება ასეთი სახით: “დასასრული მეორე

წიგნისა მილტონის თხზულებისა დაკარგული სამოთხე”.

ტექსტი შავადაა ნაწერი, მრავალი სიტყვა გადახაზულია და ზოგჯერ ძნელად იკითხება. აღნიშნულ თარგმანს ანალიზისა და რაიმე მსჯელობის გარეშე ახსენებს ტრ. რუხაძე ასეთი შენიშვნით: “მთარგმნელი – დოსითეოზი”. ამ ხელნაწერის დაკავშირება დოსითეოზთან (ალბათ XV111 საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIX საუკუნის დამდეგის მოღვაწე დოსითეოზ ჩერქეზიშვილი იგულისხმება) ტრ. რუხაძის მხრივ წმინდა ვარაუდზე უნდა იყოს დამყარებული, თუმცა ასეთი მიკუთვნებისათვის აღნიშნული თარგმანი არავითარ საფუძველს არ იძლევა.

ხელნაწერში მთარგმნელი არ არის მითითებული, არ გვაქვს რაიმე მინაწერი ან გარეშე ცნობა, რაც ხელს შეუწყობდა მთარგმნელის ვინაობის დადგენას. ეს საკითხი ჯერჯერობით ღიად რჩება, მაგრამ ჩვენ საშუალება გვაქვს მეტ-ნაკლები სიზუსტით დავათარილოთ ეს ანონიმური თარგმანი და მივუთითოთ მის წყაროზე. როგორც შედარებამ ცხადყო, აღნიშნულ თარგმანს საფუძვლად უძევს **Потерянный рай поэма Иоанна Мильтона, новый перев. с английского подлинника, М., 1827.** პოემის ეს რუსული თარგმანი პროზაულია, ისევე როგორც მის საფუძველზე შესრულებული ქართული შესატყვისი. ვიმოწმებთ ამ თარგმანებიდან რამოდენიმე პარალელურ ადგილს: **Возседая на высоком престоле, коего пышное великолепие помрачало блеском своим**

сокровища Инда и Орма, и дорогие камни и золото, которые богатый Восток сыплет щедрою рукою — “მჯდომარე მაღალსა ტახტსა ზედა, რომლისაცა მორთული მშვენიერება დააბნელებდა ელვარებითა თვისითა საუნჯეთა ინდისა და ორმისსა, და ძვირფასთა ქვათა და ოქროთა, რომელთაცა მდიდარი აღმოსავლეთი გარდუყრის უხვითა ხელითა...”, Сердце его наполняется неистовым мщением - “გული მისი აღივსების დაუდგრომელითა შურისძიებითა”.

ვინაიდან რუსული თარგმანი 1827 წელსაა გამოქვეყნებული, ბუნებრივია დავასკვნათ, რომ მისგან მომდინარე ქართული თარგმანი შესრულებულია არა უადრესს აღნიშნული წლისა და ალბათ უახლოეს მომდევნო წლებში, ვინაიდან ფურცლების ჰვირნიშანია 1825. მილტონის პოემის მთარგმნელი ქართული მწერლობის იმ პლეადას ეკუთვნის, რომელმაც იცის რუსული ენა და დაინტერესებულია ევროპული ლიტერატურის მოვლენებით. ამასთანავე იგი ზედმიწევნით ფლობს ქართულ სალიტერატურო ტერმინოლოგიას.

XIX საუკუნის დამდეგისათვის ევროპული ლიტერატურის ნიმუშთა რუსული თარგმანები მაღალ დონეზე სრულდებოდა. მთარგმნელები ახერხებდნენ თავი დაეღწიათ დედნისადმი მონური მორჩილებისაგან, რაც ნიშანდობლივი იყო XVIII საუკუნის თარგმანთა დიდი ნაწილისათვის, და ამასთანავე მკაცრად იცავდნენ ახალი რუსული სალიტერატურო ენის გრამატიკულ თუ სტილურ

ნორმებს. ყოველივე ეს შეიძლება ითქვას აგრეთვე მილტონის პოემის რუსულ თარგმანზეც, თუმცა აქვე დავსძენთ, რომ ეს პროზაული თარგმანი არ წარმოადგენს იმ დროის რუსული მთარგმნელობითი მწერლობის განსაკუთრებულ მოვლენას.

რაც შეეხება ქართულ თარგმანს, მისი ენა, როგორც ლექსიკა, ასევე გრამატიკული კონსტრუქცია, რუსულ თარგმანთან შედარებით უფრო მეტად არის არქაიზებული და დამძიმებული მოუქნელი სინტაქსით. ამასთანავე თავს იჩენს მთარგმნელის მიდრეკილება მთელი სიზუსტითა და სისავსით ასახოს დედანი, ანუ ამ შემთხვევაში – რუსული ტექსტი. ქართულ თარგმანში არ შეიმჩნევა დედნის შემოკლება-ადაპტირება. მისი უმთავრესი თავისებურებაა მისწრაფება იშვიათი და არქაული სიტყვებისა და რამდენადმე ხელოვნური გრამატიკული ფორმების გამოყენებისაკენ.

“დაკარგული სამოთხის” ანონიმი ქართველი მთარგმნელი ანტონის სკოლის წარმომადგენელია. თარგმანის სტილისათვის დამახასიათებელია შემდეგი ნაკვეთი: “მარჯვენამან საუფლომან შთამოაგდო იგი სიმალლისაგან ეიროსისა, სადიცა შთამოვარდნილი ელვითა და დაფარული შემადრწუნებელთა გესლთა მიერ შთავარდა იგი თავმოქცევით განუზომელსა სიღრმესა შინა, სადაცა იყო დაკიდულ ანდამანტებრითა ჯაჭვითა და შეკმულ დაუშრეტელითა ცეცხლითა მკადრე, რომელმანცა იკადნიერა მიწდომად პირისპირ უმაღლესისა. მტერი

ესე აღვტვირთული სიმძიმითა განტეხილებისათა, იწვა ცხრასა დღესა და ცხრასა ღამესა უბედურთა თვისთა თანაგამზრახთა თანა ცეცხლისა უბსკრულისასა მიმომქცევი ცხელისა ღელვათა შორის და განბძარული წვალებითა, თუმცა იყო უკვდავი. გარნა დასჯა უფრორე უმძიმესი მოელოდა მას. სასტიკის მისის ვნებათადმი შეერთდების გონება დაკარგულისა მათ მიერ ნეტარებისა და ჰაზრი დაუსრულებელისა წარწყმედისა”.

ძნელია დაბეჯითებით ითქვას, ბოლომდე მიიყვანა თუ არა ანონიმმა მთარგმნელმა დაწყებული საქმე. მაგრამ ისიც, რაც ხელთ გვაქვს, ერთხელ კიდევ მეტყველებს იმაზე, რაოდენ გამოიკვეთა ამ დროისათვის ორიენტირება ევროპული ლიტერატურისადმი.

მილტონის პოემის მთარგმნელსავე უნდა ეკუთვნოდეს აგრეთვე თხზულება — “სამოთხის დაკარგვა”, ანუ ხელნაწერი S 1453, რომელიც 42 გვერდისაგან შედგება. ამ ატრიბუციის სასარგებლოდ მეტყველებს როგორც ხელნაწერის თავისებურება, ასევე ის გარემოებაც, რომ ხელნაწერთა ოფიციალურ საცავებში ერთი და იმავე პირისაგან მიღებული ხელნაწერები, როგორც წესი, ერთმანეთის მიმყოლი ნომრებით აღირიცხება ხოლმე.

“სამოთხის დაკარგვა” არის მილტონის “დაკარგული სამოთხის” ერთ-ერთი ნაწილის, კერძოდ — ადამისა და ევას დაცემისა და მომდევნო განცდების — ერთგვარი თავისუფალი თარგმანი თუ ვარიაცია.

მილტონის პოემის რუსული პროზაული თარგმანის საფუძველზე ქართველი ავტორი ქმნის პოეტურ ნაწარმოებს, რომელიც ორ თავად არის გაყოფილი – “გალობა პირველი”, ”გალობა მეორე”.

“სამოთხის დაკარგვაში” აისახება მოლტონის პოემის დამახასიათებელი არაერთი დეტალი. კერძოდ, მილტონის ნაწარმოებში ადამი და ევა გვევლინებიან “ყვავილებში სულ მთლად ჩაფლულნი”, ხოლო ქართულ თარგმანში ისინი დასეირნობენ “სხვადასხვა ყვავილთ სურნელებითა დამტკბარნი ყნოსით და გემებითა”.

პოემის მეცხრე წიგნში “საქმეში გართულ ევას ესმის ფოთოლთ შრიალი, მაგრამ ამას ყურადღებას არ აქცევს”. პოემის ქართულ ვარიაციაში ეს დეტალი ასეთ სახეს იძენს: “გველს არ მიხედავს, თუმც შრიალს ისმენს, ჰფურჩნის ყვავილთა, კმაყოფილებით”.

სატანა ასე მიმართავს ევას: “ნუ გაიკვირვებ, მბრძანებელო ; რუსულ თარგმანში – “Не бойся, царица“, რაც “სამოთხის დაკარგვაში” ასე ჟღერს: “ნუ შეშინდები, დედოფალო”.

მილტონისეული ღმერთი ასე სწყევლის გველს:

ქვეყნის ყოველთა მხეცთაგანა და პირუტყვთაგან იყავ წყეული...

მკერდსა ზედა და მუცელზედა ვიდოდე მუდამ,  
შენის ცხოვრების ყოველსა დღეს მიწასა სჭამდე,  
მტერობა დავდვა შორის შენსა და შორის ქალის.

“სამოთხის დაკარგვაში” ეს ადგილი ასე იკითხება:

იყავ წყეული პირუტყვთა შორის მუცელზედ  
მსვლელი,

სჭამდე მიწასა, კაცთ ვჰყო შენს თავს მეცა  
მმუსვრელი,

შენსა და მის თესლთ შორის დამტკიცდეს  
მტერობა ძნელი!

ზოგან “სამოთხის დაკარგვა” საკმაოდ სცილდება  
მილტონის “დაკარგულ სამოთხეს” და მხოლოდ  
შინაარსობრივ ქარგას მიჰყვება.

თარგმანში გამოყენებულია სხვადასხვა საზომები:

16-მარცვლიანი –

ჰოი, უძლურო მეუღლეგ, რად არ დამიპყარ  
მტკიცედა?!

შენ თვით მომეცი ნებაი! ევა ამასა ზრახვიდა...

განრისხდა ადამ ამისთვის, ფრიადის სისასტიკითა,  
აქამდის თუცა მიყვარდი, აწ აღმატყინე  
რისხვითა...

10-მარცვლიანი –

თხემით ლამაზმან ევა კაზმულმან,  
ცოდვისა მიერ ჯერ არ დაზრულმან,  
ქმრის სიყვარულით ფრიად მოცულმან,  
ეს თქმა იწყინა წარბთ შეჭმუნულმან;

15-მარცვლიანი –

ჩემო ნუგეშო, ჩემო უფალო, ჩემო დიდებავ,  
აწ შემობრალე, ყოვლად უხმარი, თუ რამ ინებავ.

“სამოთხის დაკარგვის” ენა უფრო ლალი და  
ბუნებრივია, უფრო თავისუფალია არქაიზმებისაგან,  
ვიდრე დაკარგული სამოთხის თარგმანი. ზოგჯერ  
თავს იჩენს სიახლოვე ხალხური ლექსის  
ინტონაციასთან:

ვერარას ეტყოდა, სირცხვილითა იყო სავსეო,  
ვაიმე, ვსჭამე ნაყოფი, ხორცითა დავინახეო,  
გველმან მაცთუნა, მიმზიდა, დავკარგე  
უძვირფასეო!

ამგვარად, “სამოთხის დაკარგვა”, მილტონის  
პოემის საინტერესო გამოძახილი, XIX საუკუნის  
პირველი ნახევრის ქართული მთარგმნელობითი  
ლიტერატურის ერთ-ერთი საგულისხმო ნიმუშტაგანია.

არსებობს “დაკარგული სამოთხის” კიდევ ერთი  
თარგმანი: S-92. ხელნაწერი. იგი 252 გვერდს  
მოიცავს და წყდება 1V წიგნის შუა ნაწილზე.  
წინადადება დაუშთავრებელია, რაც იმაზე უნდა  
მეტყველებდეს, რომ თარგმანს გაგრძელებაც ჰქონდა.  
ტექსტი ნაწერილია გარკვევით; აქვს ერთადერთი  
მინაწერი – “სოფიო დაიბადა მარიამობისთვის 1849”.

ტრ. რუხაძე ამ თარგმანსაც დოსითეოზს მიაწერს,  
რაც აშკარად არ შეესაბამება სინამდვილეს.  
ხელნაწერში მთარგმნელი მითითებული არ არის, არც  
სხვა წყაროში მიეწერება ეს თარგმანი დოსითეოზს. არ



არის დადგენილი მთარგმნელის ვინაობა არც ამ ხელნაწერის აღწერილობაში.

ეს თარგმანი გიორგი ავალიშვილს ეკუთვნის. ხელნაწერთა აღწერილობაში ელენე მეტრეველი აღნიშნავს, რომ გიორგი ავალიშვილი ჩინებულად ფლობდა რუსულ ენას და კარგად იცნობდა ევროპულ ლიტერატურას. მისი თქმით, თანამედროვეთა შორის “გიორგი ავალიშვილი პირველ რიგში ცნობილი იყო როგორც მთარგმნელი... ამ პერიოდის მრავალრიცხოვან მთარგმნელთა შორის გ. ავალიშვილი ყველაზე პროდუქტიული და თარგმნილი ლიტერატურის თვალსაზრისით, ყველაზე მრავალმხრივი მთარგმნელი იყო”. იქვე ე. მეტრეველი იმოწმებს გიორგი ავალიშვილის თხზულებათა მ. ბროსესეულ აღწერილობას, რომელთა შორის დასახელებულია მილტონის “დაკარგული სამოთხე”.

იმის დასადასტურებლად, რომ “დაკარგული სამოთხის” თარგმანის ხელნაწერი S-92 გ. ავალიშვილის ეკუთვნის, გასათვალისწინებელია აგრეთვე შემდეგი გარემოება. ჯერ ერთი, S ფონდში მომდევნო ნომრით S-93 აღწერილია გიორგი ავალიშვილისეული ავტოგრაფული ხელნაწერი “ხმა ცოდვილისა”. ეჭვს არ იწვევს ისიც, რომ “დაკარგული სამოთხე” გ. ავალიშვილის ხელითაა ნაწერი. ამ ატრიბუციის სასარგებლოდ მეტყველებს აგრეთვე ამ თარგმანის ენობრივი თავისებურება, კერძოდ, ცალკეულ სიტყვებში “ვ”-ს ზედმეტობა, რაც დამახასიათებელი იყო გ. ავალიშვილისათვის.

თარგმანში გვხვდება ასეთი ფორმები: “იხილვა”, “იწარმოვა”, “განხურვებული”, “შურვი”, “რაოვდენი”, “მიაქცივნა” და სხვ.

გ. ავალიშვილისეული თარგმანი ენობრივად უფრო მეტად არის აღბეჭდილი არქაიზმებით და ხელოვნური ფორმებითა და გამოთქმებით, ვიდრე ეს დამახასიათებელია ამავე პოემის ანონიმური თარგმანისათვის. სანიმუშოდ ვიმოწმებთ ნაწყვეტს “დაკარგული სამოთხის” გ. ავალიშვილისეულ თარგმანიდან:

“ძეო ჩემო, ჩემ მხოლოსა მიერ შობილო! ხედავ რაოვდენი წყრომაი ჰფლობს წინააღმდეგსა ჩვენსა? ვერცა სამძღვარი განწესებულთა, ვერცა ბოქლომთა ჯოჯოხეთისა, ვერცა საკვრელთა, რომლებითაცა არს შეკრულ, და ვერცა განუზომელსა ცარიელებასა უფსკრულისასა ძალუძსთ შეპყრობად მისსა”.

სიტყვათა სინონიმური რიგიდან გ. ავალიშვილი ამჯობინებს ნაკლებად გავრცელებულ ერთეულებს, როგორცაა: “კერძო” – მხარეს ნაცვლად, “სახედველნი” – თვალების ნაცვლად, “სასმენელნი” – ყურების ნაცვლად და სხვ. შესამჩნევია აგრეთვე ინვერსიული წყობის სიჭარბე: “რტონი, ურთიერთის მრხვენნი”; “მზე, განმზადებული დასავლელად”; “კიბე, დიდმშვენიერი”; “სოფელი, ახალშექმნილი” და სხვ. სქოლიოებში განმარტებულია ცალკეული ტერმინები და საკუთარი სახელები, მაგალითად, “პანდემონია – ყოველთ დემონთ შესაკრებელი ადგილი”, “სტილი – ჯოჯოხეთის მდინარე” და სხვ.

როგორც ირკვევა, გ. ავალიშვილს უსარგებლია მილტონის “დაკარგული სამოთხის” რუსული პროზაული თარგმანების 1796 წლისა და 1827 წლების გამოცემებით. მაგალითად, 1796 წლის თარგმანიდან მომდინარეობს შემდეგი ფრაზები – “უძვირფასესთა ქვათა და მარგარიტთა” – “драгоценные камни и бисеры“; ბარბაროსთა მეფეთა – “варварским царям“. ამავე თარგმანის ზეგავლენით ჩნდება ქართულ თარგმანში სიტყვა “მინუტთა“. ეს დამოწმებული სიტყვები და ფრაზები არ შეიძლება მომდინარეობდეს 1827 წლის თარგმანიდან. აღნიშნული ფრაზები უფრო შემოკლებულად არის თარგმნილი და არ არის გამოყენებული სიტყვები “бисеры“, “варварские“ და “минута“.

მეორეს მხრივ, ცალკეული ადგილების თარგმნისას გ. ავალიშვილს უპირატესობა 1827 წლის გამოცემისათვის მიუცია. ასე, მაგალითად, “ზეციურო მუზავ” და “ბურთი ქვეყნისასა” განპირობებულია 1827 წლის თარგმანის ტექსტით – “Небесная Муза“, “земной шар“. 1796 წლის გამოცემაში “მუზა” განსაზღვრების გარეშეა, ხოლო “ბურთს ქვეყნისასა” შეესაბამება “Мир наш“.

როგორც ჩანს, მილტონის პოემის ორი თარგმანით სარგებლობისას გ. ავალიშვილი უპირატესობას ანიჭებდა ხატოვან გამოთქმებს, რომლებშიც მეტაფორების, შედარებებისა და ეპითეტების სიუხვე შეიმჩნევა. შესაძლოა გ. ავალიშვილმა მილტონის პოემა თავდაპირველად 1796 წლის ზემოაღნიშნული

რუსული თარგმანის მიხედვით გადმოიღო XIX საუკუნის დასაწყისში, ხოლო მოგვიანებით, 1820-იანი წლების დამლევს ან უფრო გვიან, თარგმანის გადათეთრებამდე, კვლავ შეუღარა თავისი თარგმანი “დაკარგული სამოთხის” ახალ გამოცემას.

არაა გამორიცხული, რომ “დაკარგული სამოთხის” გ. ავალიშვილისეული თარგმანის შემდგომი ნაწილები აღმოჩნდეს პეტერბურგის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ქართულ ხელნაწერთა ფონდში, სადაც პეტერბურგსა და მოსკოვში მოღვაწე ქართველი მწერლების მრავალი თხზულებაა დაცული.

XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში ჯონ მილტონის “დაკარგული სამოთხის” ორი თარგმანისა და მიბაძვის ფაქტი ქართულ მწერლობაში ევროპული ლიტერატურის უაღრესად საინტერესო გამოძახილია, რაც ხელს უწყობდა აღმოსავლური მწერლობის ჟანრული და თემატური წრის დაძლევასა და ახალი მხატვრული ფორმების დამკვიდრებას. ამასთანავე აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ შემთხვევაში ქართულ ლიტერატურაში მიმდინარე განახლებისა თუ ევროპეიზაციის პროცესს რამდენადმე აბრკოლებდა და თავის დაღს ასვამდა მოძველებული და ხელოვნური ლექსიკურ-გრამატიკული ნორმები.

## **ცივილიზაციისა და პრობლემის გაბევა ილია ჭავჭავაძის კრიტიკულ ნააზრევში**

ცივილიზაციური განვითარების თანამედროვე ეტაპი, საზოგადოებრივი, ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული კავშირების ინტერნაციონალიზაცია, მძაფრი ინტეგრაციული პროცესები, ახალი გლობალური გამოწვევები თვისებრივად ახალ პრობლემათა წრეს აყენებს კულტუროლოგიის წინაშე. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება როგორც ახალი კულტურული პარადიგმების, ასევე მათი ისტორიული წინამძღვრების თეორიულ და მეთოდოლოგიურ გააზრებას.

დღეს, როდესაც ჩვენი სახელმწიფო არაერთი გლობალური გამოწვევის წინაშე დგას, უაღრესად საგულისხმოა ისეთ საკითხთა განსჯა, როგორცაა ქართული კულტურის თავისებურებათა და ცივილიზაციური კუთვნილების საკითხი, ტიპოლოგიური მიმართება სხვა კულტურებთან და სხვ.

სათანადო განხილვას მოითხოვს აგრეთვე XIX საუკუნის ქართულ-ევროპული კულტურული დიალოგის უმთავრესი გამოვლინებანი, ვინაიდან ამ ეპოქის სახით ჩვენს წინაშეა მრავალი ნიშნით

სრულიად განსხვავებული და გამორჩეული ხანა, როდესაც თვისებრივად იცვლება ქრისტიანული პერიოდის ქართული კულტურის განვითარების ვექტორი.

XVIII საუკუნის დასასრულიდან, მეტადრე – XIX საუკუნის დასაწყისიდან საქართველოს მჭიდრო კავშირი აღმოსავლურ სამყაროსთან გზას უთმობს უშუალო და მჭიდრო ურთიერთობას ევროპულ ცივილიზაციასთან.

ქართული კულტურის სხვადასხვა ასპექტები, მისი ტიპოლოგიის თავისებურებანი საკითხთა იმ წრეს განეკუთვნება, რომელსაც დიდი ადგილი უკავია ილია ჭავჭავაძის კრიტიკულ ნააზრევში. ამ მემკვიდრეობის რეტროსპექტული შეფასება თანამედროვე ქართული კულტუროლოგიის აქტუალურ საკითხთა რიგს განეკუთვნება.

ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ილია ჭავჭავაძის შეხედულებებს საქართველოს ისტორიისა და კულტურის საკვანძო საკითხებზე. სამართლიანად აღნიშნავდა ივანე ჯავახიშვილი, რომ ვინც მომავალში ქართული ისტორიოგრაფიის თავგადასავლის XIX საუკუნის ამბების შესწავლასა და აღწერას შეუდგება, ის ვალდებული იქნება ისიც აღნიშნოს, რომ ი.ჭავჭავაძე დიდებული იყო მარტო პოეზიასა და პუბლიცისტიკაში კი არა, ანდა კიდევ მარტო ვითარცა ახალ სალიტერატურო ქართულის შემქმნელიც კი არა, არამედ რომ საქართველოს ისტორიოგრაფიაშიც მას ისეთი ღვაწლი ჰქონია,

რომლის დავიწყების უფლება არც ერთს ქართველს არა აქვს”.

### 1. საქართველო ცივილიზაციითა სისტემაში

მეცნიერებაში არ არსებობს ერთიანი თვალსაზრისი საქართველოსა და უფრო ფართოდ – კავკასიის ცივილიზაციური კუთვნილების შესახებ.

ერთ-ერთი თვალსაზრისის თანახმად, ქართული კულტურული სივრცე ბალკანურ-კავკასიური ცივილიზაციური ერთობის ნაწილია, რაც გაპირობებულია ისეთი საერთო მახასიათებლებით, როგორცაა გენდერულ როლთა განაწილება, სექსისადმი დამოკიდებულება, მშობელთა და შვილთა ურთიერთობა, სოციალური სივრცის ფუნქციური განაწილება და სხვ. (გ. ნიჟარაძე. საქართველო და ხმელთაშუაზღუეთი. – კონფლიქტის ალტერნატივა, № 7-8, 1999, გვ. 7-9).

გაბატონებული შეხედულების თანახმად, კავკასია თავისებური სუბცივილიზაციაა, ანუ მეზობელ ცივილიზაციებს შორის განფენილი მარგინალური ზონაა, რომელიც არც ერთ ცივილიზაციაში არ შედის და მისთვის ნიშანდობლივი ფასეულობების სისტემითა და ტრადიციებით ხასიათდება (კ. კაციტაძე. საქართველოსა და კავკასიის ცივილიზაციური კუთვნილების შესახებ. – პოსტკომუნისტური დემოკრატიული გარდაქმნები და გეოპოლიტიკა სამხრეთ კავკასიაში. – კონფერენციის მასალები. 17-18 ოქტომბერი, 1997, თბილისი, 1998, გვ. 87-88).

საქართველოსა და მთლიანად კავკასიის სპეციფიკურ სუბცივილიზაციად მოაზრების გამოვლინებად უნდა მივიჩნიოთ ის თვალსაზრისიც, რომლის თანახმად კავკასია ცივილიზაციათა შეჯახების ზონას განეკუთვნება (Huntington S.P. *The Clash of Civilizations and Remaking of the World Order*. N.Y., 1996).

ასევე კავკასიური სუბცივილიზაციის არსებობა იგულისხმება, როდესაც კავკასიის რეგიონი ერთიან კულტურულ სივრცედ განიხილება (რ. სუნი. სამხრეთ კავკასია: ერთიანი კულტურული სივრცის პრობლემები. – საქართველოს საგარეო სამინისტროსთან არსებული საგარეო პოლიტიკის კვლევისა და ანალიზის ცენტრის ბიულეტენი. 2000, № 8, გვ. 5-9).

საქართველოს ისტორიაში იყო პერიოდი, როდესაც ცხადად ისახებოდა კავკასიური ცივილიზაციის, ერთიანი პოლიტიკური და კულტურული და რელიგიური სივრცის, საერთო “კავკასიური სახლის” შექმნის პერსპექტივა. ამის თვალსაჩინო გამოხატულებაა XI-XII სუკუნეებში ქართული სახელმწიფოებრიობის ზოგადკავკასიური ჰეგემონია.

ილია ჭავჭავაძის სტატიებში არაერთგზის იჩენს თავს საუბარი კავკასიის ხალხთა საერთო წარსულსა და სამომავლო ინტერესებზე.

ილია აღნიშნავს, რომ კავკასია, როგორც ევროპასა და აზიის საზღვარზე მყოფი თავისებური რეგიონი, ისევე როგორც წარსულში, მომავალშიც



დიდხანს დარჩება ევროპისა და აზიის ცილობისა და დაპირისპირების საგნად: “თუმცა ბევრი რამ შეიცვალა ქვეყნიერებაზედ ამ ხუთას-ექვსას წელიწადში, მაგრამ ეს მიწა-წყალი, რომელსაც კავკასიას ეძახიან, რომელიც აზიისა და ევროპის კარად ყოფილა უწინ და რომლის დაპყრობისათვის ბევრი სხვადასხვა ხალხის სისხლი დაღვრილა, მაინც ისევ კარად დარჩა და ხალხთა შორის შუღლისა და ცილობის მიზეზად იქნება კიდევ” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. V, 1960, გვ. 18).

ილია ჭავჭავაძე თავის კრიტიკულ ნააზრევში არაერთგზის ეხება ქართული კულტურის ევროპული და მუსულმანური ცივილიზაციისადმი მიმართების საკითხს. წერილში “ქართული ხალხური სიმღერა” (1886) ქართული ხალხური სიმღერის თავისებურებათა განხილვისას აღნიშნავს, რომ “საქართველო უფრო აზიაა, მისი ისტორია უფრო აზიის კულტურისა და ცივილიზაციის გავლენის ქვეშ იყო უკანასკნელ საუკუნემდე. მისვლა-მოსვლა, ისტორიული დამოკიდებულება, ისტორიული მეზობლობა უფრო აზიის ერთა თანა ჰქონია” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. სრული კრებული ოც ტომად. ტ. V, გვ. 279).

ამასთანავე სტატიაში “აი ისტორია” (1889) ილია ყურადღებას ამახვილებს ქართული კულტურის თვითმყოფადობაზე, მის განსხვავებაზე აღმოსავლური ცივილიზაციისაგან, კერძოდ, იმ გარემოებაზე, რომ ქართული “ეროვნული ხასიათის” სოციალურ, ფსიქოლოგიურ თუ ინტელექტუალურ სუბსტრატს

არაფერი აქვს საერთო მუსულმანურ კულტურულ სივრცესთან: “განა ჭკვათა-მყოფელს კაცს ფიქრად მოუვა, რომ ზოროასტრის მიმდევარი და ცეცხლ-თაყვანისმცემელი სპარსი და ქრისტიანი ქართველი ერთის საერთო ცხოვრებით შეკრული და შებოჭილი იგულვოს, ერთს საერთო ცხოვრებაში მოათავსოს და მოარიგოს?” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. სრული კრებული ოც ტომად. ტ. V, გვ. 365).

ილია სამართლიანად მიუთითებს საქართველოს მრავალსაუკუნოვან მჭიდრო ურთიერთობაზე სპარსეთთან, მაგრამ ამასთანავე აღნიშნავს, რომ ამ ფაქტორის მიუხედავად, სპარსელები და ქართველები განსხვავებულ კულტურულ სივრცეში დარჩნენ: “მაშ, თუ მთელი ეს ათას სამასი წელიწადი საქართველოს საერთო ცხოვრება ჰქონდა ირანთან, როგორღა დავიჯეროთ, რომ ამ ორმა ერმა, ათას სამას წელიწადს ერთის საერთო ცხოვრებით მცხოვრებმა, თავ-თავის ვინაობა, ენა, მიწა-წყალი, რჯული შეირჩინა და ან ერთი-მეორეს არ გაექელვინა, ან ერთმანეთს არ შეუდუღდა და ერთ ერად არ გარდაიქმნა. რაკი ეს არ მოხდა, აშკარა საბუთია, რომ საქართველოს და ირანს, არამც თუ ერთად უცხოვრიათ საერთო ცხოვრებით, არამედ თვითოეულს თავისი საკუთარი სისხლ-ხორციც ჰბადებია” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. სრული კრებული ოც ტომად. ტ. V, გვ. 366).

ამგვარად, ილია ჭავჭავაძე ყურადღებას ამახვილებს აღმოსავლურ გავლენებზე, მაგრამ ამასთანავე ქართულ კულტურას აღმოსავლური

ცივილიზაციისაგან დამოუკიდებელ ერთეულად მიიჩნევს.

## 2. ცივილიზაციის ბაბებია ილიას კრიტიკულ ნააზრევში

ტერმინი “ცივილიზაცია”, რომელიც ფრანგმა განმანათლებლებმა დაამკვიდრეს როგორც ცივილიზაციათა კლასიფიკაციისათვის და დროისა და სივრცის ჩარჩოებით შემოსაზღვრული სოციო-კულტურული მოვლენის, ანუ მეტ-ნაკლებად ჰომოგენურ ეროვნულ კულტურათა ერთობლიობის აღსანიშნავად, ამასთანავე იხმარებოდა ისეთი სამოქალაქო საზოგადოების გაგებით, სადაც თავისუფლების, სამართლიანობისა და სამართალზე დამყარებული წყობაა გაბატონებული.

როდესაც განმანათლებლები ცივილიზაციაზე, როგორც ადამიანის გონების მონაპოვართა ერთობლიობასა და პროგრესზე ლაპარაკობდნენ, უპირველესად ადამიანის უფლებათა და თავისუფლებათა აღიარებასა და თანასწორობის იდეას გულისხმობდნენ.

ცივილიზაციის ცნების გაგების თვალსაზრისითაც ილია ჭავჭავაძე განმანათლებელთა მემკვიდრედ გვევლინება.

განმანათლებლების კვალად, ილია ცხადად აღნიშნავს, რომ პროგრესის შედეგი ყველა სოციალური ფენისა და ცალკეული პიროვნების თანასწორობის პრინციპს უნდა ემყარებოდეს: “რა

არის მთელი პროგრესი კაცობრიობისა,— წერდა ილია,— თუ არა ის, რომ ადამიანის პიროვნება, ადამიანის სინიდისი, ყოფა-ცხოვრება,— უსაბუთოდ, უსაფუძვლოდ არავისაგან ხელშეხებულ არ იყოს, არავისაგან შემწიკვლულ, შეგინებულ, შევიწროებულ” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. V, 1960, გვ. 253).

განმანათლებლებისათვის ცივილიზაცია საზოგადოების ზნეობრივი განვითარებისთვისებრივად ახალი დონეა, რომელშიც ამავე დროს იგულისხმება პროგრესული სოციალური და პოლიტიკური მახასიათებლებისა და ხელისუფლების ინსტიტუტების არსებობა.

ცივილიზაციის ცნება XVIII საუკუნის განმანათლებელთა საზოგადოებათმცოდნეობაში გარკვეულწილად კაცობრიობის წინსვლისა და წარმატების, საზოგადოებრივი პროგრესის იდეას უკავშირდება.

ცივილიზაციის კატეგორიის განმანათლებლური გაგება გულისხმობს კაცობრიობის განვითარებაში ისეთი საფეხურის მიღწევას, როდესაც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში სულ უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს ცოდნა, როდესაც მკვიდრდება ფიზიკური, კულტურული, სულიერი და ადამიანური რესურსების ოპტიმალური გამოყენება და ქცევის ნორმატიული ხასიათი, როდესაც სულ უფრო ვრცელი ასპარეზი ეთმობა სამართლისა და სამართლიანობის ნორმებს. ცივილიზაციის სწორედ ამგვარ გაგებას

აყალიბებს ილია ჭავჭავაძე, როდესაც აღნიშნავს, რომ “ცოდნა, გონებრივი და ზნეობრივი აღმატებულობა, მრეწველობის სიმდიდრის მეტნაკლებობა, რწმუნება იმ საგნების მიმართ, რომელიც ადამიანისათვის უდიდესად მისაჩნევია, მმართველობა, წესწყობილება ოჯახებური, საზოგადოებური, სამოქალაქო, კანონები, ჩვეულებანი, ზნე-ხასიათი და სხვა ამისთანა სულ ერთად და ერთს დროს მომქმედნი, ჰქმნიან იმას, რასაც რომელისავე დროის მდგომარეობას ერის, თუ კაცობრიობისას, ეძახიან, ანუ ცივილიზაციას თავისი მეტნაკლებობით” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. IV, 1959, გვ. 28-29).

ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტიკაში ყურადღება გამახვილებულია იმაზე, რომ ცივილიზაცია წინსვლისა და საზოგადოებრივი პროგრესის მატარებელი ცნებაა.

განმანათლებლების კვალად, ილია ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ამა თუ იმ ქვეყნისა თუ პროგრესის ერთ-ერთი უმთავრესი პირობა არის ცოდნა და მეცნიერება: “რა აახლებს, რა ჰსცვლის და — თუ ცხოვრება ჯანმრთელია — რას მიჰყავს წინ? ცოდნასა, მეცნიერებასა, რომელნიც თვითვე ცხოვრების ნაყოფნი არიან” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. VII, 2005, გვ. 122).

ცივილიზაციის ნორმების დამკვიდრება ილია ჭავჭავაძეს უდიდეს სიკეთედ მიაჩნია. მისი თქმით, “ცივილიზაციის დასამყარებლად არა ხარჯი მეტი არ არის, რაც უნდა ფული დაიხარჯოს — ბევრი არ იქნება” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული

ათ ტომად. ტ. V, 1960, გვ. 69). ამ შემთხვევაში ცივილიზაცია ილიას ესმის, როგორც ცოდნის, განათლებისა და კულტურის სინონიმური ცნება.

ილია ჭავჭავაძე ცივილიზაციათა ურთიერთობის, ზეგავლენის, საერთო და განსხვავებული ნიშან-თვისებების კვლევა-ძიების საუკეთესო საშუალებად “შედარებით მეთოდს” მიიჩნევს: “შედარებითი ფილოლოგია”, “შედარებითი მითოლოგია” და “შედარებითი პოლიტიკა” “ერთად შველიან ისტორიას მის ქვემდებარე საძიებელში” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. სრული კრებული. ტ. II, 1941, გვ. 326-327).

ილიას თქმით, შედარებითმა მეთოდმა “სიფრთხილითა და ცოდნით ხმარებულმა, ისეთი უტყუარობა, ისეთი ზედმიწევნილობა აღმოიჩინა, ისეთი სახელი დაიგდო, რომ არ არის მეცნიერება, რომელიც, საცა საჭიროა, ამ მეთოდს არ ხმარობდეს. ამ მეთოდით ბევრს წყვდიადსა და ბნელს ნათელი მოეფინა, ბევრი დაფარული გამომწვედა” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. სრული კრებული. ტ. II, 1941, გვ. 323).

ილია დიდ ყურადღებას უთმობს ცივილიზაციური ჯგუფების მთავარი შემადგენელი ნაწილის – ერის თვითმყოფადობის, მისი უმთავრესი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების განსაზღვრას. მისი აზრით, ერის მეობას უპირველესად ენა განაპირობებს. ნარკვევში “აი ისტორია” იგი აღნიშნავს, რომ “ენა, როგორც გასაღები დაკეტილისა, ყველაზედ უფრო

შემძლებელია და ყველაზედ სანდო მოწამეა ცივილიზაციის ისტორიისათვის, რადგანაც უფროს-ერთს შემთხვევაში ერთობა ენისა მოასწავებს ერთობას კულტურისას... ცხოვრება ერისა გადაშლილია, გამომწვევებულია მის ენაში, რომელიც უტყუარი სარკეა ყოველის მისის თავგადასავალისა და ყოფა-ცხოვრების ცვალებადობისა” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. სრული კრებული. ტ. II, 1941, გვ. 323).

ერის მახასიათებელ ნიშანთა შორის ილია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს აგრეთვე სარწმუნოებას. იგი აცხადებს, რომ “თუ ქართველი ღვრიდა სისხლს, მარტო სარწმუნოების სახელითა ღვრიდა, რადგანაც სარწმუნოებაში ხედავდა იგი თვის სამშობლოსაც, თვის მამულსა, თვის გვარტომობას, თვის ეროვნებას, თვის ქართველობას. დღესაც ქრისტიანი და ქართველი სინონიმებია მთელს კავკასიაში არაქრისტიანთა შორის... სამღვდელოების წინამძღვრობით ქართველმა სარწმუნოებაში ჩაჰსწერა თვისი სული და გული და ქრისტეს ჯვარი სისხლის ღვრით შეუმწიკვლელად და წმინდად მოიტანა მეცხრამეტე საუკუნემდე” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. VII, 2005, გვ. 20).

უთუოდ მართლმადიდებლობაა ის მთავარი ფაქტორი, რომელმაც, ბიზანტიის მსგავსად, ქართული სოციალური სინამდვილისა და კულტურის იერსახე განაპირობა. თანამედროვე სოციოლოგიასა და კულტუროლოგიაში გაბატონებული თვალსაზრისის თანახმად, სწორედ რელიგიაა ის უმთავრესი საწყისი,

რომელიც ცივილიზაციური რეგიონების საზღვრებს განაპირობებს. კერძოდ, დასავლური ცივილიზაციის საფუძვლად მიჩნეულია კათოლიციზმისა და პროტესტანტული კონფესიების გეოგრაფიული არეალი, ხოლო ის ქრისტიანული ქვეყნები, რომლებშიც გაბატონებულ რელიგიას მართლმადიდებლობაა, დამოუკიდებელ ორთოდოქსულ ცივილიზაციად მოიაზრება.

ილია ჭავჭავაძე ყურადღებას ამახვილებს ქრისტიანობის განსაკუთრებულ როლზე საქართველოს როგორც სულიერ, ასევე პოლიტიკურ ცხოვრებაში: “ქრისტეს რჯული ქართველებისათვის მართო სარწმუნოებით აღსარება კი არ იყო, იგი ამასთან ერთად პოლიტიკური ქვითკირიც იყო საქართველოს მრავალ ნაწილების გასაერთებლად და შემოსაკრებად. ერთობა სარწმუნოებისა ერთობას ერისას მოასწავებდა. დრო იყო ამისთანა და სხვა არა-რა ელემენტი მაშინ შემძლებელ არ იყო ეს ჩვენის ისტორიის დასაბამიდან სასურველი ერთობა დაედგინა. სხვათა შორის ქართველი ერი ამისათვის უფრთხილდებოდა თავის რჯულს, რომელიც, თავის შინაგან ღირსების გარდა, დულაბობას უწევდა ერთობას. ამ სიკეთეს დიდი ხანია მიაგნეს ჩვენთა ბედისგამგებელთა და არ არის ჩვენში არც ერთი სახელგანთქმული კაცი, ან მეფე, რომ, სხვათა შორის, ამ თვალთ არ ეყურებინა ქრისტეს სარწმუნოებისათვის. ამიტომაც, მოაცალებდათ თუ არა პოლიტიკური ტრიალი ბედისა, ყოველი მათგანი



სცდილობდა, არაფერს ზოგავდა, ქრისტეს რჯული, შინაგანის ღირსებითაც განედიდებინათ, გაემშვენიერებინათ და მისი მონასტრები და ტაძრები ყველგან მოეფინათ ქრისტეს რჯულის სახსოვრად და სადიდებლად” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. სრული კრებული. ტ. II, 1941, გვ. 346).

ილია არ იზიარებდა XIX საუკუნის ისტორიის ფილოსოფიაში ფართოდ დამკვიდრებულ აზრს ერის დაბერების შესახებ. მას მცდარად მიაჩნია “უკვე დაძველებული და ბევრთაგან გამტყუნებული აზრი დრეპერისა იმის თაობაზედ, რომ ერსაც, როგორც თვითოეულს ცალკე ადამიანს, თავისი ასაკები აქვს: ბავშვობა, ყრმობა, ჭაბუკობა, ვაჟკაცობა და ბოლოს სიბერე, რომელსაც სიკვდილი მოსდევს აუცილებლად” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. სრული კრებული. ტ. II, 1941, გვ. 316), “სიბერე ერისა, ჩვენის ფიქრით, უქმი სიტყვაა, მისი საგანი არ არსებობს და წარმოუდგენელიც არის” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. სრული კრებული. ტ. II, 1941, გვ. 317).

ილია დიდ ადგილს უთმობს იმ აზრის მტკიცებას, რომ საუბარი ერის სიბერეზე სრული ალოგიზმია. მისი თქმით, “ერს ერთი სული, ერთი გული აქვს, ხოლო ხორცი იმდენი, რამდენიც ცალკე ადამიანია. როგორც ყველასი ერთად და ერთს დროს დაბერება არ შეიძლება, ისეც ერისა. ივანე ბერდება და მიდის, პეტრე იბადება და მიდის, და ერი კი ისევ არის, ერთსულ, ერთ-გულ. ერი თავისის სულით და გულით იმ ტურფა საბადნაროსა ჰგავს, საცა, რუსთაველის

სიტყვით, ერთი მიდის და მის მაგიერ სხვა მოდის, თვითონ ბალნარი კი არის და არის მუდამ მწვანე, მუდამ დაუჭკნობელი, მუდამ ყვავილოვანი, ია-ზამბახ-ვარდ-გაშლილი” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. VII, 2005, გვ. 259).

### 3. ევროკავშირის იდეა ილია ჭავჭავაძის კრიტიკულ ნააზრევში

XIX საუკუნეში საქართველოს წინაშე მთელი სიცხადით დადგა კულტურული ორიენტაციის საკითხი. ქართულ საზოგადოებრივ აზრს ახალი ეროვნული ცნობიერების ჩამოყალიბების პარალელურად უნდა განესაზღვრა ქვეყნის ცივილიზაციური ორიენტაცია, თავისი დამოკიდებულება ევროპული, კათოლიკურ-პროტესტანტული სამყაროს იდეოლოგიური და კულტურული ღირებულებებისადმი.

ილია ჭავჭავაძე პროგრესს განვითარების ევროპულ გზას უკავშირებდა. ამ მხრივ საგულისხმოა ის აზრი, რომ ილიას სხვა ცივილიზაციების, სხვა კულტურული რეგიონების განვითარებისა და პროგრესის წინაპირობად ევროპულ ცივილიზაციასთან თანაზიარობა მიაჩნია. მისი ვარაუდით, ევროპული ცივილიზაციის ზემოქმედება იაპონიაზე აზიაში ამ ქვეყნის წამყვანი როლის წინაპირობა იქნებოდა: “ვინ იცის, იქნებ იაპონიამ პირველი მესვეურობა გაუწიოს აზიას ევროპის ცივილიზაციის

ზემოქმედების ქვეშ წარსამატებლად და განთიადმა განათლებისამ თავისი სხივოსანი შუქი პირველად იქილამ მოჰფინოს მთელს აზიასაცა” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. V, 1960, გვ. 116).

ამაზე მეტყველებს თუნდაც ის ფაქტი, რომ იგი მცდარად მიიჩნევდა სლავიანოფილების თვალსაზრისს იმაზე, თითქოს ევროპული ცივილიზაცია განვითარების ჩიხში მოექცა. სტატიაში “ივანე აქსაკოვის გარდაცვალება” ილია სლავიანოფილების დიდ შეცდომად მიიჩნევს იმ ფაქტს, რომ მათ “წუნი დასდევს თვით განათლებას და სიკეთეს ევროპისას და იქამდე გაკადნიერდნენ, რომ ყოველივე, რასაც კი ევროპის ნიშანწყალი ემჩნეოდა, აითვალისწინეს ვით ავხორცი სლავიანთა აგებულებაზედ მეჭეჭად ამოსული. “დამპალი ევროპა, გახრწნილი დასავლეთით”, სულ ამას იძახდნენ, როცა კი შემთხვევა ეძლეოდათ და გულდაჯერებით ხმამაღლა და უკანდაუხვევლად ჰქადაგებდნენ, რომ დღეს ერთადერთი ერილაა ევროპაში, რომელიც განგებით მოვლენილია ახალი სიტყვა, ახალი მოძღვრება, ახალი სული ჰშთაბეროსო დაბერებულს, დაძველებულს და მიხრწნილ პროგრესს ევროპისასაო და ეგ ერი სლავიანების ერიო” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. VII, 2005, გვ. 334-335).

ილია ჭავჭავაძის ევროპეიზმი ემყარება იმ რწმენას, რომ კაცობრიობის პროგრესს უპირველესად ევროპული ცივილიზაცია განაპირობებს. არაა

შემთხვევითი, რომ ილიას აზროვნებაში ევროპეიზმის ცნება გარკვეულ ადგილს იკავებს. კერძოდ, თავის გამოუქვეყნებელ ნარკვევში “ცისკარი 1857 წლიდანა 1862 წლამდინა” (1862) იგი ევროპეიზმის ცნებას იყენებს ქართულ ლიტერატურაში აღმოსავლური საწყისის დაძლევისა და ტიპოლოგიურად ევროპული ლიტერატურის მსგავსი პროცესების აღსანიშნავად. ილიას თანახმად, გურამიშვილმა სცადა “ევროპეიზმის შემოტანა ქართული ლექსის გამოთქმაში; ა. ჭავჭავაძე, რომელიც უფრო ხშირად ცდილობდა მაგ ევროპეიზმის განვრცელებასა; გრ. ორბელიანი, გამგრძელებელი ევროპეიზმისა; ნ. ბარათაშვილი, ბრწყინვალე წარმომადგენელი ევროპეიზმისა” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. III, 1958, გვ. 457).

უთუოდ მისაღებია ის თვალსაზრისი, რომ ილია ჭავჭავაძისათვის ევროპეიზმი იყო “არა უბრალოდ ევროპულ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა გავლენის ან მასთან მიახლოების მიმნიშნებელი ტერმინი, არამედ იგი იყო ეროვნულ სამწერლო კულტურაში იგივე პოეტური კულტურის უნივერსალური ცნება” (ს. ჩიქოვანი. თხზულებანი. ტ. III, 1980, გვ. 108).

#### 4. პროგრესის იდეა ილია ჭავჭავაძის კრიტიკულ ნააზრევში

ისტორიის ფილოსოფიაში პროგრესის იდეა სხვადასხვაგვარად არის წარმოდგენილი. პლატონის ფილოსოფიაში პროგრესი ციკლურ ხასიათს ატარებს,

ჰეგელის დიალექტიკური ფილოსოფიის თანახმად, პროგრესი სპირალურად ვითარდება, ხოლო განმანათლებელთა ფილოსოფიაში პროგრესი ხაზობრივად ვითარდება. ილია ჭავჭავაძე პროგრესის ცნების გაგებაშიც განმანათლებელთა მემკვიდრედ გვევლინება.

ილია ევროპეისტი და განმანათლებელია იმ მხრივაც, რომ აღიარებს ფილოსოფიის ისტორიაში განმანათლებელთა მიერ დამკვიდრებულ პროგრესის იდეას: “პროგრესი სწორედ კარგი რამ უნდა იყოს, უსათუოდ ქვეყნის საბედნიეროდ გაჩენილი” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. III, 1958, გვ. 434).

განმანათლებელთა კვალად, ილია ჭავჭავაძისათვის პროგრესი ნიშნავს განვითარებას დაბლიდან მაღლისაკენ, უკუქცევას წინსვლას უკეთესისაკენ. ილიას სწამს, რომ კაცობრიობა აღმავალი სოციალური და პოლიტიკური სრულყოფის გზით ვითარდება. მას მიაჩნია, რომ კაცობრიობის პროგრესმა განსაკუთრებით ცხადად იჩინა თავი XIX საუკუნეში: “რაც ამ საუკუნეში მეცნიერებამ სასწაული მოახდინა, რაც განათლებულ ქვეყნების ადამიანმა სახელი და დიდება მოიპოვა, მთელს დანარჩენს თერთმეტ საუკუნეს ერთად არ უნახავს. რა თქმა უნდა, რომ წინა საუკუნეთაც არ ემოქმედნათ, არც ეს მეცხრამეტე საუკუნე იქნებოდა ასე ნაყოფიერი, რადგანაც, რაც გინდა სთქვან, წინა საუკუნენი სთესდნენ და სახელი და დიდება მეცხრამეტე

საუკუნისა ის არის, რომ უხვი მოსავალი მოგვცა ნათესისა, იმდენად უხვი, რომ მოულოდნელი იყო ჩვენთა წინაპართათვის” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. V, 1960, გვ. 7).

საზოგადოებრივი პროგრესი, ილია ჭავჭავაძის თანახმად, გულისხმობს სვლას სოციალური თანასწორობის დამკვიდრებისაკენ. “პროგრესს რომ ეძახიან,— აღნიშნავს ილია,— ეგ არ მოასწავებს მარტო ერთის წოდების წინ წაწევას, გამოკეთებას, წარმატებას სულიერად და ხორციელად, არამედ მთელ იმ კრებულისას, რომელსაც ერი ჰქვიათ განურჩევლად დიდისა და პატარისა” (“ივერია”, № 38, 1897, გვ. 2).

ილია ჭავჭავაძის მოღვაწეობა იყო გამუდმებული ბრძოლა საქართველოს განახლებისათვის. “ნეტავი იმ ხალხს,— ამბობდა იგი,— რომელსაც არ დაუკარგავს ეგ იმედი განახლებისა და არ გაჰქრობია უკეთესობის ნდომა! ის ხალხი, ის ცხოვრება, რომელიც არ იზრდება, რომელსაც არა აქვს თავისი გაზაფხული და ნაყოფიერი შემოდგომა; რომელიცა ბერდება კი, მაგრამ იმ სიბერის ნაყოფზედ ისევ არ ამოვა განახლებული, განათლებული სიახლის მშვენიერ გვირგვინითა — ის ხალხი, ის ცხოვრება მიჩანჩალებს სამარისაკენ, ბოლოს მივა და აღიგვება, როგორც მტვერი დედამიწის ზურგიდამ” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. VII, 2005, გვ. 122).

როდესაც ილია განახლებაზე, წინსვლაზე, ერის პროგრესულ განვითარებაზე საუბრობს, ამით იგი

ევროპული ცივილიზაციის მოდელის უპირატესობას გულისხმობს. მაქს ვებერი აღნიშნავს, რომ დასავლური ცივილიზაციის ერთ-ერთი ძირითად ღირებულებათაგანი არის დინამიზმი, განახლებისა და სრულყოფისაკენ მუდმივი სწრაფვა.

ილია ჭავჭავაძე ევროპეისტია, ევროპელ განმანათლებელთა მემკვიდრეა მაშინაც, როდესაც საზოგადოებრივი ცხოვრების წარმატებაში განსაკუთრებულ როლს ანიჭებს მეცნიერებას. ილიას თანახმად, პროგრესი განუყრელად არის დაკავშირებული მეცნიერების წარმატებასთან: “მეცნიერება და ხელოვნება, რომელნიც დღემუდამ ზედ დაჰსტრიალებენ ცხოვრებასა, რომ ყოველი ცვლილება მისი ცნობიერად გადმოიღონ, რომ ყოველი ყვავილი მისი მოჰკრიფონ, შეიტყონ, რისთვის არიან იგინი და რანი არიან — მეცნიერება და ხელოვნება სხვადასხვა გზით იკისრებენ ახალის ვითარების ახსნასა, ცნობაში მოყვანასა. ამათი უკეთესი მიმდევარი, ხალხის დაწინაურებული თაობა, მაშინვე მიხვდება, რომ დრო იცვლება, ჰგრძნობს, რომ ეცა სული ახალის გაზაფხულისა, განახლებისა, ჰგრძნობს, რომ ძველი ცხოვრება აივსო, დამწიფდა, რაც დათესილი იყო, იმის ნაყოფი მოიტანა და ეხლა ამ ნაყოფიდან უნდა გამოიკრიფოს ახალი თესლი ახალის ცხოვრების გამოსაკვანძვად, რათა მადლობით გაისტუმროს ძველი და სიხარულით მიეგებოს და გზა გაუხსნას ახალსა” (ი. ჭავჭავაძე. თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. ტ. VII, 2005, გვ. 123).

## ამერიკელი კლასიკოსების ქართული თარგმანები

(XIX საუკუნის მეორე ნახევარი)

XIX საუკუნის მეორე ნახევარის ქართულ-უცხოურ ლიტერატურულ ურთიერთობათა ერთ-ერთი საყურადღებო სფეროა ამერიკელ მწერალთა ქართული თარგმანები.

მართალია, იმ დროის ამერიკელ მწერალთა ნაწარმოებები რუსულიდანაა თარგმნილი, მაგრამ მათი მნიშვნელობა მაინც თვალსაჩინოა. “ივერიის”, “თეატრის”, “იმედის”, “მოამბის” ფურცლებზე იბეჭდებოდა ამერიკული რომანტიზმისა და კრიტიკული რეალიზმის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელთა ნაწარმოებები, რომელთა იდეურ-მხატვრული თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე ნაკლები იქნებოდა ჩვენი წარმოდგენა იმ პერიოდის ქართული მთარგმნელობითი ლიტერატურისა და ლიტერატურული ურთიერთობების შესახებ.

ამერიკული მწერლობისადმი ქართული კრიტიკული აზრის ყურადღების ერთ-ერთი პირველ ნიმუშთაგანია ნ. ბერძნიშვილის წერილი “რამდენიმე სიტყვა ქართული ლიტერატურის შესახებ” (“კავკაზი”, № 1857), რომელშიც ავტორი ასახელებს



გამოჩენილ ამერიკელ მწერლებს: ”ირვინგი, კუპერი, ბიჩერ-სტოუ, ჰოთორნი აი, სახელები, რომლებიც ახალ ქვეყანას თამამად შეუძლია დააყენოს ევროპის ლიტერატურის მრავალ პირველხარისხოვან სახელთა გვერდით”.

ამერიკული ლიტერატურის ერთ-ერთი მამამთავარს — ვაშინგტონ ირვინგს (1783-1859) დიდად აფასებდნენ ბაირონი და ვალტერ სკოტი, ჰაინე და დიკენსი. პუშკინი და გოგოლი. 1889 წელს ჟურნალ “თეატრში” (№ 6-7) გამოქვეყნდა ირვინგის მოთხრობა “მგზავრობა” (მთარგმნელი — დ. აწყურელი). თარგმანი ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად ჟღერს: “ჩაფიქრებული და მწარედ დაღონებული იჯდა ყმაწვილი ქალი, როდესაც შემოვიდნენ მამა და ყმაწვილი კაცი. ქალს მეტის სიხარულით მოუვიდა გულის წუხილი, მაგრამ ისევ მალე გამობრუნდა”. თარგმანში გვხვდება იდიომები, რომლებიც ამდიდრებენ პერსონაჟთა მეტყველებას: “იქნება გზაში შეგცივდა, გენაცვალოს მამა”; “დაწეჭი, შენი ჭირიმე, და ხვალ სრულებით მრთელი ადგები”. რუსული წყაროს გავლენით გაჩნდა ქართულ თარგმანში ჩვენს ენაში რუსულიდან დამკვიდრებული ფორმები “გრაფინია”, “პრინცესა”, “გრაფი”.

1891 წელს (ივერია” № 66-70) ლ. წულაძემ თარგმნა ირვინგის ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილებათაგანი — “ზანგის სამკვიდრო”, რომელიც ესპანურ ლეგენდას ემყარება. ნაწარმოების ენა ხალხური და სადაა, რაც შენარჩუნებულია

თარგმანშიც: “თბილს ქვეყნებში შადრევანი და წყარო ძველის-ძველ დროიდან ხალხის თავ-მოსაყრელ ადგილად ითვლებოდა, სადაც, რასაკვირველია, იმიტომ გროვდებოდნენ, რომ სხვადასხვაგვარ ჭორის შეთხზვასა და გავრცელებაში გაეტარებინათ დრო”. სასაუბრო მეტყველებისათვის დამახასიათებელი ფრაზები – “ჩვენ ცარიელ-ტარიელი დავრჩებით”, “მაწანწალა ხალხი”, “რამდენიმე გროში უჭყაოდა ჯიბეში”, “რამდენის აწაპვნა შეიძლება” და სხვ. – შეესაბამება ირვინგის მოთხრობის სტილს.

საკმაოდ ცნობილი იყო ქართველ მოღვაწეთა შორის ჰენრი ლონგფელო (1807-1882). კირილე ლორთქიფანიძის რუსულიდან თარგმნილ წერილს “ჩრდილოეთ ამერიკის შეერთებული შტატები და იქაური ტყვეობა” (“საქართველოს მოამბე”, 1863, № 11) ეპიგრაფად აქვს ლონგფელოს ლექსის ერთი სტროფი. ეპიგრაფს ახლავს კ. ლორთქიფანიძის შემდეგი განმარტება: ”ეს ლექსია ამერიკელი პოეტის ლონგფელოს დანაწერი და რუსულ ენაზედ გადმოიღო ერთმა რუსეთელმა მწერალმა. აი რას ამბობს ლონგფელო თავის სამშობლოზედ: ”ჩვენშიაც არის დატყვევებული და დაბრმავებული სამსონი. მისთვის ღონე მიუხდიათ, ბორკილიც შეუყრიათ. მაგრამ ვაი! როცა ის ხელებს გაიქნევს მწუხარებისაგან გაცოფებული”.

“საქართველოს მოამბის” ავტორები, თერგდალეულები, ცხადია, იცნობდნენ ლონგფელოს “ლექსებს მონობაზე” (1842), რომლებიც 1861 წელს

“სოვრემენიკში” დაიბეჭდა და წარმოადგენდა შენიღბულ გამოხმაურებას გლახთა განთავისუფლებაზე. ყოველივე ამით აიხსნება ქართული საზოგადოების დაინტერესება ლონგფელოს შემოქმედებით. ლონგფელოსადმი ქართული საზოგადოების ერთ-ერთ ნაგვიანვე გამოხატულებას წარმოადგენს “ივერიის” ფურცლებზე 1900 წელს დაბეჭდილი თარგმანი ლექსისა “წყარო და ზვირთი” (ივერია”, 1900, № 236). თარგმანი ეკუთვნის პოეტსა და ბაირონის, ჰაინესა და სხვა ევროპელ პოეტთა მთარგმნელს იოსებ ბაქრაძეს.

ბიჩერ სტოუს (1811-1896) რომანის “ბიძია თომას ქოხის” ხსენება ქართულ პრესაში საკმაოდ ადრე გვხვდება. რუსეთის იმპერიაში, სადაც მთელი სიმწვავეთ იდგა გლახთა განთავისუფლების საკითხი, “ბიძია თომას ქოხი” იკითხებოდა, როგორც ბატონყმობის გაუქმების მოწოდება. ამ რომანის თემა უფლებო ადამიანის უმოწყალო ჩაგვრა ორგანულია იმ დროის ქართული ლიტერატურისთვისაც. გავიხსენოთ ამ თემის თავისებური ქართული ანალოგები: დ. ჭონქაძის “სურამის ციხე”, ი. ჭავჭავაძის “კაკო ყაჩაღი” და სხვ.

ქართველ მკითხველთა შორის ბიჩერ-სტოუს ნაცნობობაზე მეტყველებს ის შენიშვნა, რომელიც “ცისკრის“ რედაქციამ დაურთო ილია ჭავჭავაძის წერილს “პასუხი” (1861): ”მაშ ვინ არის მადამ სტალი, ჟორჟ ზანდი, ბიჩერ-სტოუ, ავტორი ჯენეირისა და სხვანი მწერალნი ქალთაგანი, რომელნიცა

ევროპისა და ამერიკის სიტყვიერებაში ბრწყინავენ როგორც უპირველესნი პლანეტნი.”

თეგდალეულებმა საჭიროდ მიიჩნიეს ქართველი მკითხველისათვის გაეცნოთ “ბიძია თომას ქოხი”, რომელშიც ხედავდნენ პროტესტს ყოველგვარი მონობისა და უსამართლობისადმი. თერგდალეულები ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის დამყარების აუცილებლობას ქადაგებდნენ და მათ კარგად იცოდნენ რა ძალა ექნებოდა ბიჩერ-სტოუს სოციალური რომანის გამოქვეყნებას. ”საქართველოს მოამბე” (№ 11) თავის მკითხველებს ამცნობდა: ”დროების დახედვით საჭიროდ ვნახეთ წავაკითხოთ “საქართველოს მოამბის” მკითხველებს ბიჩერ-სტოუს რომანი “ბიძია თომას ქოხი” ანუ “ტყვეობა ჩრდილოეთს შტატებში”, მაგრამ ვიცი ამასთანავე, რომ რომელიმე ნაწილისათვის მკითხველებში საჭიროა წინათვე გავაცნოთ რამდენადმე ჩრდილოეთის ამერიკის შტატები, მოვახსენოთ იმათი გარეგანი და შინაგანი ისტორია”. 1863 წლის დასასრულისათვის “საქართველოს მოამბე” დაიხურა და “ბიძია თომას ქოხის” თარგმანი არ დაბეჭდილა.

1887 წელს “ივერია” ორჯერ იტყობინებოდა “ბიძია თომას ქოხის” მომზადებული თარგმანის შესახებ. ერთ-ერთ ცნობაში ვკითხულობთ: ”ვინც იცის სიღარიბე ჩვენის საყმაწვილო წიგნებისა, დიდად ესიამოვნება ამბავი, რომ ბატონ მაჭავარიანს გადაუთარგმნია ქართულს ენაზედ მშვენიერი თხზულება ქალის ბიჩერ-სტოუსი ”ბიძია თომას ქოხი”,

რომლის დაბეჭდვაც უკისრნია ბ-ნ ჩარკვიანს. ეს წიგნი ისეთი განძია მთელის ევროპის საყმაწვილო ლიტერატურისა, რომ ბევრი არ მოიპოვება მისი ცალი და ბადალი. ამიტომ საჭიროა, რაკი ეს განძი მალე ქართველ ბავშვებსაც ექნებათ ხელში, ჯეროვანი ყურადღებით დაიბეჭდოს ხსენებული წიგნი, მეტადრე შესახებ ენისა. არც-ერთი მცოდნე ქართველი ბ-ნს გამომცემელს არ ეტყვის უარს დახმარება გაუწიოს ამ კეთილ განზრახვაში. კარგი იქნება, რომ სურათებიც ჩაურთონ წიგნში” (“ივერია”, 1887, № 218). მეორე ცნობის მიხედვით, აღნიშნული რომანი უთარგმნიათ ერისთავის ქალებს: თავად გიორგი დიმიტრის ძე ერისთავის ქალები შეუდგნენ სხვა და სხვა სასარგებლო წიგნების თარგმნას ქართულს ენაზედ. ჯერ ხანობით გადმოთარგმნეს ორი წიგნი: ”ემილი XIX საუკუნისა” – ესკიროსისა და “ბიძია თომას ქოხი” ბიჩერ-სტოუსი. ამას წინათ “ივერიაში” იყო მოხსენებული, რომ ბიჩერ-სტოუს წიგნი გადათარგმნესო. ძალიან კარგს იზამდნენ, რომ ორივე თარგმანი შეადარონ და რომელიც უკეთესად იყოს ნათარგმნი, ის გამოსცეს წერა-კითხვის საზოგადოებამ. როგორც დაგვარწმუნეს სანდო კაცებმა ორივე თარგმანი ერისთავის ქალებისა საუცხოვოაო” (“ივერია”, 1887, № 263).

არც ერთი ხსენებული თარგმანი არ დაბეჭდილა. მხოლოდ ორი წლის შემდეგ - 1899 წელს დაიბეჭდა “ბიძია თომას ქოხის” შემოკლებული თარგმანი, რომელიც ა. წინამძღვრიშვილმა თარგმნა. ქართულ

თარგმანს საფუძვლად უდევს რუსული თარგმანი (1893). ზოგიერთი თავი, ამერიკის ყოფის ვრცელი დახასიათება-აღწერილობანი, ავტორის მსჯელობა ამა თუ იმ სოციალურ და მორალურ საკითხებზე თარგმანში გამოტოვებულია. რომანის ერთ-ერთი მთავარი გმირი, ელიზას ქმარი ჯორჯი ქართულში ფიგურირებს როგორც გიორგი, ხოლო ელიზა, როგორც ლიზა. დიალოგები ზოგჯერ ზედმეტად გაქართულებულია: ”შენ გენაცვალე, გიორგი, რათა ხარ აგრე დაღვრემილი?” – ასეთი გამოთქმები ხშირია თარგმანში.

თარგმანში ყურადღება გაუმახვილებია მთავარი გმირის – თომას რელიგიურ მრწამსზე. ბიჩერ-სტოუს რომანის გადმოქართულებული ვარიანტი შეიძლება მივიჩნიოთ ერთგვარი ტენდენციური თარგმანის ნიმუშად. “ბიძია თომას ქონი” წიგნად ქართულად პირველად 1913 წელს დაიბეჭდა “ნაკადულის” უფასო დამატების სახით. იგი მ. კლიმიაშვილმა თარგმნა.

მარკ ტვენის (1835-1910) მოთხრობების რეალისტური სიცხადე, იუმორი და სატირა, სოციალური ჩაგვრის მხილება ეხმაურებოდა იმ დროის ქართული პროზის ძირითად მიმართულებას, რამაც განაპირობა მზარდი ინტერესი ამ დიდი ამერიკელი პროზაიკოსისადმი.

XIX საუკუნის დამლევდიან ტვენის სახელი და მისი მოთხრობების თარგმანები ხშირად გვხვდება ქართულ ჟურნალ-გაზეთებსა და კრებულებში. 1895

წელს “ივერიაში” (№ 67) ტვენის მოთხრობის “ჩემი კანდიდატურის” სქოლიოში მთარგმნელი ნიკიტინი [გაქართველებული რუსი] იძლევა მოკლე ცნობებს ავტორის შესახებ: “ამერიკის მწერლობაში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი საოხუნჯო ლიტერატურას; ამის მიზეზი შტატების ცხოვრებაა. ამერიკელი მთელი კვირა შრომობს და არა აქვს გასართობათ წასვლის თავი, ამიტომ ის კითხულობს ბევრს. გაზეთი და ჟურნალი კი აწვდის გასართობ მასალას ამ სახით. მარკ ტვენიც გაზეთის რეპორტიორი იყო. მას განათლება არსად მიუღია. ათასნაირი ხელობა გამოიცვალა; მოიარა ქვეყნები; იგი განთქმულია თავისი დაუდგრომელი ხასიათითა და ოხუნჯობის ნიჭით. ამერიკაში იგი ძალიან უყვართ. მისი თხზულებანი ასიათასობით ვრცელდება. ამით იგი არ ჩამოუვარდება გამოჩენილ მწერლებს ირვინგს და ბრეტ გარტს”.

1898 წელს “ივერიაში” (№ 197) დაიბეჭდა მცირე ცნობა მარკ ტვენის შესახებ: “ამერიკელები ძალიან ამაყობენ თავიანთი შესანიშნავი იუმორისტი მარკ ტვენით. ბევრი იბეჭდება მის შესახებ, მაგრამ არ იციან დღემდე როგორ დაწერა მან პირველი მოთხრობა და საერთოდ როგორ გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე. თვითონ არაფერს ამბობს. დღეს გენერალ ბ.ბლანკერის წყალობით ის ცნობილი გახდა. ის ყვება, რომ ერთხელ შორს გაგზავნეს და თან წაიყვანა სამუელ კლემენსი (მარკ ტვენის ნამდვილი სახელი), როცა დავბრუნდით რაღაც რვეული მომაჩეჩა და

მიტხრა წაიკითხეო. ძალიან მომეწონა, ვურჩიე დაბეჭდვა. ჩემს გვარს არ მივაწერო, მიტხრა და მოაწერა “მარკ ტვენის”. მოთხრობები დაბეჭდეს და სთხოვეს განეგრძო წერა”. ცნობა არ ისახავს მიზნად ტვენის შემოქმედების განხილვას, მასში მითითებულია ტვენის შემოქმედების ისეთი დამახასიათებელი ნიშანი, როგორცაა იუმორი.

ქართულ საზოგადოებაში მარკ ტვენის ნაცნობობაზე მეტყველებს ისიც, რომ დროდადრო იბეჭდებოდა ნაკვესები მის შესახებ. 1897 წელს “ივერიაში” (№ 150) გამოქვეყნდა ასეთი ნაკვესი: “გვითხარით, მისტერ ტვენ,— შეეკითხა ერთი ყმაწვილი ქალი,— თქვენ რა აზრისა ხართ სამოთხისა და ჯოჯოხეთის შესახებ. — უკაცრავად, მისს,— უპასუხა მწერალმა,— ვერრას გეტყვით, რადგან ორივე ალაგას დიდძალი ნაცნობები და მეგობრები მყავს”.

მარკ ტვენის პირველი ქართული თარგმანი “შესახებ უმაღლეს ქველმოქმედებაზე” (მთარგმნელი მითითებული არაა) დაიბეჭდა 1886 წელს ჟურნალ “თეატრში” (№ 11), სადაც ავტორის სახელი არასწორად არის მითითებული: “მარკოზ ტვანი”. შესაძლოა, მწერლის გვარის ეს მცდარი ფორმა მომდინარეობს რომელიმე რუსული წყაროდან. გარდა იმისა, რომ სათაური სტილისტურად გაუმართავია, თარგმანში გვხვდება არალიტერატურული გრამატიკული ფორმები (მაგალითად — “მოექცივნა”) და რუსიციზმები: ”სტოლი”, “კანიკული” და სხვ.



რუსული თარგმანის გავლენით “ჯიმის” ნაცვლად წერია “დჯიმი”.

1990-იან წლებში ტვენის თარგმანების უმრავლესობა შესრულებულია ნიკიტინის მიერ. შესანიშნავადაა თარგმნილი იუმორისტული მოთხრობა “კაციჭამია მგზავრი” (“ივერია”, 1997, № 110), რასაც ხელს უწყობდა იმ დროს ქართული ლიტერატურის გამოცდილება იუმორისტულ პროზაში. ისევე როგორც ამერიკელ მწერალთა სხვა იმდროინდელ თარგმანთა უმეტესობა, ეს თარგმანი ხასიათდება იმ თავისებურებით, რომ, როგორც წესი, “მისტერ” ან გამოტოვებულია ან გამოყენებულია ქართული შესატყვისი – “ბატონი”: “ბატონი უილიამსი”, “ბატონი ადამსი” და სხვ. თანამედროვე ქართულ მთარგმნელობით პრაქტიკაში მისტერ , მისს , მისიზ უცვლელად გადმოაქვთ. რუსული წყაროს გავლენით მთარგმნელი ზოგჯერ იძლევა საკუთარი სახელების არასწორ ფორმებს, მაგალითად – “გოლიდეი”, “ჰოლიდეი”-ს ნაცვლად.

მარკ ტვენის ნიკიტინისეული თარგმანები საკმაოდ მაღალი დონით გამოირჩევა. მთარგმნელი ხშირად იყენებს იდიომატურ გამოთქმებს: “ჯანდაბას შენი თავი, რაში მენალვლება , დალიე, გენაცვალე , რომელნიც კარგად შეესაბამებიან ტვენის მოთხრობების სისადავეს, იუმორსა და ხალხურობას. თარგმანში არ გვხვდება რუსიციზმები, თუ არ ჩავთვლით ერთ შემთხვევას, როცა იგი ხმარობს

“ბოჩკა”-ს რაც აისახა მოთხრობის სათაურშიც: “30 ბოჩკა ხორცის ამბავი” (“ივერია”, 1898, № 272).

ნიკიტინი კარგად ერკვეოდა ტვენის შემოქმედებაში და ამა თუ იმ მოთხრობის სათარგმნელად შერჩევას გარკვეული პრინციპითაც ხელმძღვანელობდა. ამ მხრივ დამახასიათებელია ის შენიშვნა, რომელსაც იგი უკეთებს ტვენის ამ მოთხრობის თარგმანს: ”ეს მოთხრობა მარკ ტვენისა მხოლოდ იმიტომ ვთარგმნეთ, რომ, ჩვენი აზრით, აქ დახატულია სულ ახალი და ჩვენი მკითხველისათვის სრულიად უცნობი წესწყობილება ამერიკის კანცელარიისა”.

1895 წელს “ივერიაში” (№67) დაიბეჭდა ტვენის მოთხრობა “ჩემი კანდიდატურა” (მთარგმნელი ნიკიტინი), ხოლო 1899 წელს იმავე გაზეთში (№91) გამოქვეყნდა იმავე მოთხრობის ვოლსკისეული თარგმანი, სათაურით კანდიდატობის სიამე და სიხარული”. ნიკიტინის თარგმანი შემოკლებულია, ალბათ ამ შემოკლების გამო ითარგმნა ეს მოთხრობა ხელმეორედ.

კიტა აბაშიძის თანახმად, ნიკიტინს “პირდაპირ სანიმუშოდ აუყდერებია ქართულად მარკ ტვენის რამდენიმე ნაწარმოები. ყველა მათგანი დაიბეჭდა ილიას “ივერიაში”, ზოგჯერ სხვადასხვა ფსევდონიმით (ნ-ნი, ა. ნ; ნ-ი). იგი წარმოშობით რუსი ყოფილა, მაგრამ შესანიშნავად ცოდნია ქართული ენა და მთარგმნელობითი ნიჭითაც ყიფილა დაჯილდოებული. “ასეთ ქართულ ენას ჩვენ ძვირად შევხვედრივართ არა

თუ თარგმანებში, ორიგინალშიც კი” (“ივერია”, 1895, № 189).

მართალია, ნიკიტინის თარგმანები საკმაოდ კარგია, მაგრამ ლიტერატურული ენის თანამედროვე ნორმებთან სიახლოვის თვალსაზრისით მარკ ტვენის მოთხრობათა ყველაზე უფრო სრულყოფილი თარგმანთაგანი ეკუთვნის არა ნიკიტინს, არამედ თედო სახოკიას. მან თარგმნა ტვენის ვრცელი მოთხრობა “დაუსრულებელი რომანი” (“მოამბე”, 1898, № 9). თარგმანის სტილი უაღრესად გამართულია, ხასიათდება იშვიათი ბუნებრიობით, თავისუფალია დიალექტიზმებისაგან. ვიმოწმებთ სანიმუშოდ მოთხრობის პირველ აბზაცს: ”ღამე იყო. ბარონ კლედენშტეინის ძველებურს კოშკში იდუმალემა გამეფებულყო. მაღალის კოშკის თავზე სინათლე ბჟუტავდა. შიგნით საიდუმლო თათბირი ჰქონდათ. მკაცრი და მოხუცებული ბარონი დაფიქრებული იჯდა ძვირფას სავარძელში. ცოტა ხნის დუმლის შემდეგ ნაზის ხმით სთქვა: — ჩემო ასულო! მის წინ იდგა მშვენიერი ახალგაზრდა კაცი, თავით-ფეხამდე რაინდულ თოფ-იარაღში ასხმული”. ამბავი შორეულ წარსულში ხდება და მას რომანტიკული ელფერი დაჰკრავს, რომლის შენარჩუნებას თარგმანში ხელს უწყობს ისეთი ლექსიკა, რომელიც გარკვეული პოეტურობით ხასიათდება: ”საწუთრო”, “მორჭმული”, “განკითხვის ჟამი” და სხვ. ერთგან რომანტიკული პასაჟის მეტად ექსპრესიული ადგილის ტონალობის გადმოსაცემად მთარგმნელი მიმართავს

შედარებით არქაულ სტილს, რაც გამართლებულია მხატვრულად: ”განახმო ბაგენი სალაპარაკოდ”.

ამერიკულ ლიტერატურაში ტვენის მხატვრული ენა ხატოვანი ფრაზეოლოგიისა და იდიომატიკის სიმდიდრის ერთ-ერთ იშვიათ ნიმუშად ითვლება. ასეთივეა ამ მოთხრობის ქართული თარგმანიც, რომელიც მდიდარია ხატოვანი სიტყვა-თქმებით: ”ვაგლახ მე”, ”გულზე ლოდი მაწვა”, “თოფ-იარაღით ასხმული”, “ჟრუანტელმა დაუარა”, “ენა ჩაუვარდა” და სხვ. ერთადერთი, რაშიც დღევანდელი ლიტერატურული ენის ნორმების თვალსაზრისით შეიძლება შევედოთ თედო სახოკიასეულ თარგმანს, ეს მიცემით ბრუნვაში მსაზღვრულის შემდეგ “ს”-ს ხმარებაა: ”ძველებურს კოშკში” და ა.შ. თარგმანს საფუძვლად უდევს ა. ნ. ლანდევრენის რუსული თარგმანი.

ქართულ კრიტიკაში ფრენსის ბრეტ-ჰარტის (1836-1902) სახელი პირველად ნახსენებია 1857 წელს ნ. ბერძნიშვილის ზემოთ დამოწმებულ რუსულად გამოქვეყნებულ წერილში. 1887 წელს ითარგმნა ბრეტ-ჰარტის მოთხრობა “როდის მოვა გემი” (“თეატრი”, 1887, № 1). თარგმანი ეკუთვნის ველისციხელს. თარგმანის დიდი ნაკლია დიალექტური გრამატიკული ფორმები (“შეახედნა”, “ყოველთვისინ”, “ცამდისინ” და სხვ.).

იმ დროის ქართულ საზღვარგარეთულ-ლიტერატურულ ურთიერთობათა ერთ-ერთ თვალსაჩინო ფაქტს წარმოადგენს ინტერესი ედუარდ

ბელამის (1850-1898) შემოქმედებისადმი. ბელამის ვრცელი მოთხრობა “საოცარი სიზმარი” “მოამბეში” დაიბეჭდა 1894 წელს (№ 8-9). თარგმანი ეკუთვნის დ. გიორგობიანს. მოთხრობა გვიამბობს მეცნიერულ ექსპერიმენტზე, რომლის წყალობით შესაძლებელი უნდა გახდეს ადამიანის მიერ უსიამოვნო მოგონებათა სრული დავიწყება. თარგმანის დონე უაღრესად მაღალია, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ისეთ ნაკლს, რაც საერთოდ ხშირად იჩენს თავს იმ დროის თარგმანებში: ინგლისური სახელების რუსული ფორმების ხმარება – გენრი, გარვარდი, ემილია და სხვ.

კიტა აბაშიძემ მაღალი შეფასება მისცა ამ თარგმანს, მაგრამ აღნიშნა, რომ “თუკი გადათარგმნიდნენ და დაბეჭდავდნენ რასმე ბელლამისა, რატომ არ უნდა გადაეთარგმნათ ყველაზე პირველად მისი “ასი წლის შემდეგ”, რომელმაც ალტაცებაში მოიყვანა საზოგადოება და რომელიც ყველა ევროპულ ენაზე არის თარგმნილი” (“ივერია”, 1895, № 189).

1896 წელს გამოიცა ედუარდ ბელამის *Looking backward* (“მზერა პირუკუ”, 1888) – უტოპიური რომანი, რომლის მთავარი გმირი – ჯულიან უესტი მწერალს 1887 წლის ბოსტონიდან 2000 წლის დროსა და გარემოში გადმოჰყავს, სადაც აღარ არის სოციალური უთანასწორობა, სრული თანასწორობა სუფევს, წარმოების საშუალებებს მთლიანად მთლიანად სახელმწიფო ფლობს, ანუ სოციალისტური

უტოპია რეალობად არის ქცეული. რომანის მთავარი გმირი გაცემებით იგონებს XIX საუკუნეს, როდესაც ადამიანები იყოფოდნენ ორ კატეგორიად: ”მდიდარნი და ღარიბნი, განათლებულნი და უმეცარნი”. რომანში კლასთა ურთიერთობა ამგვარადაა დახასიათებული: საზოგადოების უმცირესობა ზის ეტლში, “რომელშიც შებმულია ურიცხვი ხალხი. ეს ხალხი ვალდებულია ის ატაროს ოღრო-ჩოდრო და ქვიშიან გზებზე”.

ბელამის რომანმა ფართო გამოხმაურება პოვა არა მხოლოდ ამერიკაში, არამედ ევროპასა და რუსეთში. იგი იმ იშვიათ ნაწარმოებთა რიგს განეკუთვნება, რომელმაც უაღრესად დიდი გავლენა იქონია პოლიტიკურ განწყობილებაზე, კერძოდ, სხვადასხვა უტოპიური სოციალისტური იდეების გავრცელებაზე.

ბელამის რომანის ქართული თარგმანი ეკუთვნის დ. კალანდარიშვილს, რომელმაც რუსული თარგმანის (Взгляд назад. Через сто лет) ქვესათაურის მიხედვით უწოდა “ასი წლის შემდეგ”.

ამ რომანის თარგმნა განაპირობა ქართული საზოგადოების წიაღში სოციალისტური იდეებისადმი ინტერესის გაღვივებამ. სათაურის შემდეგ ქართულ თარგმანში აღნიშნულია რომანის ჟანრული სახეობაც: “სოციოლოგიური რომანი”.

თარგმანი ენობრივად და სტილისტურად საკმაოდ გამართულია. მისი ერთ-ერთი ნაკლია ასეთი ფორმები: “რომლებზედაც”, “რომელშიდაც” და ა.შ.

ახალი ლიტერატურული ორიენტაციის გაჩენის ერთ-ერთ ადრეულ სიმბტომთაგანია ის ფაქტი, რომ 1886 წელს ითარგმნა ედგარ პოს მოთხრობა “შავი ჭირის მასკა” (“თეატრი”, № 29, მთარგმნელი – ი. რევიშვილი). მოგვიანებით ედგარ პო, სიმბოლისტებთან ერთად, იმ შემოქმედთა რიცხვში იკავებს ადგილს, რომლებმაც გარკვეულწილად განსაზღვრეს ახალი ქართული ლექსის ჩამოყალიბების პროცესი.

ამგვარად, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ქართული საზოგადოება ინტერესს იჩენდა ამერიკული მწერლობის უმთავრესი წარმომადგენლებისადმი და შესაძლებლობის ფარგლებში თარგმნიდა ამერიკელი კლასიკოსების ნიმუშებს.

## შექსპირის თარგმანთა სამყაროში

შექსპირის სახელს ქართულ წერილობით ტექსტებში პირველად ანსილიონის “ესთეტიკური განსჯანის დავით ბაგრატიონისეულ თარგმანში ვხვდებით. თარგმანი შესრულებულია პეტერბურგში 1815 წელს.

შექსპირის ნაწარმოებთა ქართულ ენაზე ამეტყველების სათავე დიმიტრი ყიფიანს უკავშირდება. 1841 წელს მან თარგმნა რომეო და ჯულიეტა . ამ თარგმანს ახსენებს ნიკოლოზ ბარათაშვილი 1841 წლის 28 მაისს გრიგოლ ორბელიანისადმი მიწერილ წერილში: “ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა: ყიპიანმა გადმოთარგმნა “რომეო და ჯულიეტა” შექსპირის ტრადედია, და მე ვთარგმნე იული ტარენტსკი ტრადედია ლეიზევიცისა”. ეს ის დროა, როდესაც ჩვენს საზოგადოებაში მომწიფდა აზრი ეროვნული დრამისა და ეროვნული თეატრის აუცილებლობაზე. ქართული კულტურის მესვეურთ კარგად ესმოდათ, რომ დრამატულ ჟანრსა და სასცენო ხელოვნებას შეეძლო დიდი როლი ეთამაშა ლიტერატურისა და საერთოდ კულტურის აღმავლობაში. ასეთი იყო ვითარება, როდესაც დიმიტრი ყიფიანი “რომეო და ჯულიეტას”, ნ.



ბარათაშვილი ლეიზევიცის ტრაგედიას, ხოლო რამდენადმე უფრო ადრე ალ. ჭავჭავაძე კორნელისა და რასინის ნაწარმოებებს თარგმნიდნენ.

ქართულად “ოტელო” პირველად 1844 წელს იქნა გადმოღებული. თარგმანი ხელნაწერში ასეა დასათაურებული: “წელსა ჩემდ-სა, ტრაგედია ოტელოსა, ხუთთ მოქმედებათა შინა, შეთხზული შექსპირისა მიერ, გადმოთარგმნილი რუსულიდგან ქართულად ჩემდ წელსა იანვრის ვ-სა დღესა, ს. მეჯვრისხევს”.

გამოთქმულია ვარაუდი, რომ ეს თარგმანი გიორგი ერისთავს უნდა ეკუთვნოდეს, მაგრამ დაბეჭდვით ამის თქმა ძნელია. თარგმანი შესრულებულია მეჯვრისხევში, ხოლო მწერლის მშობლიური სოფელი ხიდისთავია. გარდა ამისა, გ. ერისთავის პიესების ენა უაღრესად ხალხურია, რასაც ვერ ვიტყვით ”ოტელოს” თარგმანზე. ვიმოწმებთ სანიმუშოდ ერთ ნაწყვეტს პირველი მოქმედებიდან: “უგანათლებულესო დოჟო, ყოვლად ბრძანებელო და თქვენ, სენატორნო. ვაღიარებ, რომელ ასული მოხუცისა მე წავიყვანე და მასზედან ვიქორწინე. ეს არის ყოველივე ჩემი ბრალეულება და არა რაი სხვა. მე არა ვარ ჩვეული ვფლობდე სიტყვათა პოლიტიკურთა და ამ ახსნილსა მოთხრობასა შორის შეუყვარდი მე დეზდემონას. თვალნი მისნი აღივსებოდენ ცრემლითა, ოდესცა ვიწყებდი უბედურებათ ჩემთა მოთხრობასა, ოდეს დავასრულე ისტორია ჩემი მრავალნი, ტკბილნი ოხვრანი აღმოუშვა

გულიდგან... სიყვარული თვისი განმიცხადა მე. მე თვითონ შევიყვარე იგი სინაზისა და მონაწილეობისათვის ჩემს შორის; და ესე არის ყოველივე ჩემ მიერ შედგენილი მანქანები და აწ ახლა მან თვითონ გაიმბოთ”.

რაოდენ შორს დგას “ოტელოს” პირველი თარგმანის ენა ახალი სალიტერატურო ენისაგან, ამაზე ნათლად მეტყველებს მისი ერთ-ერთი ნაწყვეტის შედარება ივანე მაჩაბლისეული თარგმანის შესაბამის პასაჟთან:

“მიზეზი არის, მიზეზი არის; გარნა თქვენ მას არ განგიცხადებთ ცისა მთიებნო. მიზეზი არის! მე არ ვანთხევ სისხლსა მისა, მე არ განვგმერ ტყავსა უთრთოლვანსა და მშვენიერად ნაზსა, ვითარცა ალაბასტრსა...” – აი, მიზეზი, სულს ჩემო, აი, მიზეზი!

ნუ მათქმევინებთ, თქვენს წინაშე მას, თქვენ უბიწო

ზეცის მნათობნო! აი-მეთქი, აი, მიზეზი!

მაინც მე იმის სისხლს ვერ დავღვრი, ვერც კი გავკაწრავ

მის კანს თოვლზედაც უსპეტაკესს და უსუფთესსა თვით ძეგლისათვის დამზადებულ მარმარილოზედ.

შექსპირის ნაწარმოებთა ქართულ ენაზე ამეტყველების ადრინდელი ნიმუში – “ოტელოს” პირველი თარგმანი XIX საუკუნის ქართული მთარგმნელობითი მწერლობის იმ ეტაპს განეკუთვნება,

როდესაც ენის დემოკრატიზაციის პროცესი მხოლოდ ტენდენციის სახით მჟღავნდებოდა.

1857 წელს ჟურნალი “ცისკარი” (№ 4) იუწყებოდა: მზადდება დასაბეჭდად ჰამლეტის პროზაული თარგმანი, შესრულებული გიმნაზიის მეხუთე კლასის მოსწავლის მ. ფავლენიშვილის მიერ. დაპირების მიუხედავად, იგი არ გამოქვეყნებულა. სამაგიეროდ, მომდევნო წელს “ცისკარში” დაიბეჭდა “ჰამლეტის” ლავრენტი არდაზიანისეული თარგმანი პროზად. მას საფუძვლად უდევს პოლევოისეული რუსული თარგმანი.

ლ. არდაზიანი ახალი სალიტერატურო ენის მომხრე იყო და სტატიაში “რატომ არ გვივარგა პროზა” თეორიულადაც იცავდა მწერლობაში საერო ენის დამკვიდრების აუცილებლობას. მაგრამ რატომღაც გადაწყვიტა ამ ტრაგედიის გადმოცემა “საღმრთო წიგნისა” და “საერო ენის” ერთგვარი შეთავსებით. ამ “საღმრთო წიგნის” ენის ზეგავლენით თარგმანს დიდად ვნებს არქაიზმების სიუხვე და მიძიმე და მოუქნელი სინტაქსური კონსტრუქციები. აი როგორ ჟღერს ამ თარგმანში ჰამლეტის ყველაზე ცნობილი მონოლოგი: “ვიყო თუ არ ვიყო – აჰა რასა ვიკითხავ. რა უფრო სიქველეა სულისათვის: მოთმენა ცემათ განმამწარებელისა სსვესი, თუ აღჭურვა წინააღმდეგობ ზღვუსა ბოროტებათა და დაძლევა მისი. ამოვსწბო რა ერთიანათ? სიკვდილი – მიძინებაა, არა მეტი, და დასრულება ძილითა გულის ვნებათა,

ათას ტანჯვათა, სხეულის მემკვიდრეთა — როგორ არ ვისურვოთ ესრეთი დასრულება!”

თარგმანში აქა-იქ გვხვდება ბარბარიზმები: “კოროლი”, “მერზავეცი”, “ბაშმაკები” და სხვ. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ძველი სალიტერატურო ენის სინტაქსურ ნორმებზე გარკვეული ორიენტირების მიუხედავად, ამასთანავე შეიმჩნევა “საერო ენის”, ახალი სალიტერატურო ენისაკენ სწრაფვის ტენდენცია. ეს განსაკუთრებით თარგმანის იმ მონაკვეთებში ჩანს, რომლებიც დედანში პროზითაა დაწერილი: ასე მაგალითად: “როგორ ცივა! როგორი სუსხიანი ქარია!”, “პრინცო, ხომ კარგა ხართ?”, “პრინცო, მე დიდი ხანია უნდა დამებრუნებინა თქვენთვის, რაც თქვენ მიბოძეთ სახსოვრად”, “არა, არა, ოფელია, მე შენთვის არასოდეს არა მიჩუქებია რა” და სხვ. მესაფლავის სიმღერა, რომელიც ლექსად არის გადმოღებული, უაღრესად ახლოსაა ხალხური ლექსის ბუნებასთან:

მე ვიყავ მარჯვე და გამბედავი,  
სიმღერა, თამაშობა მიყვარდა,  
ეხლა-ლა დავბერდი, მოუძღურდი,  
არ ძალმიძს მღერა, ვიკვნესო უნდა.

“ჰამლეტის” არდაზიანისეული თარგმანი ქართული მწერლობის ისტორიაში ძველი და ახალი სალიტერატურო ნორმების გზასაყარზე იმყოფება.

“რომეო და ჯულიეტას” დიმიტრი ყიფიანისეული პროზაული თარგმანი პირველად “ცისკარში”

დაიბეჭდა 1859 წელს (№ 5-6) ასეთი სათაურით: “რომეო და ჯულიეტა. დრამა ხუთ მოქმედებად განყოფილი. თხზულება შექსპირისა ანგლიურიდამ ფრანცუზულს ენაზედ ახლად გადაღებული ბენჯამენ ლაროშისაგან და პარიზში დაბეჭდილი 1856 წელსა. ფრანცუზულიდამ ქართულს ენაზედ ხელახლად გადმოღებული 1859 წელს დიმ. ყიფიანისაგან”.

ამგვარად, “რომეო და ჯულიეტა” დ. ყიფიანს 1859 წელს “ხელახლად გადმოუღია”, ანუ არსებითად შეუცვლია ის თარგმანი, რომელსაც ნ. ბარათაშვილი ახსენებს თავის წერილში. თარგმანი გამოირჩევა მაღალი მხატვრული დონით. იგი შესრულებულია ახალი ქართული სალიტერატურო ენის ნორმების შესაბამისად, მაგრამ მისი ნაკლი ისაა რომ ზუსტად არ მიჰყვება დედანს, რაც გაპირობებულია იმ ფრანგული თარგმანით, რომლითაც იგი სარგებლობდა. ფრანგული თარგმანის ამ ნაკლისათვის მოგვიანებით დ. ყიფიანსაც მიუქცევია ყურადღება და ილია ჭავჭავაძისადმი მიწერილ ბარათში იგი აღნიშნავდა: ლაროშის თარგმანი საკვება შეცდომებით.

დ. ყიფიანი ამ თარგმანით სალიტერატურო ენის ხალხურ ენასთან დაახლოების თანმიმდევრულ ქომაგად გვევლინება: “ჩუ, როგორი სინათლე მოდის იმ ფანჯრიდამა. ეს ის აღმოსავლეთია, სადაც ჯულიეტა ჰბრწყინავს, ჩემის სიცოცხლის მნათობი. ამოდი მშუენიერო, ამოდი, რომ მთვარემ დაგინახოს და მოკუდეს ჯავრითა. ახლაც ავათ არის და

ფერმკრთალათა, რომ იცის, რამდენით გადაემეტება შენი მშენიერება იმის ელვარებასა” (II).

1868 წელს მოსკოვში ალ. ყაზბეგმა აგრეთვე პროზად თარგმნა “რომეო და ჯულიეტას” პირველი სურათი. ენობრივად და სტილისტურად თარგმანი ახლოსაა ყაზბეგის ორიგინალურ ნაწარმოებებთან. თარგმანს წამძღვარებული აქვს მცირე წინასიტყვაობა, რომელშიც სხვათა შორის, ვკითხულობთ: “რადგანაც ეს დრამა აცნობებს მკითხველებს ამ ხალხის წარსულს, ისტორიულ მდგომარეობას და შექსპირის ნიჭიერებას, ამისთვის ვაძლევ მე ჩემს თავს კადნიერებას, რომ ვუძღვნა ეს თარგმანი საქართველოს მკითხველს საზოგადოებას, თუმცა მართალია, ჩემს ღონეზედ არა მაქვს ის იმედი, რომ შევძლო სრულებით გადმოვიღო ორიგინალის მშენიერება”. შესაძლოა ა. ყაზბეგისათვის ცნობილი გახდა, რომ “რომეო და ჯულიეტას” თარგმანი უკვე გამოქვეყნებული იყო “ცისკარში” და ალბათ ამიტომ აღარ დაასრულა წამოწყებული საქმე. ამ პიესის თარგმანი ერთგვარი პრელუდიაა იმ თემების, იდეებისა და განცდების, რომლებიც შემდგომ ეგზომ შთამბეჭდავ გამოხატულებას პოვებენ ყაზბეგის შემოქმედებაში.

1867 წელს დრამატული საზოგადოებისა და შემდგომში წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წევრმა მიხელ ყიფიანმა (1833-1891) პროზად გადმოიღო “იულიუს კეისარი”. თარგმანი რუსულიდანაა შესრულებული და ამით აიხსნება სათაურის ასეთი ფორმა – ”იულიუს ცეზარი”.

მთარგმნელი ცდილობს ენის ხალხურობის პრინციპი შეათავსოს ტრაგედიისათვის ნიშანდობლივ მაღალ პათოსთან, პროზაული თარგმანის ფარგლებში გარკვეულწილად ასახავს შექსპირის თავისებურებასაც, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ შორსაა იმ მაღალი დონისაგან, რომელიც მოგვიანებით ეგზომ დამახასიათებელი გახდება შექსპირის პიესების თარგმანებისათვის. აი, ერთი ნაწყვეტი მ. ყიფიანის თარგმანიდან:

”პრომაელნო, მეგობარნო, თანა-მოქალაქენო! გთხოვთ ყურის გდებასა. მე მოვედი ცეზარის დასასაფლავებლად, და არა საქებრად. ადამიანის ცუდი საქმეები იმის სიკვდილამდე განჰქრებიან ხოლმე, და ყოველივე სიკეთე. რაც იმათ უქმნიათ სიცოცხლეში, ხშირად დაიმარხება ხოლმე სამარეში, იმათ ძვლებთან. აგრეთვე აღესრულა ცეზარსა. თქვენ ბრუტუსმა გითხრათ, რომ ცეზარი იყო უფლების მოყვარე: ეს თუ მართალია, მიძიმე დანაშაულია, და ამისათვის სასტიკად დაისაჯა! მე ბრუტუსისა და სხვების ნება-დართვით (ბრუტუსი პათოსიანი კაცია, და ისინიც ყველანი პათოსიანი ხალხნი არიან) მოვედი სიტყვის სათქმელად ცეზარის გვამის წინ, ის იყო ჩემი გულითადი მეგობარი, მართალი მეგობარი, მაგრამ ბრუტუსმა თქვა: “ის იყო უფლებისმოყვარე” და ბრუტუსი უეჭველად პათოსიანი კაცია”.

“ორი ვერონელი აზნაური” პირველი ინგლისური მხატვრული ნაწარმოებია, რომელიც ქართულად უშუალოდ დედნიდან იქნა გადმოღებული (“ცისკარი”,

1867, № 45). იგი შესრულებულია დიმიტრი ყიფიანის მიერ. თარგმანისადმი დართული შენიშვნის თანახმად, მუშაობისას მას გაუთვალისწინებია აგრეთვე ამ პიესის ფრანგული და რუსული თარგმანები. დედნის შესაბამისად იგი გადმოღებულია ლექსად და ძირითად სალექსო საზომად გამოყენებულია თხუთმეტ-მარცვლელი:

მშვიდობით, ძმაო! და თუ შემთხვევით ჰნახვიდე  
სადმე

შენს მგზავრობაში იშვიათს რასმე, ან  
საკვირველსა,

მომიგონებდე და ფიქრით მაინც მიზიარებდე.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ შექსპირი, როგორც წესი, ათმარცვლელს იყენებს, რომლის შესატყვისად მაჩაბლის დროიდან დღემდე 14-მარცვლიანი საზომი დამკვიდრდა. მაგრამ დ. ყიფიანისეული მცდელობა დედნის რიტმული თავისებურების შესანარჩუნებლად საგულისხმო ფაქტია, რომელიც შემდგომ შესწავლას საჭიროებს. აქვე გავიხსენებთ, რომ აკაკი წერეთლის დრამების უმრავლესობა ათმარცვლელითაა შესრულებული, ხოლო მისივე დრამა “ძველი ამხანაგები” თხუთმეტმარცვლელითაა დაწერილი. “დ. ყიფიანის თარგმანში ბევრია მოხდენილად შესრულებული ადგილები, ოსტატურად მიღებული შესატყვისები, თუმცა ზოგჯერ ორიგინალისადმი მეტისმეტი ერთგულება ბოჭავს მთარგმნელს” (Н. Орловская. Шекспир в Грузии. Вильям Шекспир. К 100-летию со дня рождения. Исследования и материалы. М.,



1964, c. 344). დედნის მრავალი ნიუანსი ირეკლება, მაგალითად, შემდეგ ტაეპებში:

ჩემს ჯულიაზედ ხელის აღება – ხომ ღალატია!  
სილვიას ტრფობა, რაც უნდა ითქვას – ხომ  
ღალატია!

მეგობრის გმობა, უფრო და უფრო – ხომ  
ღალატია!

”ვენეციელი ვაჭარი” დ. ყიფიანმა აგრეთვე დედნიდან თარგმნა, მაგრამ არა ლექსად, არამედ პროზად (“მნათობი”, 1872, № 3-4). 1878 წელს ახლადშექმნილი თეატრალური დასის პირველი სპექტაკლი ”ვენეციელი ვაჭარი” იყო. მანამდე, 1873 წელს, იგი სცენისმოყვარეებმა სოფელ ბანძაში ითამაშეს, ხოლო 1874 წელს დ. ყიფიანის ბინაზე შესრულდა. ამ პიესის სავაჭრო და სავაზმო კაპიტალის დაგროვებასთან დაკავშირებული თემატიკა ახლოს იდგა იმ დროის ქართულ მწერლობაში სოციალური საკითხებისადმი მზარდ ინტერესთან და ამითაც უნდა იყოს გაპირობებული მისდამი განსაკუთრებული ყურადღება. თარგმანს თან ახლავს მრავალი სქოლიო, რომლებშიც დ. ყიფიანი იმოწმებს ხოლმე დედანს და იძლევა სათანადო განმარტებებს.

დ. ყიფიანს დაუმთავრებელი დარჩა ”ტყუილ-უბრალოდ ვაი ვაგლახის” (ბოლო დროს შექსპირის ამ პიესის სათაური ასე დაკანონდა – ”აურზაური არაფრის გამო”) თარგმანი, რომელიც წყდება IV

მოქმედების პირველ სურათზე. იქვეა ამონაწერები დედნიდან, რუსული თარგმანიდან, ჩანაწერები ამ უკანასკნელში არსებულ შეცდომებზე, და სხვ. ყოველივე ეს ”მკვეთრად გვიჩვენებს, თუ რა გულმოდგინედ მუშაობდა დ. ყიფიანი თარგმანზე... იგრძნობა, რომ ეს ჩანაწერები კარგად გამოუყენებია ტექსტზე მუშაობისას” (ნ. ორლოვსკაია. დ. ყიფიანი — შექსპირის მთარგმნელი. — “ქართული შექსპირიანა”. ტ. II. 1959, გვ. 94). ის ადგილები, რომლებიც დედანში სალექსო საზომითაა შესრულებული, ქართულად თხუტმეტმარცვლედითაა გადმოტანილი.

დ. ყიფიანისეული თარგმანები თავიანთი ენობრივი თავისებურებებით, დედანთან სიახლოვითა და არაიშვიათად — მხატვრული ღირსებითაც, იმსახურებენ იმას, რომ კვლავაც გამოიცეს, როგორც შექსპირის თარგმანთა ისტორიის საგულისხმო ფაქტები.

შექსპირის პიესების თვისებრივად ახალი ეტაპი იწყება ილია ჭავჭავაძის და ივანე მაჩაბლის მიერ 1873 წელს თარგმნილი “მეფე ლირით” (ი. გრიშაშვილი. ქართული შექსპირიანა და ივანე მაჩაბელი. — ქართული შექსპირიანა. ტ. I. 1959, გვ. 134). თარგმანი შესრულებულია ინგლისურიდან. თარგმნის პროცესში გამომუშავებულ იქნა შექსპირის პიესების ქართულად გადმოღების ხერხი. ეს მეთოდი მოგვიანებით კიდევ უფრო სრულყოფილად გამოიყენა მაჩაბელმა მის მიერ დამოუკიდებლად შესრულებულ თარგმანებში, რომლებიც ტონის მიმცემი აღმოჩნდა და

უცვლელ ორიენტირად დარჩა შექსპირის პიესების მთარგმნელებისათვის ჩვენს დროშიც. ი. ჭავჭავაძისა და ი. მაჩაბლის ”პირველი ბედნიერი მიგნება, პირველი გასაღების პოვნა იყო შექსპირის იამბური პენტამეტრისათვის (ათმარცვლედისათვის) ქართული 14-მარცვლოვანი ლექსის მისადაგება. როგორც ირკვევა, ამის არჩევანი მაჩაბელს ეკუთვნის” (ვ. ჭელიძე. შექსპირის მაჩაბლისეული თარგმანები. – ქართული შექსპირიანა, ტ. I. 1959, გვ. 157).

დედნის ათმარცვლედისათვის ქართულ თარგმანებში უფრო გრძელი საზომის მისადაგება გაპირობებულია იმიტომ, რომ ქართულ სიტყვებში მრავალმარცვლიანი სიტყვები ჭარბობენ, ხოლო ინგლისურში – ერთ და ორმარცვლიანი სიტყვები. მთავარი ისაა, რომ ე. წ. ბესიკური 14-მარცვლიანი საზომი თავისი ინტონაციით შესანიშნავად ესადაგება შექსპირის დრამების ინტონაციას.

”მეფე ლირის” თარგმანი გამოირჩევა ენობრივი ქსოვილის მრავალფეროვნებით, მაღალი მხატვრული დონით, მასში კარგად იგრძნობა დედნის მეტაფორების, ეპითეტების, აფორიზმების თავისებურება. მაგრამ ამ თარგმანს აქვს ნაკლიც – სიტყვამრავლობა. ზოგჯერ დედნის ერთ ტაეპს თარგმანში ორი და მეტი ტაეპიც კი შეესატყვისება. შექსპირის პიესების საკუთრივ მაჩაბლისეულ და შემდგომი დროის თარგმანებში დედნის მოცულობისაგან შესამჩნევი გადახვევა აღარ იჩენს თავს.

“ჰამლეტი”-სა და სხვა პიესების გადმოღებისას ქართველი მთარგმნელები დღემდე მაჩაბლის მიერ შემუშავებულ მეთოდს იყენებენ. მაჩაბლისეული თარგმანები უცხოური ნაწარმოების მშობლიურ ენაზე ამეტყველების, გათავისებისა და მთარგმნელობითი კულტურის იშვიათ ეტალონად რჩება. გარკვეულწილად ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ ჩვენს დროში შესრულებული შექსპირის ქართულ თარგმანთა უმრავლესობა, როგორც დედანთან შესატყვისობის, ასევე მთლიანი მხატვრული ეფექტის თვალსაზრისით, საკმაოდ მაღალი დონით ხასიათდება.

ამასთანავე ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ მათში არის ცალკეული ენობრივი და სტილისტური ნაკლოვანებანი, დედნის მცდარი წაკითხვის შემთხვევები და სხვ. ეს გათვალისწინებული უნდა იყო შექსპირის თხზულებათა ახალი გამოცემის მომზადებისას. ამ მხრივ განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა ეკისრება გამოცემის რედაქტორს, როგორც დედანთან თარგმანთა შესატყვისობის დამდგენ და მხატვრული ღირებულების შემფასებელ უკანასკნელ ინსტანციას.

ვახტანგ ჭელიძემ თარგმნა ”რომეო და ჯულიეტა”, ”მეფე ლირი”, ”ვენეციელი ვაჭარი”, ”ქარიშხალი”, ”ზაფხულის ღამის სიზმარი”, ”უინძორელი მხიარული ქალები”, ”ჰენრი IV” (ორივე ნაწილი). შექსპირის ნაწარმოებთა სხვადასხვა ენაზე ამეტყველების ისტორიიდან ცნობილია, რომ მთარგმნელები ყოველთვის ვერ ახერხებენ დედნის ტაეპთა

რაოდენობის ზუსტ დაცვას, ხშირად თარგმანი თავისი საერთო მოცულობით აღემატება ხოლმე დედანს. უნდა ითქვას, რომ როგორც ვ. ჭელიძისეულ, ასევე სხვა ქართულ თარგმანში ეს საკითხი, როგორც წესი, კარგადაა მოგვარებული.

სანიმუშოა ამ მხრივ ”რომეო და ჯულიეტას” ვ. ჭელიძისეული თარგმანი, რომელშიც საკმაოდ იგრძნობა დედნის ნატიფი ლირიზმი, მხატვრული ქსოვილის სიმდიდრე, ემოციური მოდულაციები. განსაკუთრებით კარგად ჟღერს ქართულად ამ ტრაგედიის საუკეთესო სცენები. გავიხსენოთ, მაგალითად, რომეოს პასუხი კაპულეტების ბაღში ჯულიეტას შეკითხვაზე – როგორ მოახერხებ გალავანზე გადმოსვლას:

მე გადმოვფრინდი სიყვარულის მსუბუქი ფრთებით,

ნამდვილ სიყვარულს ქვის ჯებირი რას შეაჩერებს.

აი როგორ ეფიცება რომეო თავის სატრფოს მარადიულ სიყვარულს:

ო, გეფიცები, ქალბატონო ამ სათნო მთვარეს,  
რომელიც ვერცხლით ავარაყებს ხის კენწეროებს.

თარგმანში იგრძნობა დედნის განსაკუთრებული პათოსი, მაღალფარდოვანი მეტაფორული სტილი. გარდა ამისა, დედნის შესაბამისად, ტრაგედიის ცალკეული ადგილები სონეტის ფორმითაა შესრულებული.

კარგად ჟღერს ლაკონიზმითა და პოეტურობით აღბეჭდილი აფორიზმები, რომელნიც განსაკუთრებით ძნელად სათარგმნელია. მაგალითად, არ აკლია სილალე და ბუნებრივობა და შემდეგ აფორისტულ სტრიქონებს:

კეთილი ხშირად გზას ასცდება, ბოროტი ხდება,  
ხოლო ბოროტი კეთილ ძალად გადაიქცევა (II, 3);

შვენიერება გარეგანი ამაყოფს მაშინ, როდესაც ბურავს

სილამაზეს შინაგანს იგი (I, 3);

შმაგ გატაცებას მუდამ მოსდევს მძვინვარე ბოლო,

და მაშინ კვდება, გამარჯვებას როცა მიაღწევს (II, 6);

ვინც არ დაჭრილა, ის იარას არაფრად აგდებს (II, 2).

”რომეო და ჯულიეტას” არისტოკრატი პერსონაჟები მაღალფარდოვანი და ხელოვნურობის ზღვარამდე მისული ენით მეტყველებენ. ეს ჭარბად მეტაფორული და მაღალფარდოვანი ევფუისტური საწყისი ქართულ თარგმანშიც იგრძნობა: ”შენ წაიკითხე მისი სახის ნათელი წიგნი”, ანდა:

სრულქმნილ მშვენებად რომ გადაიქცეს ის ტრფობის წიგნი,

მას უნდა ჩასმა ასეთსავე მშვენიერ ყდაში.

”ქარიშხლის” ვ. ჭელიძისეულ თარგმანში განსაკუთრებით შთამბეჭდავია მონოლოგები. ამ მხრივ გამოირჩევა პროსპეროს ცნობილი მონოლოგი სამყაროს მსხვერვის გარდუვალობაზე, რაც ასეთი ბრწყინვალე ტაეპებით მთავრდება:

ჩვენ ნაქსოვი ვართ სიზმრეული ნივთიერებით,  
წუთისოფელი სიზმრითაა გარემოცული.

ამ პიესაში ცალკეული პერსონაჟები უხეში ენით მეტყველებენ. თარგმანში ეს მომენტი კარგად აისახება, რასაც ერთობ ბუნებრივ ჟღერადობას ანიჭებენ ”მდაბიო” მეტყველებისათვის დამახასიათებელი გამოთქმები: ”ჯანდაბას”, ”დოყლაპია”, ”ქაჯი” და სხვ. ასევე ორგანულადაა გამოყენებული ანდაზები: ”გაჭირვება კაცს დედოფალთან დააწვენსო” (II, 2) და სხვ.

გივი გაჩეჩილაძე პირველი იყო, რომელმაც მაჩაბლის ტრადიცია განაახლა. 1938 წელს ”რომეო და ჯულიეტას” ცალკეული ნაწყვეტები გამოაქვეყნა (”საბჭოთა ხელოვნება”, № 2), ხოლო მოგვიანებით თარგმნა ”ცხოვრება და სიკვდილი მეფე ჯონისა”, ”რიჩარდ II”, ”მეფე ჰენრი V”, ”აურზაური არაფრის გამო”, ”ორი ვერონელი აზნაური”. გივი გაჩეჩილაძე შექსპირის მკვლევარიც იყო და ამიტომ ბუნებრივია, რომ მის თარგმანებში გათვალისწინებულია ამა თუ იმ პიესის კომენტარები და სამეცნიერო ლიტერატურა. ამასთანავე, მას ინგლისური პოეზიის მრავალი ნიმუში აქვს ამეტყველებული ქართულად და ეს მდიდარი

გამოცდილებაც თავის როლს თამაშობს შექსპირის პიესების თარგმანებში. ჭეშმარიტი პოეზიაა ასეთი ტაეპები:

ორიოდე ხატს ვამჯობინებ წმინდანებისას  
და ჩემს სამეფოს თვალუწვდენელს, უმცირეს  
საფლავს,  
პატარა საფლავს, სულ პატარა და უცნობ  
საფლავს.

დე გამითხარონ შარავზაზე სამარე ბნელი  
იქ, სადაც ხალხი დღენიადაგ არ დაიღვეა.  
("რიჩარდ II").

ტრაგედიისათვის ნიშანდობლივი პათეტიკური  
ინტონაცია იგრძნობა რიჩარდის უკანასკნელ  
სიტყვებში:

ამაღლდი სულო! შენი ტახტი იქ არის – ზემოთ,  
და შენ კი დაბლა დაეშვები, სხეულო ჩემო!

აფორიზმების ეფექტი, ლაკონურობა და  
მოქნილობა თარგმანის ერთ-ერთი დიდი ღირსებაა:

გვაუწყე, ზარალს მოსდევს ნგრევა და ნგრევას –  
გლოვა,  
სიკვდილი მაინც ყველას სჭარბობს და ისიც  
მოვა.  
("რიჩარდ II").



თქვენ ხართ კურდღელი, რომლის გამოც ანდაზა ამბობს, დიდ ვაჟკაცობას ჩემულობსო მკვდარ ლომთან იგი.

(“ცხოვრება და სიკვდილი მეფე ჯონისა”).

დედნისადმი მთარგმნელის ერთგულება არა მხოლოდ შინაარსის ზუსტ გადმოცემას, არამედ მხატვრულ ზემოქმედებასაც გულისხმობს. თუ როგორ ახერხებს ამას გ. გაჩეჩილაძე, ეს კარგად ჩანს შემდეგ მაგალითში. თუ ბწკარედულად გადმოვიღებთ, დედანში ნათქვამია: ”ღმერთმა დაგვიფაროს, ამ სავალალო ქვეყანას მრისხანედ ეძგერება ჭირთა ტალღა” (“რიჩარდ II”). თარგმანში ეს ადგილი ასე იკითხება:

ღმერთო, დაგვიხსენ! ეს რა ჭირთა მდინარე მოსკდა

და მოევლინა ამ უბედურ ქვეყანას უცებ!

ერთი შეხედვით თარგმანი თითქოსდა სცილდება დედანს, მაგრამ სინამდვილეში ბწკარედული სიზუსტე შეცვლილია შექსპირული სათქმელისა და განცდის სიმძაფრისადმი იმ ერთგულებით, რომელიც როგორც დედნის, ასევე მშობლიური ენისა და პოეტური სიტყვის კანონთა გათვალისწინებას გულისხმობს.

გ. გაჩეჩილაძის თარგმანებში განსაკუთრებით ძლიერია ის ადგილები, სადაც შერწყმულია პათეტიკა, ერთგვარი სენტენციურობა და მეტაფორიზმი. აი, ამის მაგალითად პიესიდან ”მეფე ჰენრი მეხუთე”:

კაცს მშვიდობის ჟამს არაფერი ამშვენებს ისე,  
როგორც სიმშვიდე ზომიერი და თავმდაბლობა,  
მაგრამ როდესაც ლაშქრობაზე მიდგება საქმე,  
მაშინ კი უნდა დავემგვანოთ მძვინვარე ვეფხვებს;  
დაძაბეთ კუნთი, ააჩქროლეთ მხურვალედ  
სისხლი,

ჩამოაფარეთ მრისხანების ნილაბი სახეს,  
თვალეებს მიეცი თ ელვარება თავზარდამცემი...

განსაკუთრებით კარგად ჟღერს გ. გაჩეჩილაძის  
თარგმანში მთავარი გმირების პარტიები, მონოლოგები,  
მხატვრულად და შინაარსობრივად გამორჩეული  
პასაჟები.

შექსპირის პიესების თარგმანთა შორის მრავალი  
ღირსებით გამოირჩევა გიორგი ჯაბაშვილის მიერ  
გადმოდებული ტრილოგია ”ჰენრი მეექვსე”.  
ქართულად ამეტყველებული ამ ტრილოგიის  
პირველივე ფრაზები – ”ძაძით შემოსეთ ცის თაღები”  
ანდა – ”გადმოიქნიეთ ბროლის ცელი ცის კაბადონზე  
და დაუბნელეთ შუქი ბედის მრისხანე ვარსკვლავთ..”  
– ის პოეზიას, ის შექსპირული მუსიკაა, რომელიც  
ბოლომდე გასდევს ამ თარგმანს. იმთავითვე  
ქართულად პოეზიის შთაბეჭდილება გვექმნება,  
როდესაც კითხულობ ასეთ ტაეპებს:

ჩემს მკლავებს ვაქცევ შენს სუდარად ამიერიდან,  
განსასვენებლად კი – გულს ჩემსას, რადგანაც  
მასში

შენი ხატება არასოდეს არ წაიშლება.

ჩემს მოთქმა-კვნესას გლოვის ზარად  
მოგასმენინებ

და ყველა წესის დაცვით ისე გამოგიტირებ,  
ჩემო უბრალოდ დაღუპულო ერთადერთო ძევ,  
ვით პრიამოსმა თავის ძენი გამოიგლოვა.

ქართული ენის მდიდარ წიაღში გ. ჯაბაშვილი  
პოულობს დედნის ყოველი სიტყვისა თუ გამოთქმის  
უზუსტეს შესატყვისებს. "ვეფხისტყაოსნის" ფრაზა –  
"ქოს-წინწილასა ჰკართო" მთარგმნელისათვის არის  
ის საფუძველი, რომელზე დაყრდნობითაც ტრილოგიის  
ფინალში მომცრო ლაკონური წინადადებით – "ჰკათ  
ქოს-წინწილებს!" – დედნის შესაბამისი საზეიმო,  
მაღალი ნოტა ჟღერს. პერსონაჟთა სოციალური და  
კულტურული დონის, საუბრის ხასიათისა და მთელი  
კონტექსტის ლოგიკის შესაბამისად ერთადერთ  
გამართლებულ ლექსიკურ ერთეულად წარმოდგება  
წმინდა ხალხური მიმართვა "შენი კვნესამე" შემდეგ  
დიალოგში:

- ეს დედაკაცი ვილა არის?
- მაგის ცოლი ვარ, შენი კვნესა მე.

ტრილოგიის თარგმანის ერთ-ერთი დიდი ღირსება  
ის არის, რომ მთარგმნელი თანაბარი გულისყურით  
მოჰკიდებია როგორც მხატვრულად უფრო ეფექტურ,  
ასევე შედარებით "მეორეხარისხოვან" პასაჟებს,  
ლექსად თუ პროზად დაწერილ დიალოგებს. მაღალი  
მუსიკალური რეგისტრით არის გადმოღებული მეფე  
ჰენრის მიერ გლოსტერის წყევლა:

მამანი, შვილთა დამკარგავნი, და ქვრივ-ობლები,  
გამოკლებულნი ქმრებისა და მშობლების  
ზრუნვას,

მგლოვიარენი მათი უდროოდ დაღუპვის გამო,  
მწარედ დაგმობენ ქვეყნად შენი გაჩენის საათს..  
ჯერ არც-ერთ დედას უფრო ტანჯვით არ  
უშობნია

მშობლის სანუკვარ იმედების გამაცრუებლად  
ასე ვაგლახი, უმსგავსი და უშნო საპყარი,  
რაც სულ არ ჰგავდა ნაყოფს თავის დიდებულ  
ხისას.

”ჰენრი მეექვსე“-ს პერსონაჟთა დიდი ნაწილი  
რაინდები არიან. მათი ლექსიკაც შესაბამისად  
რიტუალიზებულია, გმირული და ამაღლებულია.  
თარგმანში კარგად არის შენარჩუნებული დედნის ეს  
თავისებურება. აი, მაგალითად, როგორ სიტყვებსა და  
გამოთქმებს ხმარობს იორკი ბრძოლის აღწერისას:  
”რიჩარდ ჰყოდა”, ”და მჭექარე ხმით მომძახოდა”,  
”აგერ მდევარიც ზედ მომადგა საბედისწერო”,  
”გამოანგრია ედუარდმა მებრძოლთა რიგი ვადამდე  
სისხლში ნაბანი ხმლით”. ამგვარ სიტყვებში ირეკლება  
იორკის რაინდული სული – ბრძოლით ტკობა,  
გმირული შემართება.

ასევე გამართულია და ყოველგვარი წაბორძიკების  
გარეშე ჟღერს სრულიად სადა და პოეტურ  
სამკაულებს მოკლებული ტაეპებიც:

რეგენტი გვჯობნის და ფრანგებიც უკან გარბიან.

მოდით, მიშველეთ, დამეხმარეთ, სულნო რჩეულნო.

ტრილოგიის პროზაულ ადგილებში კარგად ჩანს "მდაბიური" და ფამილარული საუბრის ხასიათი: "ახლა კი გაყურებინებ სეირს, სეი ხარ თუ რაღაცა... მერე ისა, რომ შენი ცხენი კაბა-ჯუბათი მოგიერთავს და შენზე პატიოსანი ხალხი კი ტყაპუჭებსა და ქალამნებში გამოთასმულან".

"ზამთრის ზღაპრის" ზვიად გამსახურდიასეული თარგმანის თავისებურება ის არის, რომ იმ ენობრივ სპექტრში, რომელსაც მთარგმნელი მიმართავს, ძველი, არქაული და მწიგნობრული ლექსიკურ-გრამატიკული შრე ("არა ხამს ჩემგან გმობა, "მწყაზარი", "რამეთუ", "ტარიგი" და სხვ.) უფრო შესამჩნევია, ვიდრე სხვა მთარგმნელებთან, თუმცა ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, თითქოს თარგმანი არქაიზებული ენით იყოს გადმოღებული. პირიქით, დიალოგი, როგორც წესი, ლაღად და ბუნებრივად ვითარდება და ამ მხრივ დამახასიათებელია შემდეგი ტაეპები:

მაშ, მხოლოდ ორგზის გახსოვს ჩემი ენამზეობა?

მითხარ, პირველად როდის ვიყავ ტკბილმოუბარი.

გადამავიწყდა მე ეგ ჟამი, გთხოვ, შემახსენო.

ზვიად გამსახურდია თავს არიდებს სტილისტურ ერთფეროვნებას და თარგმანის ქსოვილში, დედნის მრავალფეროვანი და მდიდარი ენის შესაბამისად, პოეტიზმებისა და წმინდა ლიტერატურული ლექსიკის პარალელურად გვხვდება სასაუბრო ენის ისეთი

ერთეულებიც, როგორცაა "ენაჭარტალა", "ნაბიჭვარი", "დიაცი" და სხვ. პიესის ერთ პერსონაჟს, რომელიც დედანში ქართული ხეპრეს შესატყვისი სიტყვით მოიხსენიება, მთარგმნელმა შესანიშნავი შესატყვისი – "ოტროველა" მიუსადაგა. თარგმანის საერთო ღირსებაზე ნათლად მეტყველებს შემდეგი ნაწყვეტი, რომელშიც არის ბუნებრიობაც, სისადავეც და აზრის სიცხადეც:

სათქმელი ჩემი შეეხება მხოლოდ და მხოლოდ  
ყალბი ბრალდების უარყოფას, ხოლო მტკიცება  
არ გამაჩნია მე სრულებით, გარდა იმისა,  
რასაც აღმოსთქვამს პირი ჩემი.

ცალკე უნდა ითქვას ისეთ საინტერესო ფაქტზე, როგორცაა 1963 წელს ჟურნალ "ცისკარში" (№ 10) გამოქვეყნებული "ჰამლეტის" პირველი სამი სურათის კონსტანტინე გამსახურდიასეული თარგმანი. მასში აშკარად იგრძნობა დედნისადმი მაქსიმალური მიახლოვების სურვილი. ჩვენს წინაშეა დიდი მწერლის მიერ განხორციელებული თავისებური ექსპერიმენტი – უკიდურესად გაამძაფროს ტრაგედიის პათოსი, ჩვეულებრივი, სამეტყველო ენისაგან განსხვავებული, ნატიფი, დახვეწილი და რამდენადმე არქაული ენით ამეტყველოს შექსპირის ტრაგედია. თარგმანში არაიშვიათად გვხვდება ამგვარი გამოთქმები: "ვინა ხარ, მარქვი" (მაჩაბელთან – "მითხარ ვინა ხარ"), "განაძე შენგან, ქველო ჰამლეტ, არმური ღამის" (მაჩაბელთან – "ნუ ჩავარდნილხარ, შვილო ჰამლეტ,

მწარ საგონებელს”), ”უნდა ველოდეთ უხიავ ხვანჯებს” (მაჩაბელთან – ”მგონი აქ რაღაც თვალთმაქცობაა”).

ამ თარგმანის შეფასებისას არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს არის სიტყვის ოსტატის, დიდი შემოქმედის ერთგვარი მხატვრული ექსპერიმენტი, იმის ცდა, თუ როგორ მოერგებოდა მონუმენტური სიდიადით აღბეჭდილი სტილი შექსპირის დრამას.

შექსპირის პიესები თარგმნილი აქვთ აგრეთვე გ. ნიშნიანიძეს (”ტიმონ ათენელი”), თამარ ერისთავს (”პერიკლე”), მოსე ქარჩავას (”ტიმონ ათენელი” და ”როგორც გენებოთ”) და სხვ.

შექსპირის პიესების ყველა თანამედროვე თარგმანში მეტ-ნაკლებად იგრძნობა დეკლამაციური საწყისის, პათოსის გამძაფრებისა და სწრაფვა, რაც ყოველთვის არ არის გაპირობებული დედნით. ეს ტენდენცია უპირველესად ფრაზისათვის არქაული იერისა და მეტი ემოციური შეფერილობის მინიჭებით ვლინდება. ზოგჯერ თავს იჩენს პოეტიზმების, მაღალფარდოვანი გამოთქმების გამოყენება ისეთ შემთხვევებშიც, სადაც დედანში სრულიად ჩვეულებრივი სიტყვებია ნახმარი: ”თქვა“-ს ნაცვლად არის ”რქვა”, ”სუსხიანი ქარის” ნაცვლად – ”მსახვრალი ქარი”. მაგალითად, დედანში ვკითხულობთ: ”მომეცი ხელთათმანი, ავაზას ლომი მოათვინიერებს”, თარგმანში გვაქვს ”მომე თათმანი. თვინიერ ჰყოფს ავაზას ლომი” და სხვ. დედნისაგან განსხვავებით მსაზღვრელი ხშირად საზღვრული

სიტყვის შემდეგაა: ”ჭინჭარი მსუსხავი”, ამბავი მძიმე, ”წყალი მქრობელი”.

ტონის აწვევისაკენ, პათოსის გამძაფრებისაკენ სწრაფვა სისადავისა და ფრაზის უფრო ბუნებრივად ჟღერადობის ხარჯზე შეიმჩნევა ყველა თარგმანში და ეს გათვალისწინებულ უნდა იქნეს თხზულებათა ახალ გამოცემებში.

შექსპირის ახალი თარგმანების უმრავლესობა ორგანულად აგრძელებს იმ ტრადიციას, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარეს ილია ჭავჭავაძემ და ივანე მაჩაბელმა; ეს მონაპოვარი ჩვენი მთარგმნელობითი ლიტერატურის საუკეთესო ქმნილებათა რიცხვს განეკუთვნება.

შექსპირი იმდენად დიდი ხელოვანია და თარგმანში მისი ნაწარმოებების ადეკვატური ამეტყველება იმდენად რთულია, რომ ეჭვსგარეშეა, მის დრამებს ქართული მწერლობა კვლავაც არაერთგზის მოუბრუნდება.



## ივანე მაჩაბელი – შექსპირის მთარგმნელი

ქართულ ენაზე შექსპირის ნაწარმოებთა ამეტყველების ახალი ეტაპი ივანე მაჩაბლის სახელს უკავშირდება. შექსპირის დრამების მაჩაბლისეული თარგმანები (“ჰამლეტი” – 1886; “ოტელო” – 1888; “მაკბეტი” – 1892; “რიჩარდ II” – 1893; “იულიუს კეისარი” – 1896; “ანტონიოს და კლეოპატრა” და “კორიოლანოსი” – 1898) თავისი ძალით ჭარბობენ ყველა იმ თარგმანს, რომელიც დღემდე შესრულებულა ქართულ ენაზე” (შექსპირი. ტრაგედიები. გივი გაჩეჩილაძის წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით. ტ. 1, 1953).

ივანე მაჩაბლის მთარგმნელობითი ხელოვნების სიდიადეზე თავისებურად მეტყველებს ის გარემოება, რომ მის თარგმანებს წინ უძღოდა დიმიტრი ყიფიანის, ლავრენტი არდაზიანის, ალექსანდრე ყაზბეგის, მიხეილ ყიფიანის, ვალერიან გუნიას, ანტონ ფურცელაძის ცდა შექსპირის ქართულად ამეტყველების საქმეში. “მაგრამ ეროვნულ სირცხვილად დარჩებოდა ჩვენთვის ის, რომ ივანე მაჩაბელს არ ეთარგმნა შექსპირი და ”ჰამლეტი” მარტო ანტონ ფურცელაძის თარგმანით დარჩენილიყო ჩვენს მწერლობაში” (ი.გრიშაშვილი. ნათარგმნი

ლიტერატურა. თხზულებათა კრებული ხუთ ტომად. ტ. V, 1965, გვ. 373).

თუ ქართულად შესანიშნავად ჟღერს შექსპირის ის ნაწარმოებებიც, რომელთა თარგმნა მაჩაბელმა ვერ მოასწრო, ამაშიც დიდია მისი წვლილი, ვინაიდან XX საუკუნეში შესრულებული ყველა თარგმანი შექსპირისა, მათ შორის "ჰამლეტის" I მოქმედების კ. გამსახურდიასეული თარგმანი, მაჩაბლის მიერ აჟღერებული კამერტონის ხმას იმეორებს.

მაჩაბლისეულ თარგმანებზე არაერთი გამოკვლევა არსებობს, რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია გივი გაჩეჩილაძის და ვახტანგ ჭელიძის სტატიები. შევეცდებით ყურადღება გავამახვილოთ მაჩაბლის მთარგმნელობითი ხელოვნების ნაკლებად გაშუქებულ საკითხებზე, ახალი მასალით შევავსოთ უკვე არსებული დებულებები და შედარებისათვის რუსულ თარგმანებსაც მივმართოთ.

მაჩაბლის თარგმანებში ყოველი სიტყვა ისე ბუნებრივად ჟღერს, თითქოს ისინი ქართული ორიგინალური მწერლობის ნიმუშებს წარმოადგენენ. მძლავრი პათოსი და დიდი პოეზიაა ამ ტაეპებში:

დიდი ტადარი მხოლოდ ტანით არ არის დიდი,  
მაღალ ტადარში მაღალია სულისკვეთებაც.

დავიმოწმებთ რამდენიმე მაგალითს, თუ როგორი ძალით ჟღერს მაჩაბლის თარგმანებში სხვადასხვა სენტენცია და აფორიზმი. მაჩაბლის საოცარი ალღოს წყალობით, საერთო კუთვნილებად იქცა ქართულ

ენაში ჰამლეტის ცნობილი ფრაზა: ”არარობავ, დედაკაცი უნდა გერქვას შენ!” შდრ. პასტერნაკისეული – “О, женщины, вам имя - вероломство”. უფრო ახლოსაა მაჩაბელთან ლოზინსკი, რომელთანაც frailty-ის შეესაბამება брэнность.

გავიხსენოთ აგრეთვე შემდეგი ტაეპები “ჰამლეტი“-დან:

სახელოვანი კაცი მარტო დიდ საქმეს არ სდევს  
იგი უბრალო საქმისთვისაც თავს გამოიდებს,  
თუ შელახული არის მისი პატიოსნება.

დედნის კვალად, აქ არის აზრის სიცხადეც, სენტენციური ფორმაც და ზეაწეული ინტონაციაც. აქ დედნიდან მხოლოდ ერთი გადახვევაა – ”უბრალო საქმის” ნაცვლად დედანში არის ”ჩალა”, მაგრამ ეს არ ცვლის დედნის აზრსა და პათოსს. ეს ტაეპები პასტერნაკთან ასე იკითხება:

Но тот и велик кто без причины  
Не ступит шага, если-ж в деле честь  
Подымет спор из-за пучка соломы.

ვიმოწმებთ კიდევ შექსპირის რამოდენიმე სენტენციის მაჩაბლისეულ თარგმანს: ”ის არის ძნელი, რომ არწივნი დაუმწყვდევიათ, ქორ-ძერანი კი თავისუფლად ასპარეზობენ”, ”რაც საუკუნოდ დაკარგულია, იმის გლოვა უნაყოფოა” (“რიჩარდ II”), ”ო, რა მძიმეა საიდუმლო დედაკაცისთვის”, ”ლაჩარი სიკვდილს ბევრჯერ გემობს თვით სიკვდილამდე, მამაცს

კი იგი მხოლოდ ერთხელ შეხვდება წილად” (“იულიუს კეისარი”).

იმის გამო, რომ შექსპირის პიესებში გამოყენებულია პოეტური საზომიც და პროზაული თხრობაც, ბევრ მათგანში ჩართულია სიმღერები, ლექსები, გამოყვანილია სხვადასხვა სოციალური წრის წარმომადგენლები, ხოლო დრამატურგი არ იფარგლება ერთგვაროვანი მხატვრული ხერხებით, მისი ენობრივი ქსოვილი ინგლისური ენის ყველა სპექტრს მოიცავს.

მაჩაბლის თარგმანების ღირსება ის არის, რომ მან შეძლო ქართული ენის წიაღში ლიტერატურულ ტრადიციებსა თუ ხალხურ მეტყველებაში მოეძებნა დედნის ლექსიკურ ინტონაციური სიმდიდრის ორგანული შესატყვისები. როდესაც ”კორიოლანოსის” თარგმანში ვკითხულობთ კრისტალური სისადავითა და სიწმინდით შესრულებულ ტაეპს – ”წუთისოფელო, რა ცვალებადი რამ ყოფილხარ”, ანდა როცა ”ანტონიუსისა და კლეოპატრას” თარგმანში ვხვდებით ასეთ პათეტიკურ სტრიქონს – ”მასუკან თავი დამიქნია და მოახტა დარახტულ მერანს”, სრული საფუძველი გვაქვს, დავასკვნათ, რომ ”წუთისოფელი” და ”მერანი” ლიტერატურული ტრადიციიდანაა მიღებული. ამასთანავე თარგმანებში ვხვდებით სასაუბრო ენისათვის დამახასიათებელი ისეთი სიტყვები და გამოთქმებიც, როგორცაა ”ლაწირაკი”, ”ქეციანი”, ”დასწყევლოს ღმერთმა”, ”ჩვენ ძმა-ბიჭები არა ვართ განა!?” და სხვ.

ხდება ხოლმე, რომ ზოგიერთი თარგმნილი ნაწარმოები ენობრივად თუ სტილისტურად თითქოს გამართულია, მაგრამ ტექსტის ენას, სტილს მაინც დაკრავს ხელოვნურობის, არაბუნებრივი ჟღერადობის იერი. მაჩაბლის თარგმანები თავისუფალია ამ ნაკლისაგან. იგი არასოდეს ემონება დედანს, თანაბარ პატივს მიაგებს როგორც შექსპირისეულ ტექსტს, ასევე მშობლიური ენის კანონებს. მაგალითად, დედნის აზრი – ”ნუ იქნები შენივე ენის მათხოვარი” (“იულიუს კეისარი”) – მაჩაბელს ასე გადმოაქვს: ”ნუ სიტყვა-ძვირობ”. ”მაკბეტის” დედანში ნახსენებია ”წარმოსახული საშინელებანი”, რასაც კონტექსტის გათვალისწინებითა და პოეტური ალღოს კარნახით მაჩაბელი ასე თარგმნის – ”შიშის ლანდი”.

აზრის სიცხადე, ექსპრესიულობა, პოეტური ეფექტის სიმძაფრე მაჩაბლის თარგმანების მთავარი ღირსებაა. ქართველ მკითხველს საშუალება ეძლევა შეიგრძნოს და გაიცნობიეროს დიდი ინგლისელი დრამატურგის განუმეორებელი სიდიადე. დავუკვირდეთ ამ თვალსაზრისით ასეთ ტაეპებს:

რას სჩადი ამას! შენ უჩოქებ შენგან გაზრდილ  
შვილს?

მაშ ვარსკვლავთ გუნდნი ჩაიქოლონ ზღვის  
კენჭებითა,

აღვის ხის შტონი მიაწვდინოს მზეს ქართა  
ქროლვამ,

შეუძლებელი ნულარ იყოს ნულარაფერი!

(”კორიოლანოს”).

აქ იკარგება იმის შეგრძნება, რომ ჩვენს წინაშე თარგმანია, მხოლოდ დიდ პოეზიასთან ზიარების განცდა გვეუფლება.

შექსპირი, თავისი ეპოქის ეტიკეტის შესაბამისად, უხვად იყენებდა მისი ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ევფუიზმებს – ”ტკბილ სტილს”, მაღალფარდოვან გამოთქმებს. იგი თავს ვალდებულად თვლის, რომ ოტელოს მიმართვა დიდებულებისადმი აღბეჭდილი იყოს არისტოკრატიული თავაზიანობის გამოხატველი, დახვეწილი და მაღალფარდოვანი ეპითეტებით. ყოველივე ეს მაჩაბლის თარგმანში ნათლად იგრძნობა.

შექსპირის ენობრივი ქსოვილის ერთ-ერთი თავისებურებაა ინტონაციური სიმდიდრე, მათ შორის მაღალფარდოვნება, ტკბილსიტყვიერება, რაც განსაკუთრებით პერსონაჟებს შორის ერთმანეთისადმი დახვეწილი და რაფინირებული მიმართვების სახით ვლინდება. თავაზიანობის ეს ეტიკეტი ევროპული რენესანსული კულტურის ერთ-ერთი მონაპოვარი იყო. ამის გამოხატულებაა გლოსტერის სიტყვები, რომელთა მთავარი არსი რაფინირებული, ეტიკეტური საუბრის პრინციპები იშვიათი სიზუსტითაა გადმოცემული მაჩაბლის თარგმანში:

არ შემიძლია მოქარგულის ენით ლაქუცი,  
პირში ღიმილი, ფრანკთა წესით დაბლა  
თავდახრა  
და სხვა ამგვარი პრანჰვა-გრეხა მაიმუნური.

იმ დროის ინგლისურ ლიტერატურაში დამკვიდრებული ევფუისტური სტილი შექსპირმა მთლიანად როდი უარყო, მხოლოდ გარკვეულ ჩარჩოებში მოაქცია. მაჩაბელი იშვიათი ინტუიციით გრძნობს და ასახავს პერსონაჟების ურთიერთმიმართვის შექსპირისეულ მანერას. მართალია, ერთგან ოტელო ამბობს: "შესაძლო არის მე შავი ვარ და არა მაქვს ნიჭი კარისკაცთაებრ ტკბილის ენით ლაპარაკისა", მაგრამ ეს მხოლოდ მისი ვარაუდია და იგი ყოველთვის იყენებს იმ ტკბილ ენას, როცა ამას წესი მოითხოვს. გავიხსენოთ ოტელოს ცნობილი მიმართვა ვენეციის მთავრისა და სენატორებისადმი. ვიმოწმებთ პწკარედს: "უაღრესად ძლიერნო, დიდებულნო და პატივცემულნო კეთილნო ბატონებო". თარგმანშიც და დედანშიც ორივე სტრიქონი ვენეციის დიდებულებისადმი ეტიკეტურ მიმართვას უკავია. მაჩაბელთან ეს ტაეპები ასე ჟღერს:

სიღარბაისლით, ძლიერებით სახელგანთქმულნო,  
კეთილშობილნო და სულდიდნო უფალნო ჩემნო.

იგივე ტაეპები პასტერნაკის თარგმანში ასეა გადმოტანილი:

**Сановники, вельможи,  
Властители мои! Что мне сказать?**

შესაძლოა პასტერნაკი შეგნებულად ახდენდა დედნის ერთგვარ მოდერნიზებას. ის კი უდავოა, რომ მაჩაბელი შექსპირის რენესანსული სტილის ერთგული

რჩება. ერთგან ოტელო ეუბნება დეზდემონას: "არაფერია, სულთაუტკბესო, წავიდეთ საწოლს" (*All's well now, sweeting; come away to bed*). *Sweating* თავისი პოეტურობის ხარისხით უფრო მაღალი ტონალობის სიტყვაა, ვიდრე მის შესატყვისად მაჩაბელს სიტყვა "ძვირფასო" რომ ეხმარა. შდრ. პასტერნაკის თარგმანი: **Всё, милая, в порядке.**

შექსპიროლოგი ჯონ დოვერ უილსონი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ თავაზიანობის სხვადასხვა ფორმულები შექსპირის ეპოქის დამახასიათებელი ელემენტებია. მაჩაბელთან იშვიათი თანამიმდევრობით და ზუსტი ქართული შესატყვისებით არის გადმოცემული დედნის ეს მხარე. ასე, მაგალითად, მაჩაბელთან ვკითხულობთ: "მე ჩემს ასისთავს დავიტოვებ, თუ ნებას დამრთავთ", რაც დედნის სტილისტიკას მიჰყვება. იგივე ტაეპი რუსულ თარგმანში თავაზიანობის ფორმულის გარეშეა: **Будет прапорщик мой здесь.**

დედნის შესაბამისად, დეზდემონა ასე მიმართავს მამას – "მშობელო ჩემო, დიდებულო". რადლოვის რუსულ თარგმანში ეპითეტი "დიდებულო" გამოტოვებულია: **Родитель мой**, ხოლო პასტერნაკთან ასეა: **Отец**. სენატორებისადმი მიმართვისას ოტელო ეტიკეტის შესაბამისად ამბობს: **Most grave senators** ("უპატივცემულესო სენატორებო"); მაჩაბელთან: პატივცემულნო სენატორნო . მართალია, აქ არ არის აღმატებითი ხარისხი, მაგრამ ეს კომპენსირებულია



მრავლობითის ნართაული, ანუ პოეტური ფორმით.  
შდრ. იგივე ტაეპი პასტერნაკთან: “Господа”.

ოტელოს მეტყველებისათვის დამახასიეთებელ  
ეპითეტთა შორის ხშირად არის გამოყენებული  
ტკბილი . დეზდემონას ტკბილ სხეულს (**Sweet body**)  
ახსენებს ოტელო, როდესაც ირწმუნებს, რომ  
დეზდემონამ უღალატა. უაღრესი სიზუსტეა ამ  
ტაეპებში:

თუნდ მთელ ბანაკს,  
ყოველ ჟარისკაცს თუნდ ცალ-ცალკე ეგემნა იგი,  
იმის ტკბილ სხეულს შეხებოდა, მე ბედნიერად  
ჩავთვლიდი ჩემს თავს, არ მცოდნოდა ოღონდ  
არა-რა.

პასტერნაკის თარგმანში ეპითეტი ”ტკბილი”  
გამოტოვებულია და ეს ტაეპები ასე ჟღერს:

**Я был бы счастлив, если б целый полк  
Был близок с ней, а я б не знал об этом.**

იშვიათ ალღოს ამჟღავნებს მაჩაბელი შექსპირი-  
სეული ლინგვოსპექტრის გადმოცემისას:

მოქანცული მზე დღეს ბრწყინვალე ჩაეშვა  
ქვესკნელს  
და მის ცეცხლოვან ეტლის ნათელს კვალზე  
ეტყობა,  
რომ ხვალ კარგი დღე უნდა დადგეს.  
 (“რიჩარდ III”).

ფერების გრძობა კიდევ უფრო ცხადად ჩანს იმ ტაეპებში, სადაც იაგო ოტელოს შავ ყოჩს, ხოლო დეზდემონას თეთრ ბატკანს უწოდებს. შექსპირის ტექსტის კომენტატორები საგანგებოდ ამახვილებენ ყურადღებას შავისა და თეთრის ანტითეზაზე "ოტელოში". ეს ანტითეზა "ოტელოს" ხსენებულ რუსულ თარგმანებში, როგორც წესი, დაკარგულია, ხოლო მაჩაბლის თარგმანში ვკითხულობთ:

იცით, რომ ეხლა, სწორედ ეხლა, ამ წუთში,  
შავი ბებერი ყოჩი თქვენს თეთრ ბატკანს  
გვიკორტნით.

შექსპირის დრამებმა ინგლისურ ენაში სათავე დაუდო მრავალ მოარულ აფორიზმს, სენტენციასა და ციტატას.

ზოგჯერ დედანი თითქოს გადაულახავი სიძნელის წინაშე აყენებს მთარგმნელს. ასე, მაგალითად, **Be not a niggard of your speech** პწკარედულ თარგმანშიც კი თითქოს უაზროდ ჟღერს: "ნუ იქნები შენივე სიტყვების მათხოვარი". მაჩაბელთან ვკითხულობთ: "ყველა მითხარ, ნუ სიტყვაძვირობ" ("იულიუს კეისარი").

ინგლისურ ენაში მოარულ თქმად იქცა ფრაზა "მაკბეტიდან" – **Present fears are less than horrible imaginings** ("რეალური შიში ნაკლებია, ვიდრე წარმოსახული საშინელებანი"). ვფიქრობთ, არანაკლებ ეფექტურად ჟღერს მაჩაბლის თარგმანი – "ნამდვილი შიში არ ყოფილა ისე საზარი, ვით შიშის ლანდი".

მაჩაბლის თარგმანების საერთო ხიბლის, ესთეტიკური ზემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორი არის დედნის ინტონაციური სიმდიდრის შენარჩუნება. მისი თარგმანები ქართულ ხატოვან სიტყვა-თქმათა ერთგვარი საუნჯეა. გავიხსენოთ სიტყვები და ფრაზები თუნდაც მხოლოდ “კორიოლანოსი”-დან: “ყველას ენაზე აკერია”, “ზიზილ-პიპილო”, “ბრუციანები”, “ლაქლაქა”, “დასწყევლოს ღმერთმა”, “ლაწირაკი”, “ეშმაკმა იცის მათი თავი” და ა.შ. განსხვავებული ენობრივი შრეა მაჩაბლის თარგმანებში ისეთი პოეტიზმები, როგორცაა “მერანი”, “წუთისოფელი”, “ლაღაღებენ”, “სურვილის ბადე”, “სევდის მდინარე” და სხვ.

რასაკვირველია, როგორც ყოველ თარგმანში, მაჩაბელთანაც არის უფრო ძლიერი და სუსტი ადგილები. ცალკეული გრამატიკული ფორმა ყოველთვის არ შეესაბამება თანამედროვე სალიტერატურო ნორმებს. არ შეიძლება არ აღინიშნოს ისიც, რომ XX საუკუნეში უზარმაზარი სამუშაო ჩატარდა შექსპირის ტექსტის დაზუსტებისა და ცალკეული ბუნდოვანი ადგილების ინტერპრეტაციის საქმეში.

ბუნებრივია, ყოველივე ეს ვერ აისახებოდა მაჩაბელთან. ასე, მაგალითად, მაჩაბელთან ვკითხულობთ: “რად არ მერღვევა ეს სხეული ესრეთ მაგარი”, რაც შეესაბამება **too solid**. მაგრამ თანამედროვე შექსპიროლოგია უპირატესობას აძლევს

იმ გამოცემას, სადაც არის არა **solid**, არამედ **too solid** (“მეტისმეტად გაბინძურებული”). ამასთანავე, დედანში ლაპარაკია არა დარღვევაზე, არამედ დადნობაზე. იშვიათად, მაგრამ მაინც მაჩაბლის თარგმანში გვხვდება დედნის არაზუსტი გაგებაც. მაგ., ანტონიუსი ამბობს – “უფროთხილდით თხელ წყალს”, დედანში არის **quick sand** (“სწრაფი ქვიშები”). იგულისხმება უდაბნოს მოძრავი ქვიშა. ვფიქრობთ, არაფერი დაშავდება, თუ ახალ გამოცემებში მოხდება ასეთი ადგილების დაზუსტება, შექსპიროლოგიის უახლესი მიღწევებისა და თანამედროვე ქართული სალიტერატურო ენის ორთოგრაფიული ნორმების შესაბამისად.

გერმანული ლიტერატურისათვის შექსპირის დრამების შლევგელბისეული თარგმანის ან რუსული ლიტერატურისათვის ”ილიადას” გნედიჩისეული თარგმანის მსგავსად, მაჩაბლის თარგმანები განსაკეთრებული მოვლენაა ქართული მწერლობისათვის, პოეტური სიტყვის ისტორიკოსი უთუოდ მაინც შეჩერდებოდა მაჩაბლის სახელზე, მას, თუნდაც, ეს ტაეპები რომ ეთარგმნა:

მშვიდობით, სპანო ჯილოსანო, დიდნო ბრძოლანო,

თავ-მოყვარების სათნოებად გარდამქცეველნო!

მშვიდობით, ჩემის თავ-მომწონე ცხენის ჭიხვინო,

გულის აღმძვრელო დაფ-დაფებო, ბუკის მკვეთრო ხმავ,

ყურთა-გამგმირო სალამურო; სამეფო დროშავ,  
დაუდგრომვლობავ, მღელვარეზავ დიდებულ  
ომთა...

ოტელოს ჩარხი ბედ-უკუღმა გადატრიალდა!

(შდრ. – Конец всему. Отелло отслужил.  
პასტერნაკი).

XIX საუკუნეში ქართულ ენაზე დაწერილ  
საუკეთესო პოეტურ სტრიქონთა ავტორებს შორის  
მაინც მოიხსენიებდნენ მაჩაბლის სახელს, მას თუნდაც  
ეს ორი სტრიქონი რომ ეთარგმნა:

დიდი ბუნება მხოლოდ ტანით არ არის დიდი,  
მაღალ ტაძარში, მაღალია სულისკვეთეზაც.

(“ჰამლეტი”)

## აკაკი წერეთლის ერთი პერსონაჟის შექსპირული წარმომავლობა

ქართულ ლიტერატურაში შექსპირული თემების, მოტივების, მეტაფორებისა თუ სხვა მხატვრული სახეების რეცეფციის, ანუ მიღება-ათვისების საკითხი, შეუსწავლელია. გივი გაჩეჩილაძის ისეთი დაკვირვებაც კი, როგორცაა – “შექსპირის მრავალი მონოლოგის მასალა და განწყობილება ბედნიერად დაემთხვა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტურ ტრადიციას” – არ გამხდარა საგანგებო კვლევის საგანი. ჯერ კიდევ ნაკლებად ვიცით, რა მიიღო ჩვენმა მწერლობამ შექსპირის სამყაროსაგან, თუმცა თავისთავად ეჭვს გარეშეა, რომ მის დრამატურგიას შეუძლებელია, რაიმე გამოძახილი არ ეპოვა ჩვენს მწერლობაში. რომ არაფერი ვთქვათ იმაზე, რაოდენ მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა “ჰამლეტის” ავტორის პიესებს ქართული სცენის რეპერტუარში, რაოდენ დიდი ყურადღება მიიპყრეს “მეფე ლირისა” და შემდგომ – ივანე მაჩაბლის თარგმანებმა, უდავოა ისიც, რომ ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ალექსანდრე ყაზბეგის პერიოდის მწერალთა ცნობიერებაში შექსპირი მუდმივი სულიერი თუ მხატვრული თანამგზავრის მნიშვნელობას იძენს.

გავიხსენოთ ტაეპები ვახტანგ ორბელიანის ლექსიდან “ძველ მეგობარს” (1883):

მოდო, აქ მიძევს თვალთ წინა რუსთველის დიდი  
ქმნილება

იმის ფურჩვნილის ლექსებით სული და გული  
დავიტკბოთ

გეტე, შექსპირი, შილერი კვლავ ერთად  
გადავიკითხოთ.

ქართულ ლიტერატურაში შექსპირის სამყაროს თავისებურ ანარეკლს წარმოადგენს აკაკი წერეთლის შემოქმედების ერთი საინტერესო მომენტი, კერძოდ, - მასხარას სახე ცალკეულ ნაწარმოებებში.

როგორც ცნობილია, სახალხო სანახაობათა და მირაკლების, კომედიურ ინტერმედიათა პერსონაჟი - მასხარა (ხუმარა) მტკიცედ დამკვიდრდა XVI - XVII საუკუნეების ევროპულ დრამატურგიაშიც. განსაკუთრებით დიდია მასხარას ფუნქცია შექსპირისა და კალდერონის პიესებში. XIX საუკუნის დრამატურგიისათვის მასხარას სახე არაა დამახასიათებელი და მით უფრო საყურადღებოა, რომ ეს პერსონაჟი გვხვდება აკაკი წერეთლის ისტორიულ პოემაში “თორნიკე ერისთავი” (1884) და ისტორიულ დრამატიულ პიესაში “თამარ-ცბიერი” (1885).

მიგვაჩნია, რომ მასხარას სახე აკაკის ნაწარმოებებში შექსპირის შემოქმედებით არის შთაგონებული. როგორც ცნობილია, ამ დროისათვის “მეფე ლირი” ქართულად უკვე თარგმნილი იყო. ჯერ

კიდევ 1860-იან წლებში თბილისში დაიდგა ცოცხალი სურათები ამ ტრაგედიიდან. 1879 წელს ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით დაიწყო მუშაობა ამ ტრაგედიის სცენური ხორცშესხმისათვის. მრავალი რეპეტიციის შემდეგ პირველი სპექტაკლი გაიმართა თბილისში 1880 წელს, ხოლო მოგვიანებით - ქუთაისსა და ბათუმშიც. სპექტაკლი დიდხანს შერჩა ქართულ რეპერტუარს. ლირის როლს კოტე ყიფიანი ასრულებდა და დადგმას დიდი წარმატება ხვდა.

აკაკი წერეთელი, რომელიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქართულ თეატრთან, ბუნებრივია, კარგად იცნობდა ამ დადგმას, რომელიც უთუოდ ერთ-ერთი სტიმული იყო იმისა, რომ მის ნაწარმოებებში დამკვიდრდა მასხარას სახე. ამ პერსონაჟის დამკვიდრებას უთუოდ ხელს უწყობდა ის გარემოებაც, რომ მასხარა უკიდურესად კომედიური პერსონაჟია და დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს ფოლკლორულ ჟანრებთან (ბერიკაობა და სხვ.), ანუ ისეთ საწყისებთან, რაც ეგზობ დამახასიათებელია აკაკის შემოქმედებისათვის. აქვე გასათვალისწინებელია ისიც, რომ აკაკი წერეთელი შეუძლებელია გულგრილი დარჩენილიყო “მეფე ლირის” ივანე მაჩაბლისა და ილია ჭავჭავაძის თარგმანისადმი, რომელშიც მასხარას ტექსტი დიდი ოსტატობით არის გადმოტანილი.

“მეფე ლირის” თარგმანში სინონიმურად არის ნახმარი სიტყვები “ხუმარა” და “მასხარა”, თუმცა პერსონაჟთა ჩამოთვლაში გამოყენებულია “ხუმარა”.



“მეფე ლირში” მასხარა თავის თავზე ამბობს:

“მე მართალია მასხარა ვარ, მაგრამ ვინც ამ ჩემს თქმულს მართლად მასხარობაში ჩამომართმევს, აბა მითხარი იმას რა უნდა”.

წელს მასხარებს ლილახანა წაუხდათ,  
მასხარობას ბრძენნი გვეცილებიან.

ასევე სინონიმურად იყენებს “ხუმარასა” და “მასხარას” აკაკი წერეთელი. მართალია, “თამარ-ცბიერის” პერსონაჟთა ჩამოთვლაში ნახმარია “მასხარა”, მაგრამ ნაწარმოების ძირითად ტექსტში ამ სიტყვის სინონიმი – “ხუმარა”-ც არის გამოყენებული. “თამარ-ცბიერში” მასხარა თავის თავზე ამბობს:

და ნაცვლად ყველა მედიდგულება,  
ხან დამცინიან, ხან მაგინებენ.  
მწარე ლუკმაა ხუმარას ლუკმა.

“თორნიკე ერისთავში” ძირითადად “ხუმარას” გვხვდებით: “ყველას მეფის ხუმარა სჯობს”, “სთქვი, ხუმარავ, თუ რას ნიშნავს ეგე შენი გამოცანა”; “ხუმარადაც ვარგებულხარ”; მაგრამ სიტყვის თამაშის (კალამბურის) სახით ამ ისტორიულ პოემაში “მასხარაც” გვხვდება: “ფეხებამდე მასხარაო”.

როგორც ვიცით, შექსპირის პიესებში მასხარა მხოლოდ გარკვეულ სცენებში მონაწილეობს, ხოლო შემდეგ, ასე ვთქვათ, უგზო-უკვლოდ იკარგება. მაგალითად, “მეფე ლირის” მეხუთე მოქმედებაში მასხარა აღარ ჩანს. შექსპირის ტრაგედიის მსგავსად, პოემაში “თორნიკე ერისთავი” მასხარა მხოლოდ პირველი კარის დასაწყისში გვხვდება, ხოლო

ხუმორი მოქმედებებს დასაწყისში "თამარ-ცბიერი" მეორე მოქმედება ხუმარას გარეშე მიმდინარეობს.

როგორც შექსპირის, ასევე აკაკი წერეთლის მასხარა აღჭურვილია ამ პერსონაჟის კლასიკური ატრიბუტით – ჩაჩით. "უსათუოდ ჩემი ჩაჩი უნდა გეხუროს ... ნეტავ ორი ქალი მყოლოდა და თანაც ორი ჩაჩი მქონოდა" – ეუბნება ხუმარა კენტს ("მეფე ლირი", II, 3). "თავზე მხურავს ჩაჩი სულელ მასხარის" – აცხადებს მასხარა პოემაში "თამარ-ცბიერი" (III).

შექსპირისეული ხუმარები მიმართავენ სხვადასხვა კომედიურ ხერხებს, როგორცაა ზმა, ანდაზები, ირონია, სარკაზმი და სხვ. "მეფე ლირში" ხუმარა ხშირად აყალიბებს ბრძნულ სენტენციებს, რომლებიც ყოველთვის ფოლკლორულ იერს ატარებენ. ამ მხრივ "მეფე ლირისა" და "თამარ-ცბიერის" ხუმარები ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს. შევადაროთ პარალელურად:

ბედი სწორედ უნამუსო ქალია,  
ღარიბი სძაგს, მდიდრის ეშხით მთვრალია.  
("მეფე ლირი").

ეს სოფელი სწორედ საგიჟეთია:  
ყველა სჩემობს ჭკუას, გრძობას, გონებას...  
ვეღარ ვარჩევთ მართალს და მოჩვენებულს.  
("თამარ-ცბიერი").

ვინც სხვას მისცა თვისი საზრდო ქონება,  
ყველას ჩხირად თვალში გაეწონება.

("მეფე ლირი").

ვინც ქვეყანაში გამოირჩევა,  
აითვალწუნებს უმრავლესობა.  
("თამარ-ცბიერი").

შექსპირისეული მასხარას ტექსტი მუდამ ერთი და იმავე რიტმული საზომით როდი არის გამართული. ყველა სხვა პერსონაჟებისგან განსხვავებით, "მეფე ლირის" ხუმარა ხან პროზას მიმართავს, ხან სხვადასხვა საზომით აგებულ ლექსს:

1. ჩიტსა გუგულის მზრდელსაო,  
გუგული თავს მოკენეტსაო.
2. ფლიდი ბრძენი ჭირში გასულელდებაო,  
სულელი კი, მოჰკლა, არ გაფლიდდება.
3. რაც რომ იცი, სჯობს რომ იმას არ სთქმიდე.  
("მეფე ლირი").

ასევე რიტმული მრავალფეროვნებით ხასიათდება "თამარ-ცბიერის" მასხარას მეტყველება:

1. მალლით ცეცხლის წვიმა მოდის,  
დაბლა დგება სისხლის ღვარი.
2. კურდღელს რო ძალლი ჩამოურჩება,  
აღარვინ აჭმევს მაშინ იმ ძალსს პურს.
3. მე აქ ჩემს თავს ვამცირებ და ვამდაბლებ:  
თავზე მხურავს ჩაჩი სულელ მასხარის.

შექსპირის მასხარა, როგორც საერთოდ ამ დრამატულ პერსონაჟს მოეთხოვება, ხშირად მიმართავს სარკაზმსა და უხეშ, "ვულგარულ"

ხუმრობას. "შენი ვირები წავიდნენ ცხენების მოსაყვანად" – ეუბნება მასხარა ლირს მისი ქალიშვილებისა და სიძეების შესახებ. ამ ტიპის ენამახვილობა არც აკაკის მასხარასთვის არის უცხო. გავიხსენოთ ის ორაზროვანი მნიშვნელობა, რომელსაც იძენს პოემაში "თორნიკე ერისთავი" სიტყვა "სულელი" მასხარას გაშიარებაში ორბელიძესთან:

ხუმარადაც ვარგებულხარ  
ვაჟკაცობით პირველიო,  
მაგრამ ვერ იქმ თორნიკობას,  
თუმც მის ადგილს სულელიო.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპული კლასიკური დრამატურგიიდან ქართული მწერლობის ყურადღების ცენტრში უპირველესად შექსპირის შემოქმედება იმყოფებოდა. ამავე დროს იმ პერიოდის როგორც ქართული, ასევე თანადროული რუსული დრამატურგიისათვის უცხო იყო ისეთი პერსონაჟი, როგორცაა მასხარა. ამგვარად, შექსპირის შემოქმედება, განსაკუთრებით – "მეფე ლირი", წარმოადგენს იმ თუ ერთადერთს არა, იმ ძირითად წყაროს, რომელიც შეიძლება სტიმული გამხდარიყო აკაკი წერეთლისათვის, რომ თავის შემოქმედებაში დაემკვიდრებინა ისეთი პერსონაჟი, როგორცაა მასხარა.

ამგვარ ლიტერატურულ რეცეფციას ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ ხუმარა ერთობ ხელსაყრელი პერსონაჟია ანდაზების, ბრძნული

გამოთქმების, ოხუნჯობისა და სარკაზმის გამოყენებისათვის, ანუ ყოველივე იმისათვის, რაც ეგზომ დამახასიათებელია აკაკი წერეთლის შემოქმედებისათვის. ის გარემოება, რომ ა.წერეთელი დაინტერესებული იყო შექსპირის შემოქმედებით, თავისებურად ვლინდება შემდეგ ფაქტში: 1890 წელს თბილისში გასტროლებზე ჩამოვიდა იმ დროის შექსპირის როლების ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელი იტალიელი ტრაგიკოსი მსახიობი ერნესტო როსი (1827-1896) (უჩვენეს ტრაგედიები "მეფე ლირი", "ოტელო", "ჰამლეტი", "მაკბეტი". "ვენეციელი ვაჭარი", "რომეო და ჯულიეტა"). ქართულმა საზოგადოებამ მას დიდი ბანკეტი გაუმართა, რომელზეც ქართულად სიტყვით მიმართა აკაკი წერეთელმა: "შენ შენი ნიჭიერებით გვაგრძნობინე შექსპირის ძლიერება. . ." აკაკიმ როსის ექსპრომტიც უძღვნა:

ოცნებით ვკითხე შექსპირის აჩრდილს:  
შენ ხარ მთავარი, მგოსანთ უფროსი,  
მაგრამ ვერ მივწვდი შენს მაღალ აზრებს,  
და ვინ აგვიხსნის? – ერნესტო როსი!..

### “ჰამლეტიდან” “რიჩარდამდე”

რუსთაველის თეატრი ქართული სასცენო ხელოვნების ტრადიციებისა და მაღალი დონის ერთ-ერთი უძძლავრესი გამომხატველია. ამ ბოლო დროს განხორციელებული არაერთი ბრწყინვალე დადგმით არა მხოლოდ ყურადღების ცენტრში მოექცა, არამედ მან დიდად შეუწყო ხელი თეატრისადმი ქართული საზოგადოების ინტერესის გამოცოცხლებას, ხოლო შექსპირის ტრაგედიის დადგმით მსოფლიოს საუკეთესო დასთა შორის იქნა აღიარებული. დღეს ერთხელ კიდევ ნათელი გახდა, რომ ქართული თეატრის აღმავლობა ხშირად “ჰამლეტის” ავტორის დრამატურგიასთან იყო დაკავშირებული. ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან, როგორც ამბობენ, შექსპირი თეატრის შესაძლებლობების “სასინჯი ქვაა”. იმიტომაც იგი უაღრესად ძნელად დასადგმელი დრამატურგი, რომ განსაკუთრებული რანგის მსახიობებს მოითხოვს, რომ აღარაფერი ვთქვათ სარეჟისორო აზროვნების დონეზე. მაგრამ რაც უფრო დიდია მიზანი, მით უფრო სასახელოა მისი მიღწევა. ამ მხრივ რუსთაველის თეატრმა არაერთგზის ისახელა თავი.

ამ წარმატებებს ჰქონდა თავისი სპეციფიკური, თვით ქართული სულის თავისებურებიდან

გამომდინარე მიზეზებიც. რასაკვირველია, შექსპირი – მუდმივი თანამედროვე – ყოველი ერისა და ყოველი თაობის ცხოვრებაში ახალ ჟღერადობასა და მნიშვნელობას იძენს. ის განცდები, რომელთაც იწვევს ამბავი იდეალური მიჯნურებისა – “რომეო და ჯულიეტა”, მამაკაცური თავმოყვარეობისა და რწმენის ტაძრის დამხობის ტრაგედია – “ოტელო”, პოლიტიკური ავანტიურიზმის უსაზღვრო თარეში – “რიჩარდ III” სხვადასხვა სახით ახლობელი და გასაგებია ყოველი ეპოქისათვის.

არაერთმა თაობამ “ჰამლეტის” საშუალებით გამოხატა თავისი მდგომარეობა და ხვედრი. მაგრამ ალბათ არ იქნება შეცდომა თუ ვიტყვით, რომ რუსთაველის რენესანსულ იდეალებს ნაზიარები ერისათვის უაღრესად ახლობელი და “ნაცნობია” შექსპირის დრამატურგიული სამყაროს ჰუმანიზმით აღბეჭდილი გმირული, რაინდული და რომანტიკული პათოსი და ტიტანური ვნებათაღელვა.

ყოველი ერი და ყოველი ეპოქა თავისი ისტორიული გზის გამოცდილებათა პრიზმში გარდატეხს შექსპირს. ქართულ ხასიათში, ამ ხასიათის საფუძვლის დამდებ და განმსაზღვრელ საწყისთა შორის ბევრი რამ არის ისეთი, რაც ხელს უწყობს ქართულ სცენაზე შექსპირის დიდ წარმატებას. შექსპირთან ზიარება ეს თითქოს შორეული, შემოვლითი გზებით მიახლოებაა თვით ქართული მსოფლგანცდის სათავეებთან და მის რთულ განფენასთან ისტორიისა და კულტურის ყველა

სფეროში. “ვეფხისტყაოსნის” — ამ მუდმივად მომქმედი ქართული ფენომენის ზნეობრივი კოდექსის შექმნე განსაკუთრებულ სიმძაფრეს იძენს ოტელოს ტრაგედია, ჰამლეტის ყოფნა-არყოფნის დილემაც და სხვა დიდი ტრაგედიების გმირთა იდეალური სრულყოფილებისა თუ მორალური დაცემის აზრი.

არაა შემთხვევითი, რომ შექსპირის მაჩაბლისეული თარგმანები ქართული პოეტური ენის უკვდავი ძეგლიცაა. შექსპირის დრამები მხოლოდ ამბავი და აზრი არ არის, იგი დიდი პოეზიაცაა, რომელიც ამა თუ იმ სცენური ინტერპრეტაციისათვის შეიძლება მძლავრ იარაღად იქცეს. გავიხსენოთ ორიოდე ტაეპი “ჰამლეტიდან”: “დიდი ბუნება მხოლოდ ტანით არ არის დიდი, მაღალ ტაძარში მაღალია სულისკვეთებაც”. აქ ყველაფერია — პათოსი, პოეტური სრულყოფილება, მუსიკალობა.

თუ რუსთაველის თეატრის ახალი ეპოქის ისტორიას გადავავლებთ თვალს კოტე მარჯანიშვილის პირველი დადგებიდან დღევანდლობამდე, აშკარად შევამჩნევთ არა მხოლოდ შეუწელებელ ინტერესს შექსპირის დრამებისადმი, არამედ მათი ხორცშესხმის ევოლუციასაც დროისა და ვითარების შესაბამისად.

რუსთაველის თეატრის შექსპირიანას ისტორიაში სამი საეტაპო დადგმა შეიძლება გამოვყოთ: პირველი ტრიუმფი კოტე მარჯანიშვილის “ჰამლეტს” უკავშირდება, მეორე მნიშვნელოვანი გამარჯვება აკაკი ხორავას მიერ განსახიერებული ოტელოა, ხოლო მესამე და ახალი ეტაპი “რიჩარდ III”-ის დადგმით



აღინიშნა. ეს არის სამი ძალიან დიდი, განსაკუთრებული გამარჯვება თეატრის წარმატებათა გზაზე; არა მხოლოდ სამი გამორჩეული ნიშანსვეტი, არამედ სამი თვისებრივად განსხვავებული შემოქმედებითი მიდგომა შექსპირის სამყაროს შესაცნობად. მათ მხოლოდ ერთი რამ აერთიანებთ: შექსპირული დრამატურგიის ახლებურად აჟღერებისაკენ სწრაფვა, თუმცა ეს ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ორიგინალური და განუმეორებელია.

ეს სამივე შეხვედრა შექსპირთან სამუდამოდ ჩაიწერა ქართული თეატრის მატრიანეში. ლევენდად დარჩა უშანგი ჩხეიძისა და აკაკი ხორავას შექსპირული როლები. უთუოდ ასევე მოიგონებენ რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდს, რომელმაც თანაბრად შეძრა თბილისისა და ლონდონის მაყურებელი. ამას ხელს ვერ შეუშლის ის, რომ ზოგს შეიძლება საკამათოდ ეჩვენოს “რიჩარდ III“-ის ასეთი დადგმა. მაგრამ ეს ბუნებრივია, ვინაიდან კლასიკის და მეტადრე შექსპირის დადგმები, მაშინაც კი, როცა ისინი წარმატებას აღწევენ, ხშირად აზრთა სხვაობას იწვევენ, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც რეჟისორი სითამამეს იჩენს, არ მიყვება მკაცრად პიესის ტექსტს და ისე იაზრებს მას, რომ სცენური ვარიანტი არ ემთხვევა მაყურებლის ჩვეულ წარმოდგენას შექსპირული პიესებისა და საერთოდ ტრაგედიის შესახებ.

სწორედ ასეთ დადგმათა რიგს განეკუთვნება “ჰამლეტის” მარჯანიშვილისეული და “რიჩარდ III“-ის

სტურუასეული დადგმები. ვფიქრობთ, მაყურებლის ჩვეული მოლოდინი კიდევ უფრო თამამად არის დარღვეული სტურუას ნამუშევარში. პიტერ ბრუკი ამ დადგმის “თავისუფალმა სტილმა” მოხიბლა.

არსებობს დრამატურგიული კლასიკის “ტრადიციული” და “არატრადიციული” დადგმები. მაგრამ თავისთავად სიახლის მეტნაკლებობა როდი განაპირობებს დადგმის წარმატებას. მთავარია რამდენად სრულყოფილად არის გამოყენებული ესა თუ ის გზა კლასიკოსი დრამატურგის ჩანაფიქრის ხორცშესხმისათვის.

მარჯანიშვილის “ჰამლეტის” შემდეგ შექსპირის პიესების დადგმები ქართულ სცენაზე (“ოტელო”, “ჰამლეტი”, “მეფე ლირი” – რუსთაველის თეატრში, “რიჩარდ III”, “ჭირვეულის მორჯულება”, “რომეო და ჯულიეტა” მარჯანიშვილის თეატრში და სხვ.), მიუხედავად მათი მეტ-ნაკლები წარმატებისა, არსებითად ტრადიციული გააზრებით ხასიათდებოდა. ამ ფონზე კიდევ უფრო მკვეთრად ჩანს რ. სტურუას მიერ დადგმული “რიჩარდ III”-ის გადაწყვეტის სიახლე.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე შექსპირის სრულიად ახლებური და თამამი გააზრების სათავესთან კოტე მარჯანიშვილი დგას. ”ჰამლეტის” დადგმის ნოვატორობას ბევრი შეცბუნებით შეხვდა. გასული საუკუნის თეატრალურ ტრადიციებზე აღზრდილი მაყურებელი მოულოდნელად “ჰამლეტის” ისეთი რეჟისურის მოწმე გახდა, რომელიც მთლიანად

არღვევდა ჩვეულ წარმოდგენას ამ ტრაგედიის შესახებ. მარჯანიშვილი “უბოდიშოდ” მოეპყრო ჟანრს, ფორმას, ტრადიციას” (თამარ ვახვახიშვილი).

“მე სადაური ჰამლეტი ვარ?” – ასეთი კითხვა დაუსვა უშანგი ჩხეიძემ მარჯანიშვილს. ჩავუკვირდეთ ამ კითხვას! უშანგი ჩხეიძეს ამ გმირის ტრადიციული შესრულება ჰქონდა მხედველობაში და ამიტომ ვერ წარმოედგინა თავისი თავი დანიის უფლისწულად. იმდროისათვის ჰამლეტს ჩვეულებრივ ჭარბად ემოციურ, მელანქოლიურ არისტოკრატად იაზრებდნენ. ამ “არისტოკრატულ” დახვეწილობას იმდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, რომ სარა ბერნარის რეპერტუარში ჰამლეტის როლიც შევიდა.

მარჯანიშვილის ყველაზე დიდი სიახლე ის იყო, რომ მან პრინციპულად უარყო ჰამლეტის სახის დამკვიდრებული გააზრება. მის დადგმაში დანიის მელანქოლიური უფლისწული თანამედროვე ქართველ ინტელიგენტს დაუახლოვდა, რომელიც ორი ეპოქის მიჯნაზე ჰამლეტივით სამოქმედო გზათა რთული არჩევანის წინაშე დგას. ასეთ ვითარებაში განსაკუთრებული აზრით გაისმა სცენიდან “ყოფნა-არყოფნა...”

მარჯანიშვილმა და ჩხეიძემ გვიჩვენეს არა უფლისწული და შორეული ეპოქა, არამედ რთულ ისტორიულ სიტუაციაში მყოფი პიროვნების ხვედრი. უშანგი ჩხეიძის “ბელ კანტო” საშინელი ტრაგიზმით იყო აღბეჭდილი. შენთხვევითი არაა ის გარემოება, რომ თემურ ჩხეიძის მიერ ახლახანს შექმნილ ვიდეო-

ფილმში “ჯაყოს ხიზნები” 1920-იანი წლების ქართველი ინტელიგენტის – თეიმურაზ ხევისთავის როლის შემსრულებელი ნ. მგალობლიშვილი თავისი ანთებული თვალებით და თანაშის მანერით უშანგი ჩხეიძის ჰამლეტის ასოციაციებს იწვევს. ორივე შემთხვევაში რთული დილემის წინაშე მყოფ ადამიანთა ხვედრის მოწმენი ვხდებით.

ჰამლეტიც და თეიმურაზიც მკვეთრად ხედავენ როგორ ირღვევა “ღროთა კავშირი”. ორივე შეურაცხყოფილია, ორივეს ნათლად აქვს შეცნობილი ვითარების სირთულე, ორივე ხედავს ყოველივეს და ორივე გაუთავებლად მსჯელობს ამის შესახებ, მაგრამ საქმე არა სჩანს. არც ერთს არ შესწევს ძალა შეებრძოლოს მათ მიერ შეცნობილ “მოზღვაგებულ უბედურებას”.

რასაკვირველია, მარჯანიშვილისეულ ახლებურ ჩანაფიქრს, ირაკლი გამრეკელის “მოდერნისტული” დეკორაციების ფონზე თანამედროვე სული შთაბერა ქართულ სცენაზე მეტეორივით შემოჭრილმა გენიამ – უშანგი ჩხეიძემ. მისი ხმის ჩანაწერებით ფირზე ნათლად იგრძნობა, რომ მსახიობი თითქოს კი არ მეტყველებს, არამედ ტრაგიკულ არიებს მღერის. საინტერესოა, რომ ჯონ გილგუდიც ასეთივე ამღერებელი მანერით ასრულებს დანიის უფლისწულის მონოლოგებს. სხვათა შორის, ეს მუსიკალური შესრულების მანერა ქართულ სცენაზე შემდეგ აღარ განმეორებულა, თუ არ

ჩავთვლით ისევ მარჯანიშვილის “ურიელ აკოსტას” აღდგენილ დადგმას.

XX საუკუნის თეატრის ისტორიაში კ. მარჯანიშვილმა ერთ-ერთმა პირველთაგანმა წარმატებით დაარღვია დრამატურგიის კლასიკის, კერძოდ, შექსპირის დადგმათა ის ტრადიციული მიდგომა, რომელსაც პიტერ ჰოლი “სამუხეუმო სტილს” უწოდებს.

“ჰამლეტის” მარჯანიშვილისეულ დადგმაში იყო ერთი სადავო მომენტი, კერძოდ, პიესის ტექსტს რეჟისორი ერთობ თავისუფლად მოექცა. ამის გამო იმ დროს ბევრს კამათობდნენ, ბევრს მსჯელობდნენ. ეს აზრთა ცილობა მთლიანად დაფარა მხურვალე ოვაციებმა. ამ ანთებულ ცეცხლში დაიფერფლა უშანგი ჩხეიძე. წავიდა მარჯანიშვილი — მაგრამ რუსთაველის თეატრის ისტორიაში დარჩა დაუვიწყარი ლეგენდა და სანიმუშო პრეცედენტი თანამედროვე თეატრის მხატვრული საშუალებებით შექსპირული მწვერვალების დამპყრობთა შესახებ.

რუსთაველის თეატრის შექეპირიანას ისტორიის მეორე მნიშვნელოვანი ეტაპი იმ ჰეროიკულმა გზებამ შეამზადა, რომლის სათავესთან სანდრო ახმეტელი დგას. ორი ათეული წლის მანძილზე აკაკი ხორავას ოტელო არა მხოლოდ რუსთაველის, არამედ საერთოდ ქართული თეატრის ავტორიტეტისა და პრესტიჟის დამცველი ერთ-ერთი მთავარი ქმნილება იყო.

მართალია, წმინდა რეჟისორული თვალსაზრისით “ოტელოს” დადგმა რაიმე განსაკუთრებული

ნოვატორობით არ გამოირჩეოდა, მაგრამ აქ სიახლე და წარმატების პირობა ის იყო, რომ ხორავამ წინ წამოსწია ვენეციელი მავრის არა ტემპერამენტი, არამედ მისი სულის კეთილშობილება. ამასთანავე შეუნარჩუნა ოტელოს ხასიათის ის “მამაკაცური ძალა”, რაც ნემიროვიჩი-დანჩენკომ ხორავას ოტელოს დიდ ღირსებად მიიჩნია.

სხვებისგან განსხვავებით, ხორავამ ითამაშა არა შავი ურჩხულის ეჭვიანობის ტრაგედია, არამედ გვიჩვენა სიყვარულისა და ადამიანებისადმი რწმენის დამსხვრევის თავზარდამცემი საშინელება. მის შესრულებაში ძნელია გაარჩიო რაა უფრო შთაბეჭდავი – ხმის ტემბრის ძალა თუ სკულპტურული პლასტიკა.

არაა გამორიცხული, რომ ხორავას ოტელო იყო ვახტანგ ჭაბუკიანის “ოტელოს” შთაგონების წყაროც. არც ისე ბევრია ქართული თეატრის ისტორიაში ისეთი სამსახიობო შესრულება, როცა რენესანსული სტილის სკულპტურული მოძრაობანი, ყოველი ჟესტი და მიმიკა ეგზომ გამომსახველი ყოფილიყო, და როცა პლასტიკა თითქმის ტექსტის ტოლფას მნიშვნელობას იძენს, მისი სტატიკური დგომაც კი ოტელოს ხასიათის ძალისა და რაინდულობის გამოვლენას ემსახურებოდა.

როგორც “ჰამლეტსა” და “ოტელოში”, ასევე ქართულ სცენაზე დადგმული შექსპირის სხვა დრამებში რეჟისორული ხელწერისა და სამსახიობო ხელოვნების დონისა და ნაირფეროვნების მიუხედავად, ყოველთვის შენარჩუნებული იყო შექსპირული

პათოსი, რომელიც ეგზომ მძლავრად იგრძნობა მაჩაბლისეულ თარგმანებში. ამ ტრადიციისაგან განსხვავებით რობერტ სტურუამ უარყო შექსპირის ტრაგედიის ზეაწეული ტონალობა.

ამ ტონალობის “პედალიზაციის” (“დადაბლების”) საჭიროებამ განაპირობა მაჩაბლისეულ თარგმანზე უარის თქმა და პიესის ახალი, ნაკლებად პათეტიკური და უფრო თანამედროვე და “პროზაული” თარგმანის გამოყენება. და მართლაც, პათოსის, მეზნებარების ნაცვლად მაყურებელი ერთგვარი კომედიური იერის მქონე, ასე ვთქვათ, დამიწებული, გროტესკული სანახაობის მოწმე გახდა, ანუ იმისა, რასაც ლონდონის “ტაიმსმა” “ექსპრესიონისტული ფარსი” უწოდა. რ. სტურუამ გადაუხვია არა მხოლოდ ტრაგედიის მთავარი გმირის, არამედ თვით ჟანრის გააზრებასაც – ტრაგედია თითქოს არატრაგიკული საშუალებებით იქნა წარმოდგენილი.

ყოველი შედარება პირობითია, მაგრამ სტურუასეული დადგმის ჟანრული ხასიათი თავისებურად გამოვლინდება თუ ერთმანეთს შევადარებთ ვასო გოდიაშვილისა რამაზ ჩხიკვაძის რიჩარდს. გოდიაშვილის რიჩარდი რომანტიკოსთა ბოროტი სულის ნიშნებითაა აღბეჭდილი: იგი საზარელიცაა – გარეგნობითაც და შინაგანადაც – და თან ამალღებულია, პათეტიურია, თითქოს “არამიწიერიცაა” და თავისებურად დიადიც რომანტიკული დემონიზმის სრული თარეშით. მას

თავისი გარეგნობით რაღაც საერთო ჰქონდა ვრუბელის დემონთან.

რობერტ სტურუამ რიჩარდის სახის სრული “დერომატიზაცია” მოახდინა. რიჩარდს – პოლიტიკური ავანტიურიზმის ამ მძლავრ გამონახატულებას – მოხსნა გმირობისა და ამადლებულობის შარავანდედი.

რეჟისორმა თავის დადგმაში ის აზრი გაატარა, რომ არის ეპოქები და სიტუაციები, როცა სიდიადე მოკლებულია ყოველგვარ გმირულ შეფერილობას და მხოლოდ უარყოფითი ფორმით ვლინდება. სხვადასხვა თეატრალური ხერხით (კოსტიუმი, მუსიკა და სხვ.) რ. სტურუამ გააფართოვა დროისა და მანძილის თვალსაზრისით შექსპირის ტრაგედიაში ჩაქსოვილ ზნეობრივ კომპრომისთა, პოლიტიკურ კარიერისტთა მიერ უკიდურესი სულიერი დაცემის შედეგად მიღწეულ წარმატებათა შინაარსი.

ამ დადგმაში ნაჩვენებია, რომ ეპოქებში, სადაც იკარგება მკაცრი ზნეობრივი კრიტერიუმები და მეფდება სიმხდალე, ”სადი აზრი” და ბოროტებასთან შერიგებისა და შეგუების პოლიტიკა, იბადებიან ან რეგვენი პოლიტიკოსები (მეფე ედუარდი) ან რიჩარდისებური არამზადები. სხვა საშუალებათა შორის ამ იდეის ხორცშესხმას ხელს უწყობს ის “შავი იუმორი”, რომლითაც გაჟღენთილია რიჩარდის ამადლებისა და დაცემის ტრაგიკული ფარსი.

ყოველი რეჟისორული “ხელწერა” შესაბამის მსახიობს მოითხოვს. როგორც მარჯანიშვილს



გაუმართლა უშანგი ჩხეიძის ჰამლეტმა, ასევე სწორი იყო სტურუას არჩევანი, როდესაც რამაზ ჩხიკვაძეში რიჩარდის “ბრეტისებურად” დეროდანტიზებული სტილით შემსრულებელი მსახიობი დაინახა. ეს არჩევანი “მიხაკების წვიმით” დაგვირგვინდა.

შექსპირის ტრაგედიის დადგმის ამ წარმატებას ხელი შეუწყო იმ გარემოებამ, რომ განმეორდა დიდი რეჟისორისა და დიდი მსახიობის შემოქმედებითი შეხვედრა, რომლის შედეგად დრამატურგიული კლასიკა ახალი თვალით იქნა დანახული.

თეატრის დანიშნულება ყოველთვის, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც დიად პრობლემებს აღძრავს, სწორედ ისაა, რომ გამოიწვიოს ემოციები, მაგრამ, ამასთანავე, შეეხოს არა მხოლოდ სულს, არამედ გონებასაც, დაგვაფიქროს და უფრო სადი და კრიტიკული თვალთ დაგვანახოს სინამდვილე. რუსთაველის თეატრი თავისი საუკეთესო დადგმებით ამ გზაზე დგას მსოფლიოს საუკეთესო თეატრალურ დასებთან ერთად. დიდებული შეხვედრაა სახელოვან იუბილესთან – თეატრის ასი წლისთავთან.

## ჯონ სინგის კომედია ქართულ სცენაზე

ჯონ სინგი (1871-1909), შონ ოკეისთან ერთად, ირლანდიური დრამატურგიის საუკეთესო წარმომადგენელთა რიგს განეკუთვნება.

სინგმა ნაყოფიერად გამოიყენა იმ დროის ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ცალკეული საწყისები. კერძოდ, ნატურალისტურმა დრამამ სტიმული მისცა მისი პიესების დაახლოვებას თანადროულ მასალასთან. ზოლას თეატრის ყურადღებამ დაბალი სოციალური ფენებისადმი რამდენადმე განსაზღვრა ის თავისებურება, რომ სინგის პიესების გმირები დაბალი ფენების წარმომადგენლები არიან: მეთევზეები, მაწანწალები, მკალავები, ღარიბი გლეხები. ამასთანავე სინგისათვის ახლობელი აღმოჩნდა სიმბოლისტური დრამა, განსაკუთრებით – მეტერლინკის თეზა – “ტრაგიზმი ყოველდღიურობაში”. სიმბოლისტური დრამიდან მიიღო მან მაძიებელი, მეოცნებე სახეები, რომლებიც ტოვებენ პრაქტიციზმის სამყაროს და სადღაც გაურკვეველი მიმართულებით მიდიან. სინგს მიაჩნდა, რომ “დრამა, სიმფონიის მსგავსად, არაფერს არ ასწავლის და არაფერს არ ამტკიცებს”, ამიტომ იგი ხშირად საყვედურობდა იბსენს გაუმართლებელ

დიდაქტიზმსა და იდეური სქემებით გატაცებას. მაგრამ ამასთანავე იბსენთან მას ნატიფი ფსიქოლოგიზმი აახლოვებს.

სინგის უმაღლეს ქმნილებად ითვლება კომედია **Playboy** (“გიჟმაჟი”, “ანცი”, “რაინდი”), რომელიც ქართულ სცენაზე “გმირი”-ს სახელით დამკვიდრდა. ამ პიესის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანთვისება კარგად შენიშნა მარჯანიშვილმა: “პიესას უნდა მივუდგეთ ერთგვარი რომანტიზმითაც. ყველა მოქმედი გმირი რომანტიკოსია”.

1923 წლის 15 ნოემბერს “გმირი” სახელმწიფო აკადემიური დრამის თეატრის სცენაზე კოტე მარჯანიშვილმა დადგა. იგი ქართული სასცენო ხელოვნების იმ თვისებრივად ახალი ეტაპის ერთ-ერთი ახალი გამოვლინება იყო, რომელიც 1922 წელს მარჯანიშვილის მიერ “ცხვრის წყაროს” დადგმით დაიწყო.

კოტე მარჯანიშვილთან ერთად, დადგმის თანაავტორი იყო ალექსანდრე ახმეტელი. დოდო ანთაძის დღიურში ვკითხულობთ, რომ რეპეტიციებს ხშირად ახმეტელი ატარებდა ცალკეც და მარჯანიშვილთან ერთადაც. დადგმა მხატვრულად გაუფორმებია სიდამონ-ერისთავს, მუსიკა დაუწერია თამარ ვახვახიშვილს.

მარჯანიშვილი ქართულ სცენაზე ახალ თეატრალურ ფორმებსა და ახალ ენას ამკვიდრებდა და განსაკუთრებულ ყურადღებას ამჟღავნებდა ახალი დრამისადმი, რომლის ნიმუშებიდან 1923-1924

წლების სეზონისათვის შეარჩია ესპანელი დრამატურგის – ხასინტო ბენავენტეს (1866-1954) კომედია “ინტერესთა თამაში” და ირლანდიელი ჯონ სინგის (1871-1909) კომედია “გმირი”.

პიესის სიუჟეტი ასეთია: ირლანდიის ერთ მიყრუებულ სოფელში მოდის ერთი ტლუ და ხეპრე უცნობი ჭაბუკი – ქრისტი, რომელიც იქაურებს უმხელს: ჩხუბის დროს მამა შემომაკვდა, ახლა პოლიცია მეძებს და გთხოვთ შემიფაროთო. სოფლელები აღტაცებაში მოდიან, რომ მათთან ამბოხი და პოლიციის მიერ დევნილი ადამიანი გამოჩნდა. მათ თვალში იგი კაი ყმაა, თავისი უფლებებისათვის მებრძოლი ვაჟკაცია. მას განსაკუთრებულ პატივს სცემენ. გოგონები გარს ეხვევიან და მათ შორის ყველაზე მომხიბლავს – პეგინს შეუყვარდება. ისეთ მიღებას უწყობენ, რომ იგი წამოიძახებს: ”ახლა ვხვდები რა სულელი ვიყავი, უფრო ადრე რომ არ მოვუღე ბოლო მამაჩემს”. მოგვიანებით ირკვევა, რომ ქრისტის მამაგადარჩენილა. იგი დაეძებს შვილს და იბოვის კიდევ ამ სოფელში. ქრისტი, როგორც ცრუ ვაჟკაცი, კარგავს სოფლის პატივისცემას. სოფლელები განდევნიან ჭაბუკს, მისი შეყვარებული უარს ამბობს მასზე.

კომედიაში ნაჩვენებია უჩვეულო და პარადოქსული ამბავი – მამის მკვლელის აღიარება გმირად.

დამნაშავის მიმართ ასეთი დამოკიდებულება უცნაურია, თითქოს დაუჯერებელია. სინგი თავის ჩანაწერებში ამ საკითხის ასე განმარტავს:

“დამნაშავის დაფარვის სურვილი ძალიან გავრცელებულია დასავლეთ ირლანდიაში. ნაწილობრივ ეს ალბათ იმით აიხსნება, რომ სამართალი აქ საძულველ ინგლისურ კანონებთან არის გაიგივებული. მაგრამ უფრო იმიტომ, რომ ირლანდიელები დარწმუნებულნი არიან – დანაშაული ხდება ბრმად და ის ძალა, რომელიც დანაშაულის ჩადენას იწვევს, ისეთივე უპასუხისმგებლოა, როგორც ზღვის ქარიშხალი. თუ კაცმა მამა მოკლა და სინდისის ქენჯნას განიცდის, ვერ ხედავენ მისი დასჯის მიზეზს”.

ირლანდიელები მწერლისგან მოითხოვდნენ სამშობლოს განდიდებას, ქებას, პირფერობას. სინგი სხვა გზით წავიდა. მან თავის პარადოქსალურსა და ექსტრავაგანტურ პიესაში გვიჩვენა პიროვნების გათავისუფლება მშობლების, ეკლესიისა და ცრურწმენის ტირანიისაგან, გვიჩვენა ადამიანი, რომელიც გმირად იქცა იმიტომ, რომ კანონების ბორკილების წინააღმდეგ გაილაშქრა.

საინტერესოა, როგორ მიუდგა თვით მარჯანიშვილი ისეთ პიესას, რომელმაც აზრთა ასეთი სხვადასხვაობა გამოიწვია. ამის გარკვევაში გარკვეულწილად დაგვეხმარება ამ პიესის დადგმის დოდო ანთაძის მიერ შედგენილი რეპეტიციების დღიური, რომელიც რუსთაველის თეატრის მუზეუმშია დაცული. დოდო ანთაძე ამ პიესის დადგმისას მარჯანიშვილის ერთგვარი თანაშემწე იყო.

დღიურიდან ვიგებთ, რომ მარჯანიშვილმა თავის შესავალ სიტყვაში ილაპარაკა ირლანდიის

ისტორიაზე, მის კულტურასა და განსაკუთრებით თეატრზე, განმარტა თავისი მუშაობის მეთოდი და აღნიშნა, რომ გადაწყვეტილი ჰქონდა ზუსტად გაჰყოლოდა ნაწარმოების ტექსტსა და რემარკებს.

მარჯანიშვილი პიესას იწყებს რეალისტური ფონის ჩვენებით. ამ ფონს იგი თვითონ კი არ იგონებს, არამედ ავტორს მიყვება, რომელიც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს გარემოს ზუსტ აღწერას. სინგის პიესაში რემარკები ერთობ ვრცელია, ზუსტადა აღწერილი გარემო, ჩაცმულობა და ა.შ. მაგალითად, სინგი ასე აღწერს სასირაჯოს I მოქმედებაში: მარჯვნივ – სადგარი თაროებით, თაროებზე ბოთლები და დოქები. სადგართან ცარიელი კასრები. უკან, სადგარის მარცხნივ, კარი ქუჩისაკენ. გვერდით სკამი. სკამზე თაროები დოქებით, ფანჯარასთან მაგიდა. მარცხნივ ღია ბუხარი, სადაც ტორფი იღველფება, და წინა ოთახის ვიწრო კარი”.

თუ შევადარებთ პიესის ტექსტსა და დ. ანთაძის დღიურში ჩანაწერს, ვნახავთ, რომ მარჯანიშვილს თავის მხრივ კიდევ შემოაქვს სხვადასხვა დეტალები.

ირლანდიური გარემოს შენარჩუნება ხელს უწყობდა ავტორის იდეისა და გმირთა სახეების სწორ გამოვლინებას. “ამ პიესაში არ არის გადაჭარბებული რეალიზმი, ეს კარგი რეალიზმია”, – ამბობდა მარჯანიშვილი. მას კარგად ესმოდა ნაწარმოების ამალღებულ იდეა, რომელიც კიდევ უფრო ნათლად იქნებოდა ნაჩვენები საყოფაცხოვრებო ფონის შექმნით. ამასთანავე სინგის გმირების არც რომანტიკული

საწყისი, გმირობის ძიების წადილი გამორჩენია მხედველობიდან. “პიესას უნდა მივუდგეთ ერთგვარი რომანტიზმითაც, ყველა მოქმედი პირი რომანტიკოსია”, – განმარტავდა მარჯანიშვილი.

დოდო ანთაძის დღიურში დიდი ადგილი ეთმობა მოქმედ გმირთა დამახასიათებელ ნიშნებს. მაგალითად, მარჯანიშვილის ახსნით, მთავარი გმირი ქალი – პეგინი “საინტერესო ტიპია, ყოველივე თავის საქციელში ის ამართლებს ქალს, ის მეოცნებეა, ცდილობს სხვა თავის ამხანაგებზე მაღლა იდგეს, არის ფაქიზი გულის. 20 წლისაა”. პეგინი არის “ქალიშვილი მკვეთრი ნაკვებით, მაგრამ ლამაზი. ტანსაცმელი ჩვეულებრივი, გლახური.” აქ მარჯანიშვილი დასძენს: “გლახური ირლანდიური ტანსაცმელი ჰგავს ჰოლანდიურს. ქალებს აცვიათ რამოდენიმე იუბკა. კაცები ატარებენ მაღალ წაღებს, ტყავის ქუდს”.

ერთ-ერთ პერსონაჟს სინგი ასე ახასიათებს – ახალგაზრდა, მსუქანი, ქერა კაცი”. მარჯანიშვილი განაგრძობს: “უსაქმო, თეთრხელა, რომელსაც არაფრის გაკეთება არ შეუძლია თავისით. მისი ბუნება მეტად მორცხვია, ეშინია ძლიერთა. ეშინია პეგინის”.

რეჟისორი ყველა მოქმედ გმირს აძლევს დამახასიათებელ ნიშნებს, რომლებიც არ ეწინააღმდეგება ავტორის მიერ შექმნილ ტიპს. პირიქით, უფრო მკაფიოდ გვიჩვენებს გმირთა ხასიათს. სინგი წერს: “შემოდის მაეკელ ჯემს, მსუქანი, მხიარული სირაჯი”. მარჯანიშვილი უმატებს: “მუდამ მთვრალი”. ღარიბი ფერმერი – ფილი კულენი სინგს

დახასიათებული ჰყავს როგორც უნდობი, ფრთხილი კაცი. მარჯანიშვილი მას ჩიბუხს აძლევს მთელი პიესის განმავლობაში. სინგი არ იძლევა ზოგიერთი გმირის დახასიათებას, მარჯანიშვილი კი (პიესიდან გამომდინარე) მათ აძლევს შესაფერ ნიშან-თვისებებს, მაგალითად ქრისტის მამა – მეგონი არის ყბედი, გონებაშეზღუდული ლოთი. ამ თვისებების ხაზგასმა მსახიობს ეხმარებოდა საინტერესო სახის შექმნაში.

სინგის რემარკებში მთავარი გმირი ძუნწადაა დახასიათებული; ვერც დოდო ანთაძის დღიურში ვნახეთ რამე აღწერილობითი ნიშნები. ეს იმით აიხსნება, რომ პიესაში ავტორი შეეცადა ისეთი ატმოსფერო შეექმნა, რომელიც გამოავლენდა გმირს და დაგვანახებდა მის შინაგან განვითარებას. პეგინისა და მისი საქმროს საუბრიდან ვიგებთ თუ რა მოსაწყენია ამ სოფელში ცხოვრება, რა მიყრუებული და მივარდნილი ადგილია. აქ ადამიანები მზად არიან ყოველგვარი სენსაციისათვის. ყველაფერს ცვლის ქტისტის გამოჩენა. ეს სცენა უაღრესად მნიშვნელოვანია პიესაში და საინტერესოა როგორ იყო იგი გაკეთებული. ამაში ისევ დოდო ანთაძის დღიური გვეხმარება: “ყველა დაინტერესებული უცქერის. იგი მეტად შეშინებულია, ხელები ოდნავ უცახცახებს”.

ქრისტის მდგომარეობის საჩვენებლად ყურადღება გამახვილებულია მის ირგვლივ მყოფ ადამიანებზე. თავდაპირველად მას არ სურს თავისი საიდუმლოს ბოლომდე გამჟღავნება. მაგრამ მას არ ეშვებია,



ეკითხებიან რა ჩაიდინა ისეთი, რომ სახლიდან გამოიქცა. იქნებ ქურდი ხარო – ეკითხება ერთი და მარჯანიშვილი კარნახობს მსახიობს— ჩამოხსნას ყველაფერი, რაც იქვე ბაწარზე ჰკიდია.

ფილი – იქნებ კალასაგან ყალბ ოქროს ამზადებდი...

ქრისტი – არა, მისტერ.

ჯიმი – შეიძლება სამი ცოლი გყავს შერთული. . .

ქრისტი – ერთი ცოლიც არ მყოლია არასოდეს...

ამ დროს პეგინი ზურგს აქცევს ქრისტის და განაცხადებს: “მას არაფერი არ ჩაუდენია”. ქრისტი შეურაცხყოფილია ამ ფრაზით და იძულებული ხდება გამოტყდეს, რომ მამა შემოაკვდა. ამ სიტყვებზე, შოონი, რომელიც აქამდე ფეხზე იდგა, სკამზე ეცემა. აღტაცებულ პეგინს კი მარჯანიშვილი ქრისტისაკენ გზავნის.

ფილის პირველი სიტყვებია – “აი, გამბედავი ახალგაზრდა”. რეჟისორი აქ უკვე დაჯდომის ნებას აძლევდა ქრისტის, თანაც სთავაზობდა გაეხადა ფეხსაცმელი და ყველას თვალწინ ბაწარზე ჩამოეკიდა თავისი წინდები.

პირველი მოქმედების ბოლოს ჩვენ წინაშე იყო უკვე თამამი, თავისი საქმის სისწორეში დარწმუნებული ახალგაზრდა კაცი, რომელიც აღტაცებული გაიძახოდა – “რატომ უფრო ადრე არ გავისტუმრე იმქვეყნად მამაჩემი”.

პიესისათვის მკვლევლობის საკითხს საბოლოოდ არა აქვს ისეთი დიდი მნიშვნელობა; მით უმეტეს, რომ მას არ მოუკლავს მამა. აქ მთავარია ის ფსიქოლოგიური ეფექტი, რასაც იწვევს სოფლად გამბედავი და დევნილი ადამიანის, “გმირის”, “კაი ყმისა” და “რაინდის” მოსვლა. მნიშვნელოვანია თვით ის ფაქტი, რომ მამის წინააღმდეგ გამოსვლა ერთგვარი გაბრძოლებაა ტირანიის წინააღმდეგ. აქამდე ქრისტის არ გააჩნდა საკუთარი მე. იგი მამის მონა იყო და ადამიანად იქცა არა იმიტომ, რომ ბარი მოუქნია მშობელს, არამედ იმიტომ, რომ არ მოითმინა შევიწროება და ძალადობა (მამა დაქორწინებას უპირებდა ბებერ ქვრივზე).

სინგის ამ პიესის თარგმანი შეასრულა გრიგოლ რობაქიძემ კ. ჩუკოვსკისეული რუსული თარგმანის მიხედვით. ამაზე ქართული გაზეთი წერდა: “როგორც ჩვეულებათ არის მიღებული ქართულ სცენაზე – ეს პიესაც – თარგმანის თარგმანია”.

ამ პიესის დაგმა თეატრისათვის დიდი წარმატება იყო. მსახიობებთან მუშაობას მარჯანიშვილი უდიდესი სერიოზულობით ეკიდებოდა. იგი მოითხოვდა, რომ ყველა მსახიობი სავსებით ყოფილიყო გარკვეული თავის როლში და სრული დატვირთვით ემუშავა: “მსახიობი სცენაზედ რომ გამოდის, უნდა იცოდეს თუ რით მოდის და რა მოაქვს, ის ღრმად უნდა იყოს დარწმუნებული თავის თამაშში, მან უნდა იცოდეს თუ რას აკეთებს, უნდა მონახოს შეხმატკბილება სულთან. რაც მთავარია, გარკვეული უნდა იყოს თავის როლში

სავსებით და ამის შემდეგ უსათუოდ გამარჯვებული გამოვა”.

“გმირზე” მუშაობისას, როდესაც მსახიობები ჯერ კიდევ მაგიდასთან გადიოდნენ რეპეტიციას, მარჯანიშვილი უკვე მოითხოვდა თამაშს: “ყველაზე ძნელია, როდესაც მსახიობი მაგიდასთან თამაშობს, განიცდის, მაგრამ მეტად სასარგებლოა”.

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში ინახება როლების განაწილების ფურცელი, რომელსაც ხელს აწერს მარჯანიშვილი: “ავტორი – სინგ ჯონ. პიესა – გმირი. დამდგ. – მარჯანიშვილი კოტე. 15. 11. 23 წ. როლები: პეგინ ჭავჭავაძე თ., ქრისტი – დავითაშვილი გ., შოონ კიო – ჟორჟოლიანი ალ., ფილი – ჩხეიძე უშ. და სხვ.”.

როლების განაწილებაზე დამატებით ცნობებს გვაწვდის რეჟისორი სერგო ჭელიძე, რომელმაც მოგვიანებით ეს პიესა სოხუმის თეატრში დადგა. “პეგინ მაიკს თამაშობდენ თამარ ჭავჭავაძე და ვერიკო ანჯაფარიძე, ქრისტი მეგონს გიორგი დავითაშვილი და აკაკი ვასაძე, ამათგან პირველი წყვილი (ჭავჭავაძე დავითაშვილი) განსაკუთრებით საინტერესო იყო. ქვრივი ქვინი იყო ნინო დავითაშვილი, სარა ტენზი – ელენე დონაური, ქრისტის მამა – ნიკო გოცირიძე, მიკიტანი – პლატონ კორიშელი. უშანგი ჩხეიძე შესანიშნავი იყო ერთ-ერთი მეზობლის როლში. სანდრო ჟორჟოლიანი და დიმიტრი მჟავია თამაშობდნენ შოონ კიოს როლს ჩინებულად”.

დოდო ანთაძის დღიური ცხადყოფს, რომ კ. მარჯანიშვილი ხშირად აკეთებდა შენიშვნებს, რამდენჯერმე იმეორებდა სცენებს. იგი თამარ ჭავჭავაძის მუშაობით საერთოდ კმაყოფილი იყო: “კარგია, განსაკუთრებით თავიდან, როდესაც ჯერ კიდევ გლახის გოგო სჩანს, ღირიულ სცენებში კი მოისუსტებს, ემჩნევა რაღაც აჩქარება, რაც არ არის საჭირო. უნდა ეცადოს ითამაშოს ის თამამი სოფლელი ქალი” (დოდო ანთაძის დღიური).

თამარ ჭავჭავაძეს გაუთვალისწინებია რეჟისორის შენიშვნები, რადგან უკვე პრემიერაზე უნაკლოდ უთამაშნია მთელი როლი. გაზეთი წერდა: “თამარ ჭავჭავაძემ იმ საღამოს გვიჩვენა, რომ მისი სახთ ქართულ სცენას ჰყავს დიდი და თავისებური ნიჭის მსახიობი. პეგინ მაიკის როლის უკეთესს შესრულებას ვერც ვისურვებდით” (“ზარია ვოსტოკა”, 1923).

არც ქართული გაზეთი ჩამორჩებოდა ქებაში – “გაუჩორკნავ არსებაში უხვად ატეხილი გრძნობა სიყვარულისა და აღტაცებისა გმირისადმი მან გადმოგვცა მრავალსახიერად, მრავალფეროვნად”.

დიდი მოწონება ხვდა გ. დავითაშვილს ქრისტის განსახიერებაში. ნ. შალუტაშვილი თავის მონოგრაფიაში გ. დავითაშვილზე შეჩერდა ამ როლზე, როგორც მსახიობის შემოქმედებითი გზის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეტაპზე: ”აქ მსახიობი ახალ ფერებს ეძებდა, თამაშობდა თავისებურ ხლესტაკოვს, მკვეხარასა და ფუქსავატს, ფანტაზიორს. გ. დავითაშვილი იძლეოდა ქრისტი მეგონის ხასიათის

შინაგან განვითარებას, ცალკეული, კარგად მიგნებული დეტალებისა და ნიუანსების საშუალებით ქმნიდა შინაგანად რთულსა და ფსიქოლოგიურად საინტერესო სახეს”. რეცენზენტი აღნიშნავდა აგრეთვე გ. დავითაშვილის ოსტატობას: ”აქ არ მოსჩანს არავითარი წადილი ტყუილის თქმისა. ეს თითქოს მისდაუნებურად ხდება, მისი ფიგურა მოკუნტულია, თვალები დასხრილი. არშეიყობა მორცხვი, გაუბედავი, მაგრამ იმისდა მიხემვით, თუ რამდენად იცვლება მდგომარეობა და მისი ავტორიტეტი იწევს, ის თითქოს შინაგანად იცვლება, ფიგურა სწორდება, თავი მაღლა უჭირავს, მოკუნტული, თავშესაფრის მადიებელი ჩვენ წინ იქცევა გმირ საყვარლად”.

სამწუხაროდ, შემონახული არ არის სიღამონ-ერისთავის ესკიზები ან მაკეტი, ფოტოსურათებიდანაც მხოლოდ ერთია შემორჩენილი, რომელიც ზოგად შთაბეჭდილებას გვიქმნის სპექტაკლის იერსახეზე.

ფოტოსურათზე აღბეჭდილია სცენა პიესის მესამე მოქმედებიდან, როდესაც სინგს შემოჰყავს ქრისტის მამა და ამით ირკვევა, რომ ქრისტი მკვლელი არ არის: სცენაზე თავი მოუყრია ხალხს, ზოგი მაგიდაზე ასულა, ზოგი სკამზე დგას, დანარჩენებიც აქეთ-იქით დგანან. ცენტრში მამა-შვილი არიან. ქრისტის მხარეს მამაკაცებს მოუყრიათ თავი და პეგინიც მათ შორის ჩამდგარა, მამის მხარეს ქალები შეჯგუფულან. საინტერესოა მათი ჩაცმულობა, რომელსაც შენარჩუნებული აქვს ნაციონალური ელფერი. ფოტოზე აღბეჭდილი ხალხის გამომეტყველება

დაძაბულია. ჩანს, რომ ყველა აღშფოთებულია, რადგან მათ წინ აღარ არის გმირი. არავინ არ არის სტატიკურ ფორმაში, მათი შესატები და მიმიკა ერთიან მოძრაობას გამოხატავს.

სპექტაკლის ყველა კომპონენტს (მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლი, საინტერესო რეჟისორული მიგნებები, მხატვრული გაფორმება) უნდა წარმოეჩინა სინგის ნაწარმოების მთავარი იდეა. სპექტაკლი უნდა ყოფილიყო ჰიმნი ადამიანის ყოვლისშემძლეობისა და ნებისყოფისა, ადამიანისა, რომელსაც ძალუძს თავისუფლებისათვის ბრძოლა.

ამ დადგმის შესახებ გაზეთ “კომუნისტი” მწერალი და თეატრმცოდნე ლელი (ლევან მეტრეველი) წერდა: “რა არის პიესის მასულდგმულელებელი მთავარი აზრი — ამას გადაჭრით ვერავინ იტყვის. რომელ აზრსაც აიღებ — მას არა აქვს ლოგიკური დასკვნა პიესაში და გამართლება ცხოვრებაში”. ავტორი სტატიას დიდი გულისტკივილით ამთავრებდა: — “როდის ვეღირსებით თანამედროვე ორიგინალურ პიესებს?!” (გაზ. “კომუნისტი”, 17 ნოემბერი, 1923). რუსულ გაზეთში გამოქვეყნებული რეცენზიის ზოგადად ასე აფასებს გმირის” დადგმას: “მივიღეთ შთამბეჭდავი, ელვარე, წარმტაცი წარმოდგენა, რომელიც თავისი დონით ჩვენს თეატრს დიდებულ პერსპექტივასა და მტკიცე მომავალს უსახავს (გაზ. *Заря Востока*, 20. XI. 1923, № 267).

გაზეთები აღნიშნავენ შემსრულებელთა ბრწყინვალე ანსამბლს და აცხადებდნენ, რომ “ეს იყო ქართველი მსახიობის ტრიუმფი”, რომ “მსახიობებმა ერთი სეზონის განმავლობაში სახე იცვალეს და შეუდარებლად აღიმადლეს საშემსრულებლო ტექნიკა”.

სპექტაკლი შევიდა როგორც მნიშვნელოვანი მომენტი რუსთაველის თეატრის ისტორიაში.

ამ დადგმის გამო ჩვენდამი გამოგზავნილ წერილში სერგო ჭელიძე იგონებდა: ”ამ პიესას მე გავეცანი 1923 წელს, როდესაც ის რუსთაველის თეატრში დადგა კოტე მარჯანიშვილმა გრიგოლ რობაქიძის თარგმანით. წარმოიდგინეთ, ამ წარმოდგენამ, მიუხედავად იმისა, რომ ის ბრწყინვალედ იყო დადგმული და ნათამაშები, დიდი წარმატება ვერ მოიპოვა. პიესის იდეა და მისი შინაარსი მასურებლისათვის გაუგებარი შეიქნა. მიუხედავად ამისა მასურებელთა მცირე ნაწილმა ის ძალიან შეიყვარა მისი მხატვრული ღირსებისა და შესანიშნავი ანსამბლის გამო.”

“გმირი“-ს მარჯანიშვილისეული დადგმის შთაგონებით სერგო ჭელიძეს 1939 წელს ეს კომედია სოხუმის თეატრში დაუდგამს. ამის შესახებ ხსენებულ წერილში რეჟისორი ასეთ ცნობას იძლევა: “გრ. რობაქიძის თარგმანის გამოყენება აღარ შეიძლებოდა და ის ალბათ უკვე არც არსებობდა, ვინაიდან დაბეჭდილი არ იყო და იძულებული ვიყავი მე თვითონ მეთარგმნა. ვთარგმნე რუსულიდან ჩუკოვსკის თარგმანით. ჩემის აზრით, ეს თარგმანი ბევრად

უკეთესია ჯონ სინგის პიესათა კრებულში დაბეჭდილ თარგმანთან შედარებით.

კ.მარჯანიშვილს მუსიკა არ ჰქონდა გამოყენებული. მე მყავდა აქ სოხუმში კარგი ლენინგრადელი კომპოზიტორი ალექსი პოზდნეევი, რომელმაც მშვენიერი მუსიკა დამიწერა. კარგი იყო “სუფრული” – რომელსაც ლოთები მღეროდნენ პირველ მოქმედებაში, – ამავე სიმღერას ბოლოშიც მღეროდნენ ქრისტი მეგონის წასვლის შემდეგ, როდესაც დამთავრდა ის აღმაფრენა რაც გმირის გამოჩენამ გამოიწვია და ყველაფერი ისევ ძველებურად შემობრუნდა – ამ სიმღერის ფონზე, პეგინ მაიკი სახლიდან გაქცეული შოონ კიოს სილა რომ გააწნა იმის შემდეგ, შემოდგომის ფოთოლ გაცვენის ხეს შემოხვეული – ამბობდა უკანასკნელ მონოლოგს.

მეორე მოქმედებაში დოლის შემდეგ სამიკიტნოში ხელზე აყვანილ ქრისტი მეგონს რომ შემოიყვანდნენ, იწყებოდა მასიური ხალხური ცეკვა, რა თქმა უნდა ცეკვავდა ქრისტიც პეგინ მაიკთან ერთად.

თამაშობდნენ: პეგინი – ირინე დონაური, შოონ კიო – ტარასი ხორავა, ქვრივი – ქვინ თამარ მაკარაშვილი, მოხუცი მეგონ – ლეო ჭედია და სხვანი.

წარმოდგენა კარგი გამოვიდა, მაგრამ როგორც თბილისში, დიდი აღფრთოვანება არ გამოუწვევია. მე პირადათ საყვედური მითხრა რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ: – რამ დაგადგმევინათ ეგ პიესა, რომელშიც მამის მკვლეელი გმირად არის აღიარებული.”



სერგო ჭელიძის თქმით, “პიესა გახსნილი იყო როგორც კომედია, მაგრამ ქრისტი მეგონისა და პეგინ მაიკის სცენები, განსაკუთრებით მათი “სასიყვარულო დუეტები” ძალიან ლირიული ხასიათისა იყო.

პიესის აზრი ასეთია: თუ ადამიანს თავისი თავის სჯერა და მისივე სჯერათ, შეიძლება ბევრი რამე გააკეთოს კარგი – ალბათ ჯონ სინგს უნდოდა ეთქვა: გჯეროდეთ თქვენი თავისა და ერთმანეთის, თქვენ არა ხართ ბეჩავნი და უძლურები”.

1946 წელს ს. ჭელიძეს გმირი თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე დაუდგამს. როლებს ასრულებდნენ: ქრისტი – კოტე მახარაძე და მერაბ თაბუკაშვილი; პეგინი – ნ. მიქელაძე; მოხუცი მეგონი – შ. გოცირელი; მიკიტანი – ფარსმან სონღულაშვილი; სარა ტენზი – მზია მახვილაძე.

2003-2004 წლებში ეს კომედია მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის სცენაზეც იდგმებოდა.



რაც დაგვიწყობთ

არ იბინდება



## სანდრა რულოვსი: იდეალისტის გზა ნიდერლანდებიდან საქართველომდე

სანდრა ელისაბედ რულოვსი თავს საკუთარი წიგნის სათაურითვე აცნობს მკითხველებს. “იდეალისტის ნაამბობი” – ასე ეწოდება ამ წიგნს.

ვინ არის იდეალისტი? ის, ვისაც იდეალები აქვს, ვინც საგნებს ამჩნევს და აფასებს, ის, ვისაც ერთი კარგი და იშვიათი თვისება აქვს – ალტაცებისა და შეყვარების უნარი.

მხოლოდ იდეალისტს შეუძლია უცხო ქვეყანა და ხალხი გაითავისოს, მისი ბედის თანამოზიარე გახდეს. მხოლოდ იდეალების მქონე ადამიანი თუ იტყვის: “ჩემთვის ქრისტეს მოძღვრების ძირითადი პრინციპებია მოყვასისადმი სიყვარული, სოლიდარობა, მიმტევებლობა და მოწყალება”.

მართლაც რომ ამაღელვებელია იდეალისტებისათვის ჩვეული თანადგომისა და ერთგულების გამომხატველი ასეთი სტრიქონები:

“რამდენიმე წელია თან დავატარებ საქართველოს, უფრო სწორად, საქართველოს ფორმის ოქროს კულონს. ამ ჟესტით იმის აღნიშვნა მინდა, რომ ამ ქვეყნის ბედ-იღბალს ვიზიარებ. ქართულ ენაში ერთი კარგი სიტყვაა – მეუღლე. ჩემი თავი სწორედ ასე

წარმომიდგენია: ვხედავ, როგორ ვეწევი ჩემს ხართან ერთად ნაბიჯ-ნაბიჯ მძიმე უღელს”. ეს მეტაფორა – “ჩემს ხართან ერთად” – მითოლოგიური და კულტურული ასოციაციებითაა დატვირთული.

ავტორი მთლიანად იხსნება მკითხველის წინაშე: “თუ რამ ექსტრავერტული თვისებები მაქვს,— წერს იგი,— მამის მხრიდან გამომყვა. აქ უკვე ფლამანდიური სისხლი იგრძნობა”.

ქართველებივით ექსტრავერტული, გახსნილი, ემოციური და “ფეთქებადი” წყობით აიხსნება, რომ სანდრას არ გაჭირვებია ის, რასაც ქართველების სინამდვილეში, “განსხვავებული კულტურის, ენისა და წეს-ჩვეულებების მქონე მშფოთვარე ქვეყანაში” “ინტეგრირებას” უწოდებს. არ არის გასაკვირვი, რომ მას პარაშუტიდან ფრენის სერტიფიკატი აქვს. იდეალებით შეპყრობილისა და მით უმეტეს – “პარაშუტისტისაგან” ბუნებრივად ჟღერს აფრიანის ნავის – “მრისხანე რული”-ს ასე გახსენება:

დღემდე შემომრჩა განცდა, თუ როგორ  
ვებრძოდით ერთად პირის ქარს, ტალღებს.  
დღემდე მამხნევებს “მრისხანე რული”  
და არაფერი აღარ მაშინებს.

აი, ასეთ ადამიანს გაუმხილა მეუღლემ (1994, დიახ – ჯერ კიდევ 1994 წელს!) რომ “მწვერვალს უმიზნებდა და კიდევ დაიპყრობდა”. “მწვერვალები” სანდრას სტიქიაც არის. აი ადგილი მისი ადრეული

დღიურიდან: “მინდა, საქართველოს დედოფალი ან გმირი გავხდე”.

“იდეალისტის ნაამბობი” მოიცავს იმ პერიოდს, როდესაც მისმა ავტორმა პირველად დადგა ფეხი ქართულ მიწაზე და იმ დღემდე, როდესაც უახლესი ისტორიის ერთი ბნელი ეტაპი – აპოკალიფსური კომმარული დამე დასრულდა და სანდრა ელისაბედ რულოვსი საქართველოს პირველი ლედი გახდა.

ეს არის წიგნი სიყვარულზე და ახალი ქვეყნის “აღმოჩენაზე”, მის წარსულსა და პარადოქსებით აღსავსე თანამედროვეობაზე.

სანდრა ჰყვება არა მხოლოდ და არა იმდენად თავის თავზე, რამდენადაც სხვებზე – მშობლებსა და მიწაზე, საქართველოზე, შორიდან და ახლოდან დანახულ ქართველებზე, დედამთილზე – გიულიზე, ძველ თუ ახლად შეძენილ ნათესავებზე (ლიმილის მომგვრელი და ლამის გულისამაჩუყებელია სანდრას ბიძის წერილის ის ადგილი, რომელიც დამოწმებულია წიგნში: “როგორ ფიქრობ, ცუდი იდეა იქნება, რომ ჩვენმა მთავრობამ საქართველო, მაგალითად, იშვილოს და მთელი ეს ცოდნა, ფული და ყველაფერი, რაც ჩვენ ბევრი გვაქვს და თქვენთან ნაკლებადაა, მანდ დააბანდოს?” საოცარია!..

სანდრა რულოვსი თავის მკითხველებს (უპირველესად – უცხოელებს) საქართველოზე უამბობს და მათ ჩვენს ქვეყანას აყვარებს. და ამას აკეთებს ცდუნების წმინდა ნორდული (თუ “ფლამანდიური”?) ხერხით – სისადავითა და

გულწრფელობით და ხშირად იუმორით გაზავებული რომანტიზმით:

“ჩემს ბედს მივყავდი იქ, სადაც ჩემი ქართველი უფლისწული უნდა გამეცნო, თეთრ ცხენზე ამხედრებული, ვარდებით ხელში”.

აქ მუდმივად ენაცვლება ერთმანეთს რომანტიზმი და იუმორი, ვთქვათ, ერთი მხრივ, ფლამანდიელი პოეტისა და მოძღვრის რომანტიკული ლექსის გახსენება, ქართულ ყოფაში დანახული ასეთი სცენა – “ღრმად ჩამებეჭდა მეხსიერებაში: ავარიაში მოყოლილი, მანდარინით დატვირთული სატვირთოს მძღოლი, რომელიც გზის პირას იჯდა და ტიროდა” და მეორე მხრივ სრულიად საპირისპირო ტონალობა: ამერიკიდან დაბრუნებისას “მუცლით ბავშვი მომყავდა – **Made in USA!**”

ფაქტების გახსენება გაზავებულია აღსარებით: სიამაყე ქმრის თავდადებით სამშობლოსადმი და ბუნებრივი გულისტკივილი:

“როცა ახალი წლის ღამეს ქმარი მოულოდნელად მოხუცებულთა სახლში წასვლას გადაწყვეტს..., მაგრამ მისიცი მესმის და ნაკლებად ვწუწუნებ, ის ხომ თავისი ქვეყნისთვის იღწვის, საკუთარ შვილს კი ამაზე უკეთესს რას გაუკეთებს?”.

ევროპის ერთ-ერთი ყველაზე “დალაგებული” და “ნორმალური” ქვეყნიდან ჩამოსული სანდრა რულოვსი ერთგვარ გზამკვლევად ევლინება თავის უცხოელ მკითხველებს საქართველოს ლაბირინთებში.



ანალოგიებს სანდრა არა ჰოლანდიასთან, არამედ სხვაგან უფრო პოულობს:

”საქართველოში დაახლოებით იგივე ცხოვრების რიტმია, რაც ხმელთაშუაზღვისპირეთის ქვეყნებში. აქ ნაკლებად ფიქრობენ მომავალზე”. საქართველოში, ჰოლანდიისაგან განსხვავებით, კანონებს ნაკლებად იცავენ (“თუ ძალიან მოისურვე, მატარებელიც დაგელოდება”). სამაგიეროდ, აქ, საქართველოში ნაკლები პედანტურობა და მეტი სილაღეა: ”რაც უფრო დიდხანს ვცხოვრობ საქართველოში, ჰოლანდიისაგან შორს, მით უფრო მხვდება თვალში ეს, როცა იქ სტუმრად ჩავდივარ”.

არ მალავს ჰოლანდიელების მიერ წესრიგისა და კანონის პატივისცემას, მაგრამ არაპედანტური ქართული სინამდვილის შემდეგ იქვე კითხულობს: “ნუთუ არ შეიძლება ცოტა მეტი სილაღე, ცოტა მეტი ადამიანობა? ნუთუ არ შეიძლება ცოტა მეტი სამოძრაო არეალი?”, “ამას რომ ვხედავ, მაშინვე თბილისში მინდება გამოქცევა. აქ, თუ გინდა, მოლარე ქალს ტკბილად მუსაიფი გაუბი. არც შენ მოგაკლებს ყურადღებას და არც საქმეს მოცდება”.

წესებისა და კანონებისადმი პირქუშად დამცველ ჰოლანდიელებთან და საერთოდ დასავლეთ ევროპელებთან ქართველების შედარებისას სანდრა ისევ იუმორს მიმართავს: “ქართველებს ჭირ-ვარამის ხუმრობაში გადატანა ეხერხებათ და ასეთი ანეკდოტი მოიგონეს: როდის კვდება ადამიანი ბედნიერი? როდესაც შხაპის ქვეშ დენი დაარტყამს! ეს ნიშნავს,

რომ წყალიც აქვს, დენიც და წყალის გამაცხელებელიც”.

სანდრა რულოვსის დამოკიდებულება დღევანდელი ქართველებისადმი ისეთია, როგორც ქართულ ანდაზაში – “მოყვარეს პირში უძრახე...”.

რომელი ჩვენგანი არ დაეთანხმება ამ სიტყვებს: “ზოგჯერ ვფიქრობ, რომ საქართველოში ბევრი მაცხოვრებელი არ იმსახურებს ამ ღვთიურ სამოთხეში ცხოვრებას, იმ უბრალო მიზეზების გამო, რომ დღევანდელი საქართველოს პროგრესისათვის ნამდვილი ბრძოლის მათი შინაგანი სურვილი საკმარისად ძლიერი არ არის”.

ქართველების ძირითადი ხედვა თუ აღქმა სანდრას წიგნში ასეთია: “ქართველებს უკიდურესობებს შორის უყვართ ბალანსირება, არიან ფატალისტურად მომართულნი, ხელგაშლილები და სტუმართმოყვარეები”.

ჩრდილოევროპელი ცდილობს ზომიერად და რაციონალურად იცხოვროს. ამიტომ სანდრასათვის გაუგებარი იყო, როცა ერთმა ქართველმა მეგობარმა მისი ქმრისაგან ასი დოლარი ისესხა და მის შეკითხვაზე როდის დაგვიბრუნებს, მიშამ უპასუხა: ქართველები ასეთ კითხვას არ სვამენ, იმ ას დოლარს კი ალბათ ვედარასდროს ვიხილავთ.

მას მოსწონს ქართულ ოჯახებში ბაბუა-ბებების მონაწილეობა ბავშვის აღზრდაში: “ეს მე საკუთარ თავზე გამოვცადე და დავრწმუნდი, რომ მართლაც სასარგებლო რამაა. მოსწონს ისიც, რაოდენ

ტოლერანტულად უდგებიან ქართველები სხვა ეროვნებისა და რჯულის წარმომადგენლებთან ცხოვრებას”.

გატაცებით და დიდი ცოდნით მოუთხრობს თავის მკითხველებს ქართულ და უცხოელისათვის უთუოდ ეგზოტიკურ კერძებზე. აღნიშნავს, რომ აქ განსაკუთრებული რიდით ეპყრობიან ღვინოს, დიდ პატივს მიაგებენ თამადას და მანდილოსნებს – “ჩვენი სუფრის ყვავილებს”. და იქვე შენიშნავს: “ქართველი ქალები მამაკაცებს ემორჩილებიან, მაგრამ არ ემონებიან”.

უთუოდ საჭირო იყო ამ წიგნში იმ აზრის დაცვა, რაც მართლაც რომ კარგადაა გაკეთებული. კერძოდ, მრავალი არგუმენტით (მათ შორის – დმანისში აღმოჩენილი “უძველესი ევროპელის” თავის ქალის ფაქტით) სანდრა ევროპელებს უსაბუთებს იმ აზრს, რომ “სოციალურ-ეკონომიკური და ისტორიულ-კულტურული თვალსაზრისით, საქართველო აშკარად ევროპის ნაწილია”. ვინც ოდნავ მაინც ერკვევა საქართველოს წინაშე მდგომ უპირველეს ამოცანებში, მისთვის სავსებით გასაგებია რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ ფაქტს, რომ საქართველოს როგორც ევროპის ნაწილის იდეას დასავლეთ-ევროპელი და, რაც მთავარია, ამ ქვეყნის კარგად მცოდნე საქართველოს პირველი ლედი ამტკიცებს.

როგორ ჩანს წიგნში “მიშა”?

– “თუ საჭირო გახდა, კონფრონტაციასა და რისკსაც არ ერიდება. ჩვენში დარჩეს და, ამას მისთვის

ჯერ წარმატების მეტი არაფერი მოუტანია”; “მიშა მაქსიმალისტი პიროვნებაა. თუ რამე დაიწყო, ძალღონეს არ დაიშურებს და საქმეს ბოლომდე მიიყვანს. ის პოლიტიკისთვისაა გაჩენილი. წინასწარ გათვლებში არასოდეს მოტყუებულა და შეუძლია მისთვის საჭირობოროტო საკითხი საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მოაქციოს. მიშამ ყველა მეტოქეს დაუმტკიცა, რომ მასთან ხუმრობა არ ღირს, მიშა დღემდე მათ ცეხს”.

როგორი გრძნობები აღუძრა სანდრას ვარდების რევოლუციამ? – ”მე ვამაყობდი ჩემი ქართველებით”.

როგორ აფასებს ამ ხავერდოვან რევოლუციას? – უთუოდ უმთავრესი კრიტერიუმით: “მიშას თქმის არ იყო, 23 ნოემბერი ქართველებისთვის ეროვნული ღირსების აღდგენის დღე იყო”.

სანდრა პოლიტიკოსობას არ იჩემებს, მაგრამ, ბუნებრივია, არც გაურბის და, როცა საჭიროა, უაღრესად ზუსტ დაკვირვებებსა და ფორმულებს გვთავაზობს. ასე, მაგალითად: “რუსეთსა და საქართველოს შორის სიყვარულისა და სიძულვილის ძაფებია გაბმული”; “უკრაინაში განვითარებულ მოვლენებს აშკარა კავშირი ჰქონდა საქართველოსთან” და სხვ.

ამაღელვებელია ის ფაქტი, რომ ეს წიგნი 94 წლის ასაკში გარდაცვლილ ”დიდ ბებიას – თამარს” – თამარ აბაშიძეს (გიული ალასანიას ბებიას) ეძღვნება, რომელთანაც ახლო ურთიერთობა ჰქონდა სანდრას და მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია. “დიდი

ბებია” ხომ არა მხოლოდ ასაკოვანი პიროვნებაა, არამედ ჩვენი წარსულიც, ჩვენი ნოსტალგია.

სანდრას როგორც პირველ ლედის კარგად ესმის საკუთარი როლის მნიშვნელობა, იცის, რომ ეს არა მხოლოდ დიდი პატივია. ამიტომაც ასეთი იმპერატივით ამთავრებს თავის წიგნს: “თავი მაღლა! მხნედ გასწიე უღელი! საქართველოს გაუმარჯოს!”

დაბეჯითებით შეგვიძლია ვთქვათ: სანდრა ელისაბედ რულოვსის სამწერლო დებიუტი მკაცრად განსაზღვრულ ჟანრში ისევე წარმატებული აღმოჩნდა, როგორც უცხოელი მკითხველების წინაშე საქართველოს “პრეზენტაცია” იდეალისტის ნაამბობის სახით.

## სავსე ქართული პატიოსნებით

მთხოვენ ხოლმე, გვიამბე თქვენს ოჯახზე, მშობლებზე; როგორი იყო შალვა ნუცუბიძე შინ თუ გარეთ, როგორი იყო ყოფაში, მკაცრი მამა იყო თუ ღმობიერი, გითმობდათ დროს, თუ არ ეცალა თქვენთვის, თუ იყო სტუმართმოყვარე და ა.შ.

ჩემი მეგობრების მშობლებისგან განსხვავებით, მამაჩემი XIX საუკუნეში დაიბადა და თავად იყო მატარებელი იმ საუკუნისათვის დამახასიათებელი ზნეობრივ-მორალური კოდექსისა. გერმანოფილი გახლდათ: უყვარდა წესრიგი და სისტემა როგორც ფილოსოფიაში, ასევე ცხოვრებაში, თუმცა ამ - გერმანულ სისტემაში - საგულისხმო ქართული შტრიხები შეჰქონდა. სიმკაცრემდე ორგანიზებული იყო. მკაფიოდ ჰქონდა განაწილებული მუშაობის და დასვენების დრო. როცა თავის კაბინეტში, მაგიდასთან იჯდა, სახლში სრული სიჩუმე უნდა ყოფილიყო; თითის წვერებზე დავდიოდით. არ გვქონდა უფლება ამხანაგები დაუკითხავად მოგვეყვანა და ზოგადად – ადვილად ვერავინ შემოვიდოდა ჩვენთან.

საკუთარ სახლში ვცხოვრობდით ვერაზე, ყოფილ პეროვსკაიას, ამჟამინდელ ახვლედიანის ქუჩაზე, რომელზეც ხმაურით ზედიზედ ორ მანქანას რომ

გაველო, მოთმინებიდან გამოსული, ტელეფონისკენ იწევდა – უნდა დავრეკო ქალაქის საბჭოში და გავაგებინო, რომ მე აქ ვმუშაობ და სიწყნარე მჭირდებაო. ეს ხდებოდა ორმოციოდე წლის წინ, როცა რამოდენიმე მანქანის ერთიმეორის მიყოლებით გავლა იშვიათი ამბავი იყო ჩვენს წყნარ და მყუდრო ქუჩაზე. ამჟამად ეს ქუჩა ერთ-ერთი მთავარი მაგისტრალი და სავაჭრო ცენტრია, რომელზეც არც დღისით და არც ღამით არ წყდება მანქანების სვლა.

ხანგრძლივი მუშაობის შემდეგ აუცილებლად უნდა გაესეირნა. უყვარდა სიარული, იშვიათად ჯდებოდა ტრანსპორტში. მიდიოდა თავაწეული, ხან ორივე ხელი ზურგსუკან ჰქონდა შემოწყობილი, თან ცალ ხელში ტროსტი ეჭირა. უამრავი ადამიანი ესალმებოდა. თვითონაც ხან ქუდს იხდიდა, ხან კი ქუდთან ხელის მიტანით უპასუხებდა. ეს აქსტი დამამახსოვრდა - მომწონდა. ვილაცხეები მეფერებოდნენ, თავზე ხელს მისგავდნენ და ასე მივდიოდით ვერეს პარკში.

ვერეს პარკი ვერისუბნელების დასვენებისა და შეხვედრების ადგილი იყო. მართალია, კომუნისტების დროს იგი კიროვის სახელს ატარებდა, მაგრამ იქ ანტიკიროვული სული ტრიალებდა. მაგონდება უაღრესად სათნო სახის ხნიერი მამაკაცები ცილინდრებით, ხელთათმანიანი და ვუალიანი ხანდაზმული მანდილოსნები ბავშვებით. აქ ჯერ კიდევ მოდიოდნენ შემორჩენილი ყოფილი ფედერალისტები, მენშევიკები და ისინი, ვისაც პირველი რესპუბლიკის

მოგონება აერთიანებდა ძველი ინტელიგენცია, რომელიც არავის არაფერში სჭირდებოდა. შალვა ნუცუბიძის გამოჩენა აცოცხლებდა მათ. დაინახავდნენ თუ არა, ყველა ფეხზე დგებოდა და გარს ეხვეოდნენ. მამამ იცოდა, რომ მას იქ ელოდნენ და რაც თავი მახსოვს, არ გამოუტოვებია თითქმის არც ერთი დღე, უამინდობის დროსაც, რომ არ წასულიყო პარკში ჩვენთან ერთად თუ უჩვენოდ. ეს იყო რიტუალიც და ეს იყო მისვლა იმ ადგილას, სადაც თანამოაზრეებისათვის შეგეძლო გულისნადები გაგეზიარებინა. ის სახეები ახლაც ჩემს თვალწინ ციმციმებენ, ვხედავ მათ თეთრი პარუსინის შარვლებსა და კიტელებში, თეთრი პანამის შლაპებით.

მათ შორის იყო ერთი წარმოსადეგი, სიმპატიური, ხანში შესული კაცი, რომელთანაც მამას დიდი ხნის ნაცნობობა აკავშირებდა. ეს იყო, როგორც მამა ამბობდა, ფოსტმეისტერი დიმიტრი მგელაძე. იგი პირველი რესპუბლიკის მთავრობაში ფოსტის მინისტრი ყოფილა, იმჟამად კი თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორი იყო რუსული ფილოლოგიის დარგში. იგი იქვე, პარკთან ცხოვრობდა. თან ახლდა ხოლმე ჩემი ტოლი გოგონა დიდი ლურჯი თვალებით და რაც ყველაზე მეტად დამამახსოვრდა, ლამაზი შლაპით (ჯეინ ეირის ეპოქის სტილის): მაღალ ოვალზე მიმაგრებული ყვავილების პატარა თაიგულით და წინ ბაფთით შეკრული. შლაპამ მომაჯადოვა. ეს იყო მისი შვილიშვილი მზია ბაგრატიონი, პეტრე გრუზინსკის ქალიშვილი.



დიმიტრი მგელაძისა და მამაჩემის ახლო ურთიერთობამ ხელი შეუწყო ჩვენს სწრაფ დამეგობრებას. ისინი საათობით საუბრობდნენ, ჩვენ კი, მე და მზია, იქვე ვთამაშობდით. სკოლაში ერთად შეგვიყვანეს. რასაკვირველია, ერთ მერხთან დავსხედით. უნივერსიტეტშიც ერთად ჩავაბარეთ, მაგრამ მერე მზია მოსკოვის უნივერსიტეტში გადავიდა სასწავლებლად. ეს რომ მამაჩემმა გაიგო, განრისხდა: ამისთვის გავხსენით უნივერსიტეტი? ამისთვის ვიბრძოლეთ? მაგრამ ჩვენი თავადიშვილობა მუდამ მოღალატე იყო, მუდამ რუსეთისკენ ეჭირა თვალი! ასეთ მაღალ პატრიოტულ ნოტაზე გაკიცხა ჩემი მეგობარი. დღესაც ვხედავ მამის ანთებულ სახეს.

მამას ყოველი წუთი გაანგარიშებული ჰქონდა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, დროს ჩვენთვისაც პოულობდა - გვასეირნებდა, გვათამაშებდა, გვიყვებოდა სახალისო ამბებს. როცა ვთხოვდით, ესწრებოდა ჩვენს ბავშვურ სპექტაკლებს, რომლებსაც საახალწლოდ თუ საპირველმისოდ ვმართავდით. ხანდახან ის ერთადერთი მაყურებელი იყო აქეთ-იქით სკამებს დადგამდა, ჩამოაცვამდა თავის პიჯაკს, დაახურავდა შლაპას და გაითამაშებდა, თითქოს მეგობრებთან ერთად იყო მოსული, რომლებსაც სპექტაკლის მსვლელობისას თავის შთაბეჭდილებას უზიარებდა. ჩვენ სიცილით ვიხოცებოდით. ორი წარმოდგენა იმართებოდა — სცენაზე და დარბაზში, რომელიც აშკარად გვჯობნიდა.

საოცრად ხალისიანი იყო. არ ჰგავდა ტიპურ საბჭოთა აკადემიკოსს – მიძიმედ მოსიარულეს, თვითკმაყოფილს, ზედმიწევნით სერიოზული სახით, რომელიც გარშემო ვერავის ხედავს.

მამაჩემი, 1910-20-იანი წლების თაობის მრავალი წარმომადგენლის მსგავსად, დიდი თეატრალი იყო. მეც შემაყვარა თეატრი. შვიდიოდე წლისა ვიქნებოდი, როცა მითხრა, ბალეტის არაჩვეულებრივი მოცეკვავე უნდა გაჩვენო. ოპერის თეატრში წამიყვანა. ლაურენსიას წარმოდგენაზე. ფრონდოზოს პარტიას ვახტანგ ჭაბუკიანი ასრულებდა, ლაურენსიას – ვერა წიგნაძე. მეხსიერებაში ჩამრჩა ის გამაოგნებელი ატმოსფერო, რომელიც თეატრში სუფევდა – გადაჭედილი დარბაზი, ფეხზე მდგომი უამრავი ადამიანი და გაუთავებელი ბრავო იარუსებიდან.

მამას განსაკუთრებით უყვარდა საოპერო ხელოვნება. ხშირად წაიმღერებდა ხოლმე თავის საყვარელ მელოდიებს – ლენსკის არიას ევგენი ონეგინი -დან, დუელის წინ რომ მღერის: **Куда, куда вы удалились, весны моей злотые дни...?**. ასევე ხშირად მღეროდა მეფისტოფელის არიას ფაუსტი -დან და სიტყვებზე – **Не целуй его до обручения** – ეშმაკური ღიმილით მე გადმომხედავდა ხოლმე. აღელვებდა ალფრედის მამის ცნობილი არია “ტრავიატა”-დან, შვილს რომ შინ დაბრუნებას ევედრება. ახლაც, როცა მამის სახლში შევდივარ, თითქოს ჩამესმის მისი სიმღერის ხმა, რომელიც აქ მუდამ ისმოდა.

გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე დედაჩემს უთხრა: ვერ ამჩნევ, რომ აღარ ვმღერო?... და საოცარი რამ: გარდაცვალების წინა ღამეს საავადმყოფოში მასთან მისულებს დაგვიძახა: ჩქარა, მოდით, ყველამ ერთად ვიმღეროთ “მრავალჟამიერ”.

კარგი ხმა ჰქონდა, რომელსაც ძალიან უფრთხილდებოდა, ვინაიდან იგი მისთვის ღამის ისევე საჭირო იყო, როგორც მომღერალისათვის. ოგეხსენებათ, იშვიათი ორატორი იყო.

საოცრად ზუსტად ახდენდა წირვის იმიტირებას; განასხვავებდა მიტროპოლიტის, მღვდლისა და დიაკვნის გალობის კილოს. საადღგომო სუფრასთან, რომელიც ჩვენს ოჯახში გაგანია კომუნიზმის ხანაშიც ყოველთვის იშლებოდა, სხვადასხვა ხმით წარმოთქვამდა ლოცვებს. კლასიკური გიმნაზია ჰქონდა დამთავრებული, მისი ბაბუები მღვდლები იყვნენ და საღვთო რჯულს ბავშვობიდანვე კარგად იცნობდა. ამ ცოდნით არაერთხელ გაუოცებია ჩვენი კათალიკოს-პატრიარქები.

დიდი სტუმრიანობა ჩვენს ოჯახში არასოდეს ყოფილა. ამის ერთ-ერთი მიზეზი მამას მკაცრი დღის განრიგი იყო, რომელიც არასოდეს არ უნდა დარღვეულიყო. დედაჩემს ყველაფერი მამაჩემის გარშემო ჰქონდა აგებული. ჩვენც ვემორჩილებოდით. მოკლედ, ოჯახში ერთგვარი პატრიარქატი სუფევდა. ზოგჯერ ტელევიზორის ყურებასაც გვიკრძალავდა. ამიტომ არაიშვიათად მალულად ვუყურებდით ტელევიზორს. თუ მოგვისწრებდა, ვაი ჩვენი ბრალი:

სკოლიდან რომ მოხვალთ, ეზოში ხის ძირას დაგახვედრებთო ამ ტელევიზორსო.

### ტელევიზია და ლენინის მოკლე ფიგურა

როცა 1950-იან წლებში თბილისში ტელევიზორი პირველად გამოჩნდა, ტექნიკური პროგრესის ამ საოცრებამ დიდი გამოცოცხლება შემოიტანა საზოგადოებაში. ჩვენც გვინდოდა, რომ გვქონოდა, მაგრამ – არა მამაჩემს. თუმცა სწორედ ამ დროს მამას 70 წელი შეუსრულდა. რასაკვირველია, მთავრობა ამას არ აღნიშნავდა, და ეს მაშინ, როცა იუბილეებს მიჰქონდა თეატრალური დარბაზები. რუსთაველისა და ოპერის თეატრებში დიდი ზარ-ზეიმით აღინიშნებოდა როგორც გამოჩენილი, ასევე ფსევდოავტორიტეტის მქონე ადამიანთა თარიღები. უპარტიო მეცნიერის – შალვა ნუცუბიძის დაბადების დღის აღნიშვნას უნივერსიტეტის დარბაზშიც ვერ ბედავდნენ. ამის გამო მისი კოლეგები ფილოსოფიის ინსტიტუტიდან თავს უხერხულად გრძნობდნენ. გადაწყვიტეს, თავისებურად აღენიშნათ ეს თარიღი თავიანთი სტუმრობით ჩვენთან გლდანში. მანამდე გამოუძიებიათ – რა არა აქვსო შინ, რით გავახაროთო და... მოგვადგნენ ტელევიზორით. მამაჩემის სახე უნდა გენახათ ამ საჩუქრის დანახვისას!.. არა, – თქვა მერე, – ამათი ჭკუის იმედი არასოდეს მქონია.

ჩვენ კი გავიხარეთ.

მოკლედ, ტელევიზიას არ წყალობდა, გამცდენ საშუალებად მიაჩნდა. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ

არც ტელევიზიის მესვეურნი იჩენდნენ მის მიმართ რაიმე ინტერესს. ისევ ტელემაყურებელთა წერილებით შეწუხებულები, ერთხელ მაინც მოგვასმენინეთ ნუცუბიძეო, იძულებული გახდნენ ეთხოვათ, ტელევიზიით გამოსულიყო. ჩვენც აღვფრთოვანდით. დედაჩემიც შეევედრა, უარი არ ეთქვა. და ლამის ძალით წაიყვანეს. რომ დაბრუნდა, თქვა: ტელევიზია ჩემი საქმე არ არის, შემიყვანეს ცარიელ ოთახში, დამსვეს და, აბა, დაიწყო ლექციაო. ამ ცარიელ ოთახში ვერ ვილაპარაკებ-მეთქი, ვუთხარი და ვიდრე არ შემოიყვანეს ყველა, ვინც კი ირგვლივ იყო, არ დავიწყეო. ასე შემორჩა ტელევიზიის საარქივო ფონდს მასთან დაკავშირებული ორიოდე სატელევიზიო ჩანაწერი.

სხვათა შორის, მიკროფონთანაც უჭირდა ურთიერთობა. მისი საჯარო სიტყვა ისეთი ექსპრესიული, ისეთი მოძრავი იყო, რომ მიკროფონს, ესტრადის მსახიობივით ხელში თუ დაიჭერდა, თორემ სხვანაირად მასთან ვერ ჩერდებოდა. მომსწრე ვარ, დიდ დარბაზში საჯარო გამოსვლისას რამდენჯერ მიუტოვებია კათედრა და ექსტაზში შესულს ავანსცენაზე გადმოუნაცვლებია და ამ დროს დარბაზიდან დაუძახიათ – “მიკროფონი, მიკროფონი!” და დაუბრუნებიათ კათედრასთან. არც მიკროფონები წყალობდნენ. როდესაც რეაბილიტირებული სანდრო ახმეტელის საიუბილეო საღამოზე რუსთაველის თეატრში, რაც ტელევიზიით გადაიცემოდა, სიტყვას ამბობდა და კომუნისტებისათვის საჭოჭმანო საკითხს

– ახმეტელის დაპატიმრების მიზეზებს შეეხო, კულტურის მინისტრმა – ოთარ თაქთაქიშვილმა (ალბათ უფრო მაღალი ინსტანციის კარნახით ან შიშით) მიკროფონი გამოუერთო.

მე მგონი, როცა კათედრაზე ადიოდა, ავიწყდებოდა (ან შესაძლოა ამ დროს განსაკუთრებით მძაფრად განიცდიდა) რომელ სახელმწიფოში ცხოვრობდა. ერთხელ აკადემიის სააქტო დარბაზში ისე პაროდულად აღწერდა ოქტომბრის რევოლუციას და მათ შორის – ლენინის მოკლე ფეხებს, რომ კომუნისტებისათვის ერთობ საზეიმო თარიღი ლამის იუმორის საღამოდ აქცია. ალბათ ამითაც აიხსნება ის ფაქტი, რომ რუსთაველისა და უნივერსიტეტის იუბილეებზე, რომელსაც მრავალი უცხოელი სტუმარი ესწრებოდა, არც სიტყვა არ მისცეს და არც სცენაზე გამართულ პრეზიდენტში მიიწვიეს. არადა, როგორ ემზადებოდა! იმ დილას უნივერსიტეტში წასვლის წინ სარკესთან იდგა და საგანგებოდ ჩაცმული გახამებულ თეთრ ცხვირსახოცს ისწორებდა გარე გულის ჯიბეში... და როგორ შეცვლილი დაბრუნდა, თუმცა ასეთ რამეს უკვე მიჩვეული იყო.

“შალვა, განხილეთ ციხე!”

გარეთ მიღებული წყენა შინ არ მოჰქონდა, პრობლემებს თავს არ გვახვევდა და ხალისიანად მონაწილეობდა ოჯახურ ცხოვრებაში, განსაკუთრებით – ჩვენი დაბადების დღის მოწყობაში. ჩემს დაბადების

დღეს მთელ კლასს ვპატიჟებდი და ვინაიდან ეს ახალი წლის სამზადისს ემთხვევოდა, ყველას საახალწლო საჩუქრებს ვახვედრებდი. თან სპექტაკლსა და კონცერტს ვამზადებდით. მამა ყველაფერში გვეხმარებოდა და თან ხუმრობდა – რა დაიბადეთ ამისთანა, რომ ასე ზეიმობთ?!

ერთხელაც, როდესაც დიდი რია-რია გვქონდა – კლასელები, ნათესავები, კონცერტი, თოვლის პაპა – და ბავშვები შინ წასვლაზე არც კი ფიქრობდნენ, ამ ზარ-ზეიმში რომ ვიყავით, მამაჩემს ამ გაუთავებელი ჟივილ-ხივილით მოთმინება დაუკარგავს და აპირებდა ეთქვა – ბავშვებო, დროა დაამთავროთო. დედაჩემი ძვლივს აკავებდა და ბოლოს ასეთ ტირილს მიმართა: შალვა, გაიხსენე ციხე! უარესი მოგიტმენია! ეს შეძახილი უძლიერესი არგუმენტი აღმოჩნდა.

ამასთანავე სიამოვნებდა ბავშვების მოლხენა და საოჯახო თუ საეკლესიო დღესასწაულები. ერთ დაბადების დღეს ასეთი ლექსი მიძღვნა:

მეთოთხმეტე ახალი წლის მერცხალი –

თოთხმეტი წლის ლამის გავხდე მეც ქალი,

დედის ქალი,

მამის თვალი,

როგორც ლალი!

თაიგულად გარს მარტყია ვარდები,

გოგონები, მე და ყველა ვართ დები.

დედის ვარდი,

მამის მარდი,

ვის ვუყვარდი?!

– მომკლავს დარდი!  
ვის უნახავს ლხინში დრო დაკარგული!  
ამ დღეს ლხინის ვარ კაკალგული,  
დედის გული,  
მამის გული,  
სიყვარულით მოქარგული.

“არა, ლიხს აქეთ ქალი არ მოიყვანება!”

ერთ ზაფხულს მთელი ოჯახი აფხაზეთში წავედით. თან გვახლდა მოსამსახურეც. უკრაინელი იყო – კატერინა, ძალიან სიმპათიური და ნიჭიერი ქალი. მის დაბადების დღესაც აღვნიშნავდით. მასთან ოთახში საჩუქრები მიგვქონდა, მამა კი ფულით ასაჩუქრებდა. მალე გაერკვა, ვის ოჯახში იყო, ვეფხისტყაოსანი გაითავისა და ამ პოემის რამდენიმე ეპიზოდი დახატა კიდეც. “ნახეს უცხო მოყმე ვინმე”-ს ეპიზოდი დიდი ზომის ქალღმერთზე დახატა და მამაჩემს აჩუქა. როცა ვინაობას ეკითხებოდნენ, პასუხობდა – ამ ბავშვების *учительница* ვარო. მამასაც სთხოვა, აფხაზეთშიც ასე წარმადგინეთო.

ახალ ათონში ბერიას ყოფილ აგარაკზე დაგვაბინავეს (ბერია მამას აჩრდილივით თან სდევდა!). ულამაზეს გარემოში, მთაზე, იდგა ტროპიკული ბაღით გარშემორტყმული სახლი. ბერიას ყოფილ დიდ ოთახში ბავშვები დაჭერობანას ვთამაშობდით. ერთ დღეს ყველანი გარეთ გამოვედით. ცას შევცქეროდით, რომ დაგვენახა იური გაგარინი, რომელიც იმ დღეს გაფრინდა კოსმოსში. მამა



ადღევებული ჩანდა, მაგრამ არაფერი უთქვამს. ნეტავ რას ფიქრობდა...

ერთ დღეს მასპინძლებმა ეშერის რესტორანში დაგვპატიჟეს. მეზობელ მაგიდასთან ვახტანგ ჭაბუკიანი შევამჩნიეთ. რამოდენიმე ადამიანთან ერთად იჯდა. მამამ აიღო სასმისი, წამოდგა და ჭაბუკიანს - მისთვის უფრო ჩვეულ ენაზე — რუსულად მიმართა. დასაწყისი ზუსტად მახსოვს: **В Грузии две известности - Чабукиани и Нуцубидзе. Одна известность узнала и приветствует другую...** შემდეგ აღარ მახსოვს. სიტყვა ომახიანად და შთამბეჭდავად წარმოსთქვა. ჭაბუკიანი, რომელიც როგორც ამბობენ, თავისი გენიალობის მიუხედავად მორცხვი და მორიდებული კაცი იყო, ოდნავ შეცბა. არ მოელოდა. წამოდგა და თავის ქნევით მორიდებულად რაღაც წაიბუტბუტა. მეტი არც იყო მოსალოდნელი. ისინი ხომ სხვადასხვა დარგის დიდოსტატები იყვნენ: ერთი — სიტყვის, მეორე — მოძრაობის. ამ სცენამ ყველას ყურადღება მიიქცია. მამაჩემის სიტყვით ძალიან კმაყოფილი დავრჩი.

მხიბლავდა ამ კაცის ხასიათი — მისი შემართება, მოუდრეკელობა, ყველაფერის იუმორში გადატანის უნარი, რაც მის ირგვლივ ხალისიან გარემოს ქმნიდა. ნებისმერ დაძაბულობას მისი სიდინჯე ანეიტრალებდა. თუ ოჯახში კონფლიქტი მოხდებოდა, მაშინვე ქუდს დაიხურავდა — პარკში მივდივარო და სწრაფი ნაბიჯით გადიოდა ბინიდან.

არავის აძლევდა საშუალებას, გაერთულებინა ვითარება. ხანდახან იმერელი მამაჩემი ქართლელ

დედაჩემს შესძახებდა – ნუ ხარ ამ ოჯახში სტალი-  
ნივითო! და თან ჩაილაპარაკებდა: არა, ლიხს აქეთ  
ქალი არ მოიყვანება!

მომხიბლავი იყო მისი გერმანული  
მოწესრიგებულობა ყველაფერში, რაც ჩაცმაშიც კი  
მქლავნდებოდა. აქ თავს იჩენდა მისი ესთეტიზმი, რაც  
მომდევნო თაობას ნაკლებად ახასიათებდა. გარეთ ისე  
არ გავიდოდა, რომ საგანგებოდ არ გაეპრიალებინა  
ფეხსაცმელი, პიჯაკის გულის გარე ჯიბეში არ ჩაედო  
თეთრი ცხვირსახოცი. უყვარდა გახამებული ქათქათა  
პერანგები, ჰქონდა უამრავი ჰალსტუხი, სათეატროდ  
– პრიალა ლაქის ფეხსაცმელები და ასევე საგანგებოდ  
სათეატროდ შეკერილი კლასიკური სტილის შავი  
კოსტუმი.

დედაჩემი, თუმცა ახალგაზრდა და ლამაზი იყო,  
ჩაცმისადმი უფრო ნეიტრალური იყო. მამაჩემს ეს  
უკვირდა და ეუბნებოდა: როგორ შეგიძლია ერთი და  
იგივე სამოსით იტრიალო გარეთ და თეატრშიც?!  
დედაჩემს, რომელსაც უნდა მოეგლო ოთხი  
შვილისათვის, ეზრუნა გლდანის კარ-მიდამოსა და  
დიდი ბინისათვის და შეესრულებინა მამაჩემის  
უამრავი დავალება – გადაებეჭდა ნაწერები,  
ბიბლიოთეკიდან მოეტანა წიგნები, აიძულებდა ერბინა  
მკერავთან, შეეკვეთა ქუდები, მჯდარიყო  
საპარიკმახეროში, შეეძინა სამკაულები...

დედასა და მამას შორის დიდი ასაკობრივი  
სხვაობა იყო – 25 წელი. მაგრამ ჩვენ ამას ვერ

ვგრძნობდით, ისეთი ახალგაზრდული სული ჰქონდა მამას.

როცა 1953 წელს ყველა სამსახურიდან დაითხოვეს (ასეთი გადახრებიც იყო ჩვენს ქვეყანაში) იმ დღეებში შემოიარა ერთმა ძვირფასი ნივთებით ხელზე მოვაჭრემ და დედას რაღაცეები შესთავაზა. ამ დროს მამა შემოვიდა. დედამ სასწრაფოდ ანიშნა ქალს, ყველაფერი დაემალა და წასულიყო. რაშია საქმე, - იკითხა მამამ და ნაცნობ მოვაჭრეს სთხოვა, ეჩვენებინა მოტანილი. — დატოვეთ, რაც მოეწონა, მალე გადაგიხდითო. მამამ არ გვაგრძნობინა ის დარტყმა, რაც უკვე მერამდენედ მიიღო საბჭოთა რეჟიმისაგან.

მართალია, იმ ხანად ებოქა თითქოს ამის საბაბს არ იძლეოდა, მაგრამ შალვა ნუცუბიძეს მაინც მტკიცედ სჯეროდა, რომ საბჭოთა იმპერია დაიმსხვრეოდა. არ ვიცი, რა აძლევდა ასეთი რწმენის მიზეზს. შესაძლოა ის გარემოება, რომ ძალიან უნდოდა. ხშირად იმეორებდა ბარათაშვილის სიტყვებს:

ხედავთ, ვითარის კადნიერებით  
შეკრების ჩვენზედ უსჯულოება!...  
დღეს მეცა თქვენში ვარ მეომარი. . .

დღევანდელ დღესავით აღელვებდა საქართველოს შორეული თუ ახლო წარსული. მთავრობის სასახლესთან რომ ჩაივლიდა, ქუდს იხდიდა. მიზეზი რომ ვკითხე, მითხრა: შვილო, აქ იუნკერები

ასაფლავიან. ისინი საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის იბრძოდნენ.

ერთხელ საგურამოში წაგვიყვანა ილიას სახლის სანახავად. გზად წიწამურში შევჩერდით. მამას რომ შევხედე, თვალები ცრემლებით ჰქონდა სავსე.

80 წელი რომ უსრულდებოდა, დედამ სთხოვა, ოცდაათი კაცი მაინც დავპატიჟოთო. ახლა აღარ მიკვირს, მაშინ კი გამაოცა მამას პასუხმა: ქეთევან, მოიძებნება კი ოცდაათი პატიოსანი ინტელიგენტი, რომ სახლში შემოვუშვათ?

## შალვა ნუცუბიძე და სიმონ ყაუხჩიშვილი

სიმონ ყაუხჩიშვილის დაახლოვება და მეცნიერული თანამშრომლობა შალვა ნუცუბიძესთან უპირველესად ქართულ-ბიზანტიური ურთიერთობებისადმი საერთო ინტერესმა განაპირობა.

მას შემდეგ, რაც კომუნისტურმა ხელისუფლებამ დააპატიმრა და დახვრიტა საქართველოში კლასიკური ფილოლოგიისა და ბიზანტინისტიკის დამაარსებელი, დიდებული მეცნიერი – გრიგოლ წერეთელი, მისი საქმის გაგრძელება იმ ურთულეს ვითარებაში სიმონ ყაუხჩიშვილმა ითავა.

მან თავის მუშაობაში ყურადღება გაამახვილა როგორც ახალი სპეციალისტების მომზადებაზე, ასევე ქართულ-ბიზანტიურ ურთიერთობათა კვლევაზე.

ამ ურთიერთობათა ისტორიის ერთ-ერთი მთავარი მოვლენა – პეტრიწი და ქართული ფილოსოფიური აზრის ბიზანტიური ასპექტები – მრავალი წლის მანძილზე შალვა ნუცუბიძისა და სიმონ ყაუხჩიშვილის ხშირი შეხვედრების, აზრთა გაზიარებისა და მეცნიერული განსჯის მთავარ საგანს წარმოადგენდა. ეს შეხვედრები, როგორც წესი, ჩვენს ბინაზე ან სოფელ გლდანის აგარაკზე იმართებოდა.

ამ შეხვედრების სიხშირე ოჯახურ გარემოში და განსაკუთრებული სიახლოვე მით უფრო აღსანიშნავია, რომ შალვა ნუცუბიძის ბინის კარი იშვიათად იხსნებოდა მისი კოლეგების წინაშე. როგორც ჩანს, ეს სიფრთხილე თუ დისტანცირება გარემოცვისაგან მას შემდეგ გაუჩნდა, რაც 1938 წელს მისი დაპატიმრების საბაზი მასთან სტუმრად მოსული კოლეგის ჩვენება გახდა.

შალვა ნუცუბიძეც და სიმონ ყაუხჩიშვილიც ქართველ მეცნიერთა იმ მცირერიცხოვან წყებას განეკუთვნებოდნენ, რომლისთვისაც მიუღებელი იყო კომუნისტური იდეოლოგია. ორივეს მთავარი საზრუნავი იყო საქართველო და ქართული მეცნიერების “გამართვა ევროპული რადიუსით”.

ისინი არ იყვნენ ტიპური საბჭოური მეცნიერები და ხელისუფლებაც გრძობდა ამას. მათი აზროვნება, მეტყველება, საუბრის თემა და თვით გარეგნული იერსახე არ იყო ისეთი, როგორც ეს დამახასიათებელი იყო საბჭოელი მეცნიერებისათვის. რადგან შეუძლებელი გახდა მათი გამოსწორება თუ მოთვინიერება, ხელისუფლებამ გადაწყვიტა მათი იზოლაცია.

აღარას ვამბობთ იმაზე, რომ დიდი ტერორის დროს ორივენი დააპატიმრეს. ისინი მაინც არ დახვრიტეს, ვინაიდან კომუნისტურ რეჟიმს ყოველ დარგში სჭირდებოდა დიდი ავტორიტეტები.

სუკის ციხეგამოვლილი ორივე მეცნიერი არ გატყდა, არ დაეცა. მათ შეინარჩუნეს მოქალაქეობრივი

და მეცნიერული ღირსება და უმძიმესი საბჭოური წნეხის ქვეშაც არ მოიხარნენ.

ნუცუბიძისა და ყაუხჩიშვილის მეცნიერული თანამშრომლობა უაღრესად ნაყოფიერი იყო.

ყაუხჩიშვილი იზიარებდა ნუცუბიძის კონცეფციას ფსევდო-დიონისე არეოპაგელისა და პეტრე იბერის იგივეობაზე; ასევე მხარს უჭერდა აღმოსავლური რენესანსის ნუცუბიძისეულ იდეას და თავის მხრივ დამატებითი არგუმენტები მოჰყავდა. ყოველივე ეს კიდევ უფრო აახლოვებდა მათ.

შალვა ნუცუბიძე აღარ იყო ცოცხალი, როდესაც ერთხელ მწერალთა კავშირში რაღაც ღონისძიების დროს სიმონ ყაუხჩიშვილმა ტრიბუნიდან განაცხადა: საკმარისია შეხედოთ ყინწვისის ანგელოზს, რომელიც სულისა და ხორცის ჰარმონიაა, და მიხვდებით, რომ ამაში რენესანსული პათოსი ვლინდებაო.

“ძმაო შალვა”, “ძმაო სიმონ” — ასეთი წარწერებით ჩუქნიდნენ ერთმანეთს თავიანთ წიგნებს; ამავე სიტყვებით იწყება მათი ერთმანეთისადმი გაგზავნილი წერილები.

აი ერთი მათგანი:

*17. V. 1940 მოსკოვი.*

*ძმაო სიმონ,*

*ესაა მივიღე შენი წერილი. პირველზე ვერ ვიპასუხე, რადგან არ ვიცოდი სად მომეწერა. მერე კინალამ ჩავძაღლდი მტრების საზეიმოდ და ეხლა მოვბრუნდი. კონსპექტი უსათუოდ აკადემიამ*

გამოუგზავნათ მაგრამ რატომ უგვაროთ არ ვიცი  
გავიგებ. აქ ხშირად გიხსენებთ. მეც დიდი სიამოვნებით  
წამოვიდოდი, თუ კარგს პირობებში გამომიშვებენ –  
ბინა და სამსახურში სრული აღდგენა, ისე სულ არ  
წამოვალ. ძალას ვერავინ დამატანს. პავლეს გადაეცი  
შენ ნიჭიერი კაცი ხარ და ქე მიხვდები რაშა საქმე-  
თქო. არ ვიცი ნიჭლოზები [?] რას იზავენ. ყოველ  
შემთხვევაში მაგათ რეცენზიას გადმომცემენ და  
გატყავება ჩემზე იყოს, თუ რამე გაბედეს. თვითონ  
შრომა უკვე დაწერილი მაქვს. ავად რომ არ  
გავმზდარიყავი დებორინი აპირებდა ფსევდოდო-  
ნისეზე მოხსენების დასმას მაისის პლენუმზე. ბედი  
უნდა ყველაფერს. არა უშავს. მომიკითხე  
ახალგაზრდები.

შენი ძმა შალვა.

ზოგიერთებმა მოინდომეს ამ ძმობას შორის  
ჩადგომა, თუმცა ბევრს ვერას გახდნენ, მხოლოდ,  
როგორც იტყვიან, დროებით წყალი აამღვრიეს.

ნუცუბიძისა და ყაუხჩიშვილის მეცნიერული  
თანამშრომლობა 1930-იანი წლების მეორე ნახევარში  
დაიწყო.

1937 წელს მათ ერთად გამოსცეს პეტრიწის  
შრომების მეორე ტომი. ამის შემდეგ პირველი ტომი  
უნდა დაბეჭდილიყო, მაგრამ მისი გამოცემა შეაჩერეს  
ორივე შემდგენელ-გამომცემლის დაპატიმრების გამო.

1939 წელს შალვა ნუცუბიძე თბილისის  
უნივერსიტეტის გამომცემლობის დირექტორს –  
ვარლამ მიქაძეს ასეთ წერილს წერს მოსკოვიდან:



“თქვენ, უეჭველია, იცით, რომ მე და სიმონ ყაუხჩიშვილი ვათავისუფლებული ვართ გამოძიების პროცესში საქმის მოსპობასთან დაკავშირებით. გადავიდეთ პირდაპირ საქმეზე – პეტრიწის პირველი ტომი უნდა გამოვიდეს ჩემი და სიმონის სახელით – ისე, როგორც გამოვიდა მეორე ტომი. ვისიმე უვიცი წინასიტყვაობით ასეთი კლასიკოსის გამოცემა, რომლითაც თქვენმა გამომცემლობამ თავი ისახელა, დაუმსახურებელი დანაშაული იქნებოდა შოთას შემდეგ მეორე კაცის წინაშე ქართული კულტურის საგანძურში” (გივი მიქაძე. წერილები **Матросская Тишина**-დან. – გაზ. “კალმასობა”, 15-29 ივლისი, 1997).

მაგრამ მოხდა ისე, რომ პირველი ტომის 1940 წლის გამოცემას, მეცნიერული ეთიკის სრული დარღვევით, შალვა ნუცუბიძის სახელი მაინც მოაცილეს. ჩვენი ოჯახის არქივში ინახება ამ უსიამოვნო ამბის ამსახველი წერილები, მაგრამ ვინაიდან ისინი ცნობილ პიროვნებებს ეხება, არ მიგვაჩნია საჭიროდ მათი გამოქვეყნება.

საერთოდ საინტერესო არქივი შემოგვრჩა და იგი კიდევ უფრო მდიდარი იქნებოდა, რომ არა შალვა ნუცუბიძის დაპატიმრებისას ჩატარებული ჩხრეკა. ამ “არქივის” ნაწილია ბ-ნი სიმონის მიერ ჩემთვის ნაჩუქარი “ვეფხისტყაოსნის” ზიჩის ილუსტრაციების გამოცემა გულთბილი წარწერით და მისგანვე ჩემი დაბადების დღის მისალოცი ბარათები. ის ჩვენი

ოჯახის მეგობარი და ჩემიც, იმ ხანად – ჯერ კიდევ ბავშვის – მეგობარი იყო.

მოდოდა ჩემს დაბადების დღეებზე, მოჰქონდა საჩუქრები. მათ შორისაა ანტიკვარული ხელსაქმის კალათა, რომელშიც დღესაც ვინახავ ლამაზ ნივთებს. ერთხელ თბილისში არ იყო და დაბადების დღე დეპეშით მომილოცა. ესეც არქივის ძვირფასი კუთვნილებაა.

ზამთრის გამოკლებით შალვა ნუცუბიძე სოფელ გლდანში ცხოვრობდა თავის აგარაკზე. სიმონ ყაუხჩიშვილი იყო იმ იშვიათ ადამიანთა შორის (მათ შორის განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ჭეშმარიტი ინტელიგენტი – სერგო წულაძე), რომელიც ხშირად მოდიოდა ჩვენთან. ჩვენ, ბავშვებს, მისი ჩამოსვლა განსაკუთრებით გვახარებდა. შემოვიდოდა თუ არა ეზოში, თავის დიდ შავ ჩანთას მოგვაწვდიდა, თვითონ კი მამას მიჰყვებოდა სამუშაოდ თუ სასაუბროდ. ეს ჩანთა ჩემს მეხსიერებას შემორჩა როგორც ჯადოსნური გუდა, რომლის ყოველი განყოფილებიდან მოულოდნელი საჩუქრები ცვიოდა.

ერთხელ დედასთან ერთად მოსკოვში ვიყავით სასტუმროში. დილაადრიან გვესტუმრა. გვითხრა, ერთად ვისაუზმოთო. მე ერბოკვერცხი მოვისურვე. კვერცხი ლამის უმი იყო და არ მომეწონა. ამ ბავშვს კარგად შემწვარი უყვარსო, უთხრა ოფიციანტს. ისეთი მადლიერი ვიყავი!

ახლა რომ ვაკვირდები, შალვა ნუცუბიძესა და სიმონ ყაუხჩიშვილს ბევრი რამ აერთიანებდა და ბევრი რამ განასხვავებდა კიდევ.

ერთს ახასიათებდა დიდი ინტუიცია და აბსტრაგირება, ხოლო მეორეს – ხელნაწერებში, ტექსტებში იშვიათი ჩაძიების უნარი. ასეთ ადამიანთა თანამშრომლობამ დაბადა ტექსტებითა და ფაქტებით გამაგრებული იდეები და კონცეფციები.

ბ-ნი სიმონი ლამაზი გარეგნობის კაცი იყო, მაგრამ მეტწილად დემოკრატიულად ეცვა და საერთოდ ჩაცმას დიდ ყურადღებას არ აქცევდა. მამაჩემი ამ მხრივ სრულიად საპირისპირო პიროვნება იყო, უყვარდა ლამაზად ჩაცმა. მამა ბაზარში ალბათ არასოდეს ყოფილა, ბ-ნი სიმონი კი იქ სიამოვნებით დადიოდა და იქ ავსებდა თავის ჯადოსნურ ჩანთას. მახსოვს, ერთხელ ბ-ნი სიმონი მოსვლას აგვიანებდა და მამაჩემმა გაბრაზებით თქვა: ის ახლა ბაზარში იქნებაო.

მახსოვს მათი ხანგრძლივი საუბრები, რომლის დროს საკრალური სახელებით მესმოდა სიტყვები – “ბიზანტია”, “არეოპაგეტიკა”, “ბალავარიანი”, “პეტრიწი”, “ფსელოსი”, “რუსთაველი”, “რენესანსი” და, ცხადია, “საქართველო”. მაშინ ბავშვი ვიყავი, მაგრამ ვგრძნობდი, რომ ეს ორი ადამიანი არ იყო საბჭოთა ხელისუფლების თაყვანისმცემელი, რომ ისინი თავისუფალ და დამოუკიდებელ საქართველოზე ოცნებობდნენ და ამის გარდღევალობაც სჯეროდათ.

**P.S.** გრიგოლ წერეთლის, შალვა ნუცუბიძისა და სიმონ ყაუხჩიშვილის ფოტოსურათების ასლები, რომლებიც კაგებეს თბილისის ციხეშია გადაღებული, ახლადგახსნილ საქართველოს ოკუპაციის მუზეუმს გადავეცი.

## მეცნიერის წიგნების სამყაროში

ფილოსოფოსს, ლიტერატურის ისტორიკოსსა და მთარგმნელს შალვა ნუცუბიძეს პირველი ზიარება წიგნის სამყაროსთან აღწერილი აქვს თავის მემუარულ ჩანაწერებში. ბაბუამისს, დედის მამას, მღვდელ ფილიპე დათიაშვილს ტყავის ყდებში აკინძული ხუცური წიგნების მთელი ბიბლიოთეკა ჰქონია. ”ბავშვობიდანვე მიზიდავდა ამ წიგნების სუნი, გაუგებარი სიამის მომგვრელი, - იგონებს შ. ნუცუბიძე, - მახსოვრობაში წიგნების სიძველის ეშხი ჩამრჩა... ჩემი თაობა განვითარების გზაზე ცხრაასხუთის რევოლუციის სამზადის პერიოდშია გამოსული. წიგნი და გარემო იქცა მთავარ მოვლენად, წიგნების შერჩევას კი გარემო კარნახობდა...”

თაობა, რომელსაც წილად ხვდა უნივერსიტეტის დაარსების, ეროვნულ მეცნიერებასა და კულტურაში ახალი გზების გაკვლევის და საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის პარლამენტში მონაწილეობის ბედნიერება, ცხოვრების ასპარეზზე ინტელექტუალური სამყაროდან მოვიდა. მათი სიყრმე და ახალგაზრდობა განუყრელად იყო დაკავშირებული წიგნთან, ცოდნის შეძენასთან.

ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლის დროს შალვა ნუცუბიძე ნათესავებთან ცხოვრობდა. იგი ღამეებს ათენებდა წიგნის კითხვაში, რაზეც ოჯახის უფროსს უთქვამს: ეს ბიჭი ბევრ ნავთს მიწვავს, მაგრამ მისგან აშკარად კაცი დადგებაო. პეტერბურგში ფილოსოფიურ ფაკულტეტზე სასწავლებლად წასული, საჯარო ბიბლიოთეკაში აღამებდა. სხვათაშორის იმავე ბიბლიოთეკაში დაუახლოვდა და დაუმეგობრდა ასევე ცოდნას დაწაფებულ სანდრო ახმეტელს. როდესაც უნივერსიტეტის პროფესორს მისთვის საკურსო თემისათვის საჭირო წიგნები დაუსახელებია, მათ შორის არცერთი არ ყოფილა ისეთი, ფილოსოფიის ფაკულტეტის 17 წლის სტუდენტმა რომ არ იცოდა.

წიგნები დახმარებია შ. ნუცუბიძეს მაშინაც, როდესაც უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ ერთ ხანს რუსეთის ერთ-ერთ მივარდნილ სოფელში მოუწია მასწავლებლობა. ასეთ გარემოში ინტელექტუალური ვაკუუმის გადატანა ისევ წიგნებმა გაუადვილეს. ”წიგნები გავშალე,— იგონებს იგი,— და ვიგრძენი, მათი იმედით ყველგან გაიძლებოდა”.

1940—იანი წლებიდან ზამთრის დადგომამდე შ. ნუცუბიძე ძირითადად გლდანში ცხოვრობდა თავის აგარაკზე. აქ მოიყარა თავი მისთვის განსაკუთრებით საჭირო წიგნებმა. ეს არის სხვადასხვა გერმანული გამოკვლევები რენესანსის საკითხებზე, არეოპაგიტიკის პრობლემატიკასთან დაკავშირებული გამოკვლევები და ეგზისტენციალისტთა ნაშრომები.

1960–იან წლებში აკადემიკოსებს, მათ შორის შ. ნუცუბიძეს, მეცნიერებათა აკადემიის ხაზით უცხოეთიდან გარნსაზღვრული რაოდენობის წიგნების გამოწერის საშუალება მისცეს. ასე მიიღო მან ჰაიდეგერის, სარტრისა და სხვა უახლეს ფილოსოფოსთა ნაშრომები.

მისთვის უცხო არ ყოფილა არც ”გასართობი ლიტერატურა”. მახსოვს ბოლო დროს სასთუმალთან დიუმას ”გრაფი მონტე-კრისტოს” ფრანგული ორტომეული ედო. ამბობდა: მხატვრული ლიტერატურა ორიგინალის ენაზე უნდა იკითხოო.

მიუხედავად იმისა, რომ მთელი ცხოვრების მანძილზე წიგნი შალვა ნუცუბიძის განუყრელი თანამგზავრი იყო, ბიბლიოფილი არასდროს ყოფილა. მასზე ვერ ვიტყვით, რომ იგი ამა თუ იმ ტიპის გამოცემების კოლექციონერ-შემგროვებელი იყო. თავისი შინაგანი სტრუქტურით, მოუსვენარი ტემპერამენტით, ძნელად წარმოსადგენია ბუკინისტურ მაღაზიაში მოთმინებით ეთვალეირებინა წიგნების თაროები. მის სამუშაო კაბინეტში მოსულ სტუმარს თვალში როდი ეცემოდა წიგნებით გაჭედილი კარადები და თაროები, მაგიდაზეც ერთდროულად ორიოდე წიგნს თუ დაიდებდა. მას არ ჰქონია ”მდიდარი” ბიბლიოთეკა. გარშემორტყმული იყო არა მრავალრიცხოვანი, არამედ საყვარელი და სამუშაოდ აუცილებელი წიგნებით. როცა საჭირო იყო, ბიბლიოთეკას მიაშურებდა. უყვარდა ბიბლიოთეკაში მუშაობა.

უთუოდ უფრო დიდი იქნებოდა მისი პირადი ბიბლიოთეკა, ვიდრე ის, რომელსაც მე მოვესწარი, მაგრამ მშფოთვარე ეპოქამ მისი წიგნების სამყაროსაც დაუნდობლად შეახო სასტიკი ხელი.

შალვა ნუცუბიძე ორსართულიან საკუთარ სახლში ცხოვრობდა “ზემელთან” ახლოს. თავის სამუშაო კაბინეტში მეორე სართულზე ძირითადად სამეცნიერო ლიტერატურა ჰქონდა, ხოლო მხატვრული ლიტერატურის შესანიშნავი გამოცემები პირველ სართულზე, სადაც მისი უფროსი ქალიშვილი ცხოვრობდა ოჯახით (ამჟამად შ. ნუცუბიძის ეს წიგნები ეკუთვნის მის შვილიშვილს, რომელიც მოსკოვში ცხოვრობს). 1938 წელს მამა დააპატიმრეს “გერმანიის აგენტის” ბრალდებით. ახლა შეუძლებელია დადგენა, რა მოხდა ჩხრეკის დროს, რა წაიღეს და რა მოიპო. ერთი კი ვიცი: მეორე სართული ჩამოართვეს და შინსახკომის თანამშრომლის ოჯახს გადასცეს. მის კაბინეტსა და წიგნებს ახალი მფლობელი გაუჩნდა, რომელმაც ფილოსოფიური ლიტერატურა იმდროისათვის შესაფერისი დანიშნულებით გამოიყენა.

1942 წელს რუსეთიდან შინ დაბრუნებულ პროფესორს თავისი კანტისა თუ შოპენჰაუერის იშვიათი გამოცემები ტუალეტში დახვდა. დღესაც შემორჩენილია არაერთი წიგნი, რომლებშიც დაუნდობლად არის ამოგლეჯილი ფურცლები. ყველაფრის “გამოყენება” ვერ მოასწრეს. მაინც გადარჩა მრავალი წიგნი ბერძნულ, ლათინურ,



გერმანულ, ინგლისურ, ფრანგულ და რუსულ ენებზე, რომელთაც შ. ნუცუბიძე თანაბრად ფლობდა. ეს არის ულამაზესი, მაღალ დონეზე შესრულებული გამოცემები, როგორც წესი, მაგარ ყდაში ჩასმული და ოქროს ვარაყით ნაბეჭდი სათაურებით. თავბრუდამხვევია და წარმტაცი ავტორთა სახელები: პლატონი, არისტოტელე, დემოკრიტე, პლოტინი, ბერკლი, სპენსერი, იუმი, დეკარტე, კანტი, ჰეგელი, ბრუნო, შოპენჰაუერი, კიერკეგორი, ცელერი, კაიზერლინგი, ჰარტმანი, ბერგსონი, ვინდელბანდი, ჰუსერლი, ჰაიდეგერი... ეპოქის განუმეორებელი დაღით არის აღბეჭდილი 1900-იან წლებში გერმანიაში დაბეჭდილი გოეთესა და შილერის ტომეულები.

მის პირად ბიბლიოთეკაში ინახება აგრეთვე ევროპის სხვადასხვა ქვეყნების ჟურნალები ფილოსოფიისა და ესთეტიკის დარგში, მაგრამ ეს კომპლექტები არ არის სრული, არ ჩანს ის ნომრები, რომლებშიც თავის დროზე დასავლეთში გამოქვეყნდა რეცენზიები ნუცუბიძის მიერ გერმანიაში გამოქვეყნებულ ორ წიგნზე – “ჭეშმარიტება და შემეცნების სტრუქტურა” (1926) და “ფილოსოფია და სიბრძნე” (1931).

მოხდა ისე, რომ მის პირად ბიბლიოთეკაში არ არის დაცული აგრეთვე ის გაზეთები, რომლებშიც თავის დროზე ქვეყნდებოდა ნუცუბიძის პოლიტიკური სტატიები. ვგულისხმობთ გაზეთებს “სოციალ-ფედერალისტი”, “სახალხო საქმე”, საქართველო”. აქ იბეჭდებოდა ნუცუბიძის სიტყვები, წარმოთქმული

დამფუძნებელ კრებებზე და პარლამენტში. არ ჩანს აგრეთვე 1910-იანი წლების ქუთაისში გამოძვარი გაზეთები, რომლებშიაც ასახულია შალვა ნუცუბიძისა და გრიგოლ რობაქიძის პოლემიკა ფილოსოფიის საკითხებზე. იმ გაზეთებში კარგად ჩანს თუ რა მაღალი სულიერი მოთხოვნილებებით ცხოვრობდა იმდროინდელი ქუთაისი და აღნიშნული პოლემიკა 1900-იანი წლების ქართული ინტელიგენციის ისტორიის საინტერესო მომენტს წარმოადგენს.

შალვა ნუცუბიძის ბიბლიოთეკაში სხვადასხვა ავტორთა მიერ ნაჩუქარ წიგნებს შორის ყველაზე ადრინდელია 1910 წელს (ამ დროს იგი 22 წლისა იყო) პეტერბურგში გამოცემული წიგნი “სხვისი მე-ს პრობლემა უახლეს ფილოსოფიაში”, რომელიც მისთვის ავტორს, რუს ფილოსოფოსს ი. ლაპშინს (1870-1952, პრადა) უჩუქებია წარწერით. ფრანგულ ენაზე გაუკეთებია მისთვის წარწერა პროფ. ა. მაკოველსკის თავის წიგნზე დემოკრიტიკა. სხვათა შორის ეს წიგნი იშვიათობაა იმ მხრივ, რომ მისი ტირაჟი სულ 100 ცალია. იგი ბაქოშია გამოცემული 1926 წელს. იმხანად ბაქოს უნივერესიტეტში ბევრი რუსი რევოლუციამდელი მეცნიერი მოღვაწეობდა.

ავტორთა მიერ ნაბოძებ წიგნებს შორის ყურადღებას იქცევს ირაკლი ანდრონიკოვის ლერმონტოვი საქართველოში (1958) წარწერით: “ღრმად პატივცემულ შალვა ნუცუბიძეს მადლობის ნიშნად ჩვენი ოჯახისადმი 1922 წელს გაწეული დიდი დახმარებისათვის. ი. ანდრონიკოვი”.

ავტორისეული წარწერებით არის შ. ნუცუბიძის პირად ბიბლიოთეკაში მრავალი მეცნიერისა და მწერლის წიგნები, მათ შორის – კონსტანტინე კაპანელის, კორნელი კეკელიძის, სიმონ ყაუხჩიშვილის, ლევან გოგიელის, ლეონ მელიქსეთ-ბეგის, ალექსანდრე წერეთლის, გიორგი ახვლედიანის, ალექსანდრე ბარამიძის, ვიქტორ კუპრაძის, ნიკო კეცხოველის, ალექსანდრე ჯანელიძის და სხვ.

ზოგჯერ წიგნები შორეული მხრიდან მოდიოდა. პარიზელმა ქართველოლოგმა ნინო სალიამ თავისი ნაშრომი ასეთი წარწერით გამოუგზავნა: “დიდ ქართველ მეცნიერს აკადემიკოს შალვა ნუცუბიძეს მისი თაყვანისმცემლისაგან ნინო სალიასაგან. 1966 წ. პარიზი.”

დამახასიათებელია ქართველ მწერალთა მიერ ნაჩუქარი წიგნების წარწერები:

“პროფესორ შალვა ნუცუბიძეს, ქართული სულობის აღორძინების ბრწყინვალე ტრიბუნს, დიდი პატივისცემით და ძმური სიყვარულით. კონსტანტინე გამსახურდია”;

“გასაოცარს, განუმეორებელს შალვა ნუცუბიძეს, პოეტს, ოქროპირსა და ჩემი პოეზიის ერთგულ მეგობარს. იოსებ გრიშაშვილი”;

“პეტრე იბერისა და პეტრიწონელის თანამდგომს, ჩვენი დღეების ოქროპირს, პოეტს და ვაჟკაცს, შალვა ნუცუბიძეს – სიყვარულით გოგლა ლეონიძე”.

შალვა ნუცუბიძეს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის

წინამძღვრებთან. ამ ურთიერთობის ხასიათზე მეტყველებს მათ მიერ ნაჩუქარი წიგნები. ბიბლიის შიდა ყდაზე ვკითხულობთ:

“ორთა ხუცესთა ნაშიერსა და სიბრძნისა მოყვარესა, ჯურღმულსა ამას სიბრძნისასა მიუძღვნის ხუცესთა უხუცესი. 1951.”. ეს “ხუცესთა უხუცესი” ბრძანდება კათალიკოს-პატრიარქი კალისტრატე.

“ახალი აღთქმის” გამოცემა კათალიკოს-პატრიარქმა ეფრემ II-მ ასეთი წარწერით უბოძა:

“ჩემს ძვირფას მასწავლებელს შალვა ნუცუბიძეს უღირსი შევირდისგან. ეფრემ II, სრულიად საქართველოს კათალიკოს პატრიარქი. 1963.”

ძნელი სათქმელია, რა გზით მოხვდა ნუცუბიძის წიგნებს შორის კ. რიკერტის “ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის” გერმანული გამოცემა წარწერით, რომელიც ეძღვნება არა შალვას, არამედ მიხას: “ჩემს ძმას და მეგობარს მიხას სამახსოვროდ ერთად ბრძოლისა და ტანჯვისა ჩვენი უბედური სამშობლოსათვის. ლეო კერესელიძე. ბერლინი, 1916 წ., 25 ქრისტესშობა”. ხსენებული მიხა უნდა იყოს ცნობილი შუმეროლოგი მიხეილ (მიხაკო) წერეთელი, რომელიც აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა საქართველოს ეროვნულ-გამათავისუფლებელ მოძრაობაში. ალბათ ეს წიგნი შალვას გადასცა, როგორც ფილოსოფოსს.

მოღვაწეობის რუსთველოლოგიურმა მხარემ ნუცუბიძე “ვეფხისტყაოსნის” არაერთ უცხო ენებზე მთარგმნელთან დააკავშირა. რუსთაველის პოემის

იაპონელი მთარგმნელი იპნეი ფუკურო, რუმინელი მთარგმნელი ვ. კერნაზი, გერმანელი მთარგმნელი, ავსტრიელი პოეტი ჰუგო ჰუპერტი, პოლონელი ი. სიკირიციკი თავიანთ თარგმანების გამოცემებზე წარწერებში მადლობის გრძნობით მოიხსენიებენ პოემის ნუცუბიძისეულ რუსულ თარგმანს და წინასიტყვაობას.

უნდა შევჩერდეთ “ვეფხისტყაოსნის” ნუცუბიძისეული რუსული თარგმანის პირველ გამოცემაზე მოსკოვში 1941 წელს. ამ გამოცემის სასტამბო ეგზემპლარი, როგორც ცნობილია, სტალინმა ჩაასწორა და ნუცუბიძეს მისცა სამახსოვროდ. სიცოცხლის ბოლო წელს ნუცუბიძემ ეს წიგნი ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტს გადასცა და ამჟამად, რამდენადაც ვიცით, გორის სტალინის მუზეუმში ინახება.

ბუნებრივია, რომ წიგნები, პირადი ბიბლიოთეკის შედგენილობა მისი მფლობელის ინტერესების სფეროს ასახავს. შალვა ნუცუბიძის წიგნები ჰუმანიტარული ცოდნის სხვადასხვა სფეროს მოიცავს: ფილოსოფია, ესთეტიკა, ლოგიკა, ხელოვნებისა და კულტურის ისტორია, მხატვრული ლიტერატურა. ნუცუბიძე მრავალი წლის მანძილზე ფილოსოფიის გარდა თბილისის უნივერსიტეტში კითხულობდა დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ისტორიასა და სამართალმცოდნეობას.

ფოგტისა და კოხის, ჟირმუნსკის, ფრანც შილერის, ოვეტის, გასპარის, ბიოკლის და სხვა ავტორთა

ნაშრომები, რომელთა სქოლიოები აჭრელებულია სხვადასხვა შენიშვნებითა და მინაწერებით, ნათლად მეტყველებენ იმაზე, თუ რაოდენ გულდასმით ამუშავებს მეცნიერი ევროპის სხვადასხვა ეროვნულ ლიტერატურათა ისტორიას. ამავე მიზნით იყენებდა იგი იტალიური, ფრანგული, ინგლისური ლიტერატურის ანთოლოგიებს. იურისპრუდენციის საკითხებზე შ. ნუცუბიძე ძირითადად გერმანული სამეცნიერო ლიტერატურით სარგებლობდა.

შალვა ნუცუბიძის დღემდე შემორჩენილ წიგნების ერთ ნაწილს ლექსიკონები წარმოადგენს. ყველა ისინი სიყმაწვილეში შეუქენია, როდესაც ევროპულ ენებს ეუფლებოდა. მათ შორის არის გერმანულ-ფრანგული, გერმანულ-იტალიური, ლათინურ-გერმანული, ბერძნულ-გერმანული ლექსიკონები. შემორჩენილია რამდენიმე სახელმძღვანელო, რომლითაც იგი ლათინურსა და ბერძნულს სწავლობდა. აქ ყოველი ცალკეული სიტყვა გახაზულია და გვერდით მიწერილი აქვს თარგმანი ქართულ, რუსულ და გერმანულ ენებზე. ყოველივე ეს გიმნაზიაში ყოფნისა და სტუდენტობის პერიოდს განეკუთვნება.

შალვა ნუცუბიძე “აქტიური” მკითხველი იყო. წიგნის სქოლიოები აჭრელებულია მინაწერებით სხვადასხვა ენებზე. ამ მინაწერების ხასიათის საჩვენებლად ვიმოწმებთ ცალკეულ მაგალითებს. არისტოტელეს ნაშრომი “სულისათვის” – გერმანული თარგმანი, როგორც ჩანს, დედნისათვის უდარებია. სქოლიოზე გამოტანილია სხვადასხვა გერმანული

სიტყვების ბერძნული შესატყვისები, არის ასეთი მინაწერებიც: “არასწორად თარგმნის”, “თარგმანი”, “მდრ. ნიკომაქეს “ეთიკას”. სქოლიოებში ხშირად შეიმჩნევა ევროპული ფილოსოფიის ტერმინებისა და ცნებებისადმი ქართული შესატყვისების ძიება. ფრანგი ფილოსოფოსის მ. კორვეს წიგნში “ჰაიდეგერის ფილოსოფია” (1961) ცალკეული ფრანგული სიტყვების გასწვრივ მიწერილია: “დაფარულის გაცხადება”, “წარმოება”.

ბ. რასელის “დასავლეთის ფილოსოფიის ისტორიის” სქოლიოზე ერთგან მიწერილია: “აქ-მყო”, და “აწ-მყო”. ამავე წიგნში, როგორც ეს ხაზგასმული ადგილებიდან ჩანს, მისი განსაკუთრებული ყურადღება მიუქცევია იმ ადგილებს, სადაც ლაპარაკია დასავლურ ფილოსოფიაში ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის იდეათა გავრცელებაზე.

ფილოსოფიური წიგნების სქოლიოებზე ხშირად აქვს ისეთი მინაწერები, რომლებშიც ამჟღავნებს თავის დამოკიდებულებას ტექსტისადმი: “სწორია”, “არა”, “იდიოტობა”, “შეცდომაა”, “რა შუაშია აქ ავერეოსი?”, “სქოლასტიკის მეთოდი”, “ავტორის არგუმენტი სუსტია”, “არ ესმის ნეგატიური თეოლოგია”, “მდრ. არეოპაგელის ანგეოლოგია”, “ღმერთს არა აქვს ყოფიერება (არეოპაგეტიკა)”, “საინტერესოა” და სხვ.

რასაკვირველია, ამა თუ იმ საკითხებზე მუშაობისას ნუცუბიძე სარგებლობდა აგრეთვე ბიბლიოთეკის წიგნებითაც. სხვათაშორის მის წიგნებს

შორის შემორჩენილია რამოდენიმე ისეთი, რომელთაც აქვს საბიბლიოთეკო დამლა: “საქართველოს პარლამენტის ბიბლიოთეკა”.

ეროვნული კულტურა ვლინდება არა მხოლოდ ლიტერატურისა და ხელოვნების ძეგლებითა და მეცნიერულ მონაპოვართა სახით, არამედ იმ შემოქმედებითი და მეცნიერული ლაბორატორიითაც, რომელშიც ყოველივე ეს იქმნებოდა. მეცნიერისათვის უპირველეს ყოვლისა ეს არის კაბინეტი, რომლის განუყრელი ატრიბუტი წიგნებია.

შალვა ნუცუბიძის პირადი ბიბლიოთეკა ერთგვარი სარკეა იმ ეპოქისა, რომლის მკაცრი ქროლვა მეცნიერის წიგნების სამყაროშიც აღწევდა. დღეს, როდესაც უყურებ კარადების თაროებზე შემორჩენილ შ. ნუცუბიძის წიგნებს და ათვალიერებ ავტორთა გვარებსა და სათაურებს და როდესაც იცი, რომ ყოველივე ეს იყო არა ბინის ინტერიერის ერთგვარი სამკაული, არამედ ის, რაც საფუძვლად დაედო მეცნიერის გზას უნივერსიტეტის ტაძრისაკენ, ძნელია არ გაიფიქრო: რა კარგი იქნებოდა, რომ დღევანდელი ქართული ოჯახის სავალდებულო ატრიბუტი - ლამაზყდიანი წიგნები - ჩვენი ახალგაზრდობის ცხოვრების ისეთივე აუცილებელი საზრდო და მოთხოვნილება გახდებოდა, როგორც იყო პეტერბურგის უნივერსიტეტში ფილოსოფიის არსისა და აზრის დასაუფლებლად გამგზავრებული ქუთაისელი გიმნაზისტის - შალვა ნუცუბიძისათვის!



## ნატალია ორლოვსკაია

მიუხედავად იმისა, რომ შალვა ნუცუბიძეს მთელი ქალაქი იცნობდა და ბევრ ადამიანთან ჰქონდა სიახლოვე, მაინც მისი სახლის ზღურბლის გადმობიჯება იოლი არ გახლდათ. ძალიან შეზღუდული იყო იმ ადამიანთა წრე, ვინც მასთან მოდიოდა. ვინც მე მაგონდება, ესენი იყვნენ: ივანე ბერიტაშვილი, სიმონ ყაუხჩიშვილი, კონსტანტინე გამსახურდია, სერგი წულაძე, ვენატე ფიფია ... და აი ამ განსაზღვრულ ადამიანთა რიცხვში იყო ქალბატონი ნატალია ორლოვსკაია.

როდესაც შალვა ნუცუბიძეს უნივერსიტეტში საზღვარგარეთის ლიტერატურის ისტორიაშიც აუკრძალეს ლექციების კითხვა (ფილოსოფიაში უკვე მანამდეც აღარ ჰქონდა უფლება), როგორც მისი ერთ-ერთი ყოფილი სტუდენტი იგონებს, მან უკანასკნელ ლექციაზე გამოგვიცხადა, რომ კურსს გააგრძელებდა მისი მოწაფე, როგორც მან თბილად მოიხსენია — **Прекрасная Наташа.**

“ქალბატონი ნატაშა” — ასე მივმართავდით ოჯახში. ასე მივმართავდით დღესაც და ეს მახლოებს იმ გარდასულ დღეებთან, როდესაც იგი ჩვენი ოჯახური შეკრებების მონაწილე იყო.

ქალბატონი ნატალია, რომელიც ძალიან სოლიდური და აკადემიურია ოფიციალურ გარემოში, სულ სხვანაირია საზეიმო და ოჯახურ ვითარებაში – სავსეა იუმორით, პოეზიითა და მუსიკით. ის დიდი ხალისით მიუჯდებოდა ხოლმე ჩვენთან როიალს მხრებზე მოგდებული “ჩერნობურკით”.

რით აიხსნება დიდი მასწავლებლისა და ნიჭიერი მოწაფის დაახლოება? ვფიქრობ, ეს იყო გარკვეული თანხვედრა ადამიანის კულტურული ტიპის, კულტურული მოდელის.

შალვა ნუცუბიძე ერთგვარი მატარებელი იყო ქართულ-დასავლური სინთეზისა. მოგეხსენებათ, მის ნაშრომებს წითელ ზოლად გასდევს იდეა, რომ ქართული კულტურის უმაღლესი მონაპოვარნი სწორედ სხვადასხვა კულტურათა სინთეზს უკავშირდება. ალბათ სწორედ ამ ნიშნით გახდა ნატალია ორლოვსკაია ნუცუბიძისთვის საინტერესო ადამიანი – ის პიროვნება, რომელიც საქართველოში მატარებელია ევროპეიზმისა.

მას გათავისებული აქვს ყოველივე საუკეთესო ქართული და ამასთანავე ჯერ კიდევ XIX საუკუნიდან მომდინარე თბილისის რუსული კულტურის ტრადიციები და ცხადია, დანტეს, შექსპირის, რაბლეს სამყარო.

ქალბატონი ნატალია ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ნუცუბიძესთან შეხვედრამ განსაზღვრა მისი სამეცნიერო მომავალი და რომ მისი გავლენით და წყალობით ქართულ ენაზე

თავისუფლად კითხულობს ლექციებს. მართლაც, ბედნიერია ის, ვისაც ცხოვრების გზაზე დიდი მასწავლებელი მოევლინება.

მახსოვს მამამ მითხრა: “მშვენიერი ახალგაზრდა ქალი იყო, საკანდიდატო რომ მოიტანა და ყველანაირად ხელი შევუწყვეთ, მაგრამ ახლა სადოქტოროზე გადაწყვიტა მუშაობა და წასულია მაგის საქმეო, ვინ გაბედავს დოქტორი ქალის თხოვნასო”...

ქალბატონი ნატალიას ასპირანტი ვიყავი. ძალიან მომთხოვნი ხელმძღვანელი იყო; მისი დამსახურებაა, რომ დროზე დავწერე დისერტაცია. გარდა ცოდნისა, მისგან ბევრი რამ შევიძინე. ერთხელ თანამშრომელი უხეშად შემომეპასუხა, მე ძალიან თავდაჭერილად მივუთითე, რომ მისი საქციელი არ იყო ლამაზი და მან მომძახა: “ეგ მანერები შენ ორლოვსკაიასაგან გექნება ნასწავლიო”.

ჩვენ კი სწორედ “ამ მანერებმა” დაგვაახლოვეს მამაჩემმა ტრადიციებისადმი ერთგულების გრძნობა ჩამინერგა, ანუ ის გრძნობა, რაც ქალბატონ ნატალიაშიც ასე ძლიერია და ეს მეგობრული ურთიერთობა დღესაც გრძელდება.

ჩემი მეუღლე – ირაკლი კენჭოშვილი – აგრეთვე მისი სტუდენტი იყო. ამ მეგობრობაში ჩემი ქალიშვილი – სალომეც ჩავრთე, რომ მანაც ნახოს ჭეშმარიტი ინტელიგენტი, კულტურული ტრადიციების მატარებელი ადამიანი და მისი არატიპური, უაღრესად კულტურული გარემო. ყოველ წელს, 2 იანვარს ჩვენ

ვიკრიბებით, ახლა უკვე მის ბინაში და ვიგონებთ სასიამოვნო წარსულ დღეებს, ვსაუბრობთ აწმყოზე – ქალბატონი ნატაშა დიდად გულშემატკივრობს ყველაფერს, რაც საქართველოში კეთდება. ის ამავდროულად შესანიშნავი და დახვეწილი კულინარია. ლამაზი ჭურჭლით ლამაზად გაშლილ სუფრასთან მასთან თავი რომელიღაც წარსულ საუკუნეში გგონია.

ნატალია ორლოვსკაია დღესაც უნივერსიტეტის პროფესორია და თავისი მოღვაწეობით კიდევ ერთხელ შეახსენებს იქ მყოფთ ტრადიციებისადმი ერთგულების აუცილებლობასა და იმ მაღალი სტანდარტებისადმი სწრაფვას, საიდანაც დაიწყო საქართველოს უპირველესმა უმაღლესმა სკოლამ თავისი არსებობის ათვლა.

ጠ ጎ ጥ ፆ ፀ ጎ ፍ ፬



## მიხეილ ბახტინი

### კარნავალიზებული ლიტერატურა

კლასიკური ანტიკურობის დამღვესა და შემდეგ – ელინიზმის ეპოქაში გარეგნულად საკმაოდ განსხვავებული, მაგრამ შინაგანად მონათესავე და იმდენად ურთიერთდაკავშირებული მრავალი ჟანრი ჩამოყალიბდა და განვითარდა, რომ მათ ლიტერატურის გარკვეული დარგი შექმნეს, რომელსაც თვითონ ბერძნები ერთობ შთამბეჭდავი სიტყვით – “*σπουδιελοιον*” – აღნიშნავდნენ, ანუ სერიოზულ-სასაცილო დარგად მიიჩნევდნენ. ძველი ბერძნები ამ დარგს მიაკუთვნებდნენ სოფრონის მიმებს, “სოკრატულ დიალოგს” (როგორც ცალკე ჟანრს), სიმპოსიონის ვრცელ ლიტერატურას (ასევე ცალკე ჟანრს), აღრინდელ მემუარულ ლიტერატურას (იონი ქიოსელს, კრიტიასს), პამფლეტებს, მთლიანად ბუკოლიკურ პოეზიას, “მენიპეს სატირას” (როგორც ცალკე ჟანრს) და ასევე ზოგ სხვა ჟანრს. ამ სერიოზულ-სასაცილოს დარგის საზღვრების მკვეთრად და ცხადად დადგენა ერთობ ძნელია, თუმცა თვითონ ბერძნები სათანადოდ აცნობიერებდნენ მის პრინციპულ თავისებურებას და განასხვავებდნენ სერიოზული ჟანრებისაგან – ეპოპისაგან, ტრაგედიისაგან, ისტორიისაგან, კლასიკური რიტორიკისაგან და სხვ. მართლაც, ეს დარგი ერთობ არსებითად განსხვავდება კლასიკური ანტიკურობის სხვაგვარი ლიტერატურისაგან.

როგორია სერიოზულ-სასაცილო ჟანრების არსებითი თავისებურებანი?

გარეგნული სხვაობის მიუხედავად, მათ აერთიანებს ღრმა კავშირი *კარნავალურ ფოლკლორთან*, მეტად თუ ნაკლებად

გამსჭვალულნი არიან სპეციფიკური *კარნავალური სულისკვეთებით*, ხოლო ზოგი მათგანი ზეპირსიტყვიერი კარნავალურ-ფოლკლორული ჟანრების ლიტერატურულ ვარიანტს წარმოადგენს. კარნავალური მსოფლგანცდა, რომლითაც მთლიანადაა გაჯერებული ეს ჟანრები, განაპირობებს მათ მთავარ თავისებურებას და მხატვრული სახეებისა და სიტყვის თავისებურ მიმართებას სინამდვილისადმი. მართალია, ყველა ამ ჟანრში ძლიერი რიტორიკული ელემენტიც არის, მაგრამ კარნავალური მსოფლგანცდის *მხარულიი პირობითობის* გარემოში ეს ელემენტი არსებითად იცვლის სახეს: მცირდება მისი რიტორიკული სერიოზულობა, გონებრიობა, ცალმხრივობა და დოგმატიზმი.

კარნავალური მსოფლგანცდა უზარმაზარი ცხოველმყოფელი გარდამქმნელი ძალითა და იშვიათი გამძლეობით ხასიათდება. ამიტომ ჩვენს დროშიც კი სერიოზულ-სასაცილო ტრადიციებთან თუნდაც შორეული კავშირის მქონე ჟანრები შეიცავენ იმ კარნავალურ საფუარს, რაც მათ მკვეთრად განასხვავებს სხვა ჟანრებისაგან. ისინი რაღაც სხვა ნიშნით არიან აღბეჭდილნი, რომლითაც მათ ადვილად ვცნობთ. მახვილი სმენა ყოველთვის გამოარჩევს კარნავალური მსოფლგანცდის თუნდაც ყველაზე შორეულ ექოს.

იმ ლიტერატურას, რომელმაც პირდაპირ ან ირიბად, შუამავალი რგოლების საშუალებით, კარნავალური ფოლკლორის (ანტიკურის ან შუასაუკუნეობრივის) ამა თუ იმ სახეობის ზეგავლენა განიცადა, ჩვენ *კარნავალიზებულ ლიტერატურას* ვუწოდებთ. ასეთი ლიტერატურის პირველი ნიმუშია სერიოზულ-სასაცილო მწერლობა მთლიანად. [...]

სერიოზულ-სასაცილო ჟანრების პირველი თავისებურება არის სინამდვილისადმი ახლებური დამოკიდებულება: მათი საგნი თუ, რაც უფრო საგულისხმოა, სინამდვილის გაგების, შეფასებისა და გაფორმების ამოსავალ წერტილი არის მწვავე



და ხშირად აშკარად საჭირობოროტო საკითხებთან დაკავშირებული *თანამედროვეობა*. ანტიკურ ლიტერატურაში *სერიოზული* (მართალია, ამასთანავე სიცილისმიერი) გამოსახვის საგანი პირველად არის წარმოდგენილი ყოველგვარი ეპიკური ან ტრაგიკული დისტანციის გარეშე და მოცემულია არა მითის ან თქმულების აბსოლუტურ წარსულში, არამედ თანამედროვეობის დონეზე, ცოცხალ თანამედროვეებთან უშუალო და თვით უხეში, ფამილარული კონტაქტის ზონაში. ამ ჟანრებში მითოლოგიური გმირები და წარსულის ისტორიული პირნი მიზანდასახულად და ხაზგასმულად გათანამედროვეებულები არიან და დაუსრულებელ თანამედროვეობასთან ფამილარული ურთიერთობის ზონაში მოქმედებენ და მეტყველებენ. ამგვარად, სერიოზულ-სასაცილოს სფეროში მხატვრული სახის აგების ღირებულებრივდროისმიერი ზონა არსებით ცვლილებას განიცდის.

მეორე თავისებურება უშუალოდაა დაკავშირებული პირველთან: სერიოზულ-სასაცილო ჟანრები არ ემყარებიან *თქმულებას* და არ ახდენენ თავიანთი თავის საკრალიზებას თქმულების საშუალებით; ისინი *შეგნებულად* ეფუძნებიან *გამოცდილებასა* (მართალია, ჯერ არც თუ ისე მდიდარს) და *თავისუფალ გამონავონს*; მათი დამოკიდებულება თქმულები-სადმი უმეტესწილად უადრესად კრიტიკულია, ხოლო ზოგჯერ – ცინიკურად მამხილებელია. ეს ნამდვილი გადატრიალებაა ლიტერატურული სახის ისტორიაში.

ყველა ამ ჟანრის მესამე თავისებურებაა მიზანდასახული მრავალსტილიანობა და მრავალხმიანობა. ისინი უარს ამბობენ ეპოპეის, ტრაგედიის, მაღალი რიტორიკის, ლირიკის სტილისტურ ერთიანობაზე (უფრო ზუსტად – ერთიან სტილზე). მათთვის დამახასიათებელია თხრობის სხვადასხვა ტონალობა, მაღალისა და დაბალის, სერიოზულისა და სასაცილოს აღრევა; ისინი ფართოდ იყენებენ ჩართულ ჟანრებს – წერილებს, ნაპოვნ ხელნაწერებს, მონაყოლ დიალოგებს, მაღალი ჟანრების პაროდებს, პაროდულად გააზრებულ

ციტატებს და სხვ.; ზოგიერთ მათგანში გვხვდება პროზაული და პოეტური მეტყველების შეთავსება, დიალექტებისა და სხვადასხვა ჟარგონის (ხოლო რომაულ ეტაპზე – თვით ორენოვნების) გამოყენება, თავს იჩენს სხვადასხვაგვარი ავტორის ნილაბი. გამომხატველ სიტყვასთან ერთად გამოიყენება *გამოხატული* სიტყვა; ზოგიერთ ჟანრში მთავარ როლს ორხმიანი სიტყვები ასრულებენ. ამგვარად, აქ თავს იჩენს სიტყვისადმი როგორც ლიტერატურის მასალისადმი ახლებური დამოკიდებულება. [...]

რამდენადმე გამარტივებულად და სქემატურად რომ ვთქვათ, შეიძლება ითქვას, რომ რომანის ჟანრს სამი ძირითადი ფესვი აქვს: *ეპოპეური, რიტორიკული* და *კარნავალური*. ამ ფესვთაგან რომელიმე ერთის უპირატესობის შესაბამისად, ევროპული რომანის განვითარებაში სამი ხაზი ჩამოყალიბდა: *ეპოპეური, რიტორიკული* და *კარნავალური* (მათ შორის, ცხადია, არსებობს მრავალი გარდამავალი ფორმა). რომანის განვითარების მესამე, ანუ კარნავალური ხაზის, მათ შორის დოსტოევსკის შემოქმედებისაკენ მიმავალი ნაირსახეობის სათავეები სერიოზულ-სასაცილო ჟანრების დარგში უნდა ვეძებოთ.

რომანისა და მხატვრული პროზის ამ ნაირსახეობის ჩამოყალიბებისა და განვითარებისათვის, რომელსაც ჩვენ ქვემოთ პირობითად დიალოგურის სახელწოდებით მოვიხსენიებთ (და რომელსაც, როგორც უკვე ვთქვით, დოსტოევსკისთან მივყავართ) განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ჰქონდა სერიოზულ-სასაცილო მწერლობის ორ ჟანრს – “სოკრატეს დიალოგსა” და “მენიპეს სატირას”.

“სოკრატეს დიალოგი” – თავისებური და ოდესღაც ფართოდ გავრცელებული ჟანრია. “სოკრატეს დიალოგებს” წერდნენ პლატონი, ქსენოფონტე, ანტისთენე, ესქინე, ფედონი, ევკლიდე, ალექსემენი, გლავკონი, სიმისუსი, კრატონი და სხვები. ჩვენამდე მოაღწიეს პლატონისა და ქსენოფონტეს დიალოგებმა,

ხოლო დანარჩენებმა – ცალკეული ფრაგენტების და მათზე მხოლოდ ცნობების სახით. [...]

“სოკრატეს დიალოგი” არ არის რიტორიკული ჟანრი. იგი სახალხო კარნავალურ ნიადაგზე აღმოცენდა და ღრმად არის გამსჭვალული კარნავალური მსოფლგანცდით, განსაკუთრებით, ცხადია, – მისი განვითარების ადრინდელ ზეპირ სოკრატისეულ სტადიაზე.

თავდაპირველად სოკრატეს დიალოგის ჟანრი – უკვე მისი განვითარების ლიტერატურულ სტადიაზე – თითქმის მემუარული ჟანრი იყო: ეს იყო მოგონებები სოკრატეს საუბრებზე, რომლებიც მოკლე მოთხრობის ჩარჩოში იყო მოქცეული. მაგრამ მასალისადმი თავისუფალმა შემოქმედებითმა მიდგომამ თითქმის მთლიანად გაათავისუფლა ეს ჟანრი ისტორიული და მემუარული არტახებისაგან და მხოლოდ ჭეშმარიტების გახსნის სოკრატისეული მეთოდი და მოთხრობის ჩარჩოში განთავსებული დიალოგის გარეგნული ფორმა შეინარჩუნა. ასეთი თავისუფალი შემოქმედებითი ბუნებით ხასიათდება პლატონის “სოკრატისეული დიალოგები”, და ნაკლებად – ქსენოფონტესა და ჩვენამდე ფრაგმენტების სახით მოღწეული ანტისტენეს დიალოგები.

შევჩერდებით “სოკრატეს დიალოგის” ჟანრის იმ მომენტებზე, რომლებსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ ჩვენი კონცეფციისათვის.

1. ამ ჟანრს საფუძლად უძევს სოკრატისეული წარმოდგენა ჭეშმარიტებისა და მასზე ჩვენი წარმოდგენის დიალოგურ ხასიათზე. ჭეშმარიტების ძიების დიალოგური საშუალება უპირისპირდებოდა როგორც *ოფიციალურ* მონოლოგიზმს, რომელიც *მზა ჭეშმარიტების ფლობას* იჩემებს, ასევე მიამიტურად თავდაჯერებულ ადამიანებს, რომლებსაც ჰგონიათ, რომ მათ ნამდვილად იციან რაღაც, რომ ისინი გარკვეულ ჭეშმარიტებებს ფლობენ. ჭეშმარიტება არ იბადება და არ მდებარეობს ცალკე ადამიანის გონებაში, იგი *ადამიანთა შორის* იბადება, რომლებიც დიალოგური ურთიერთობის პროცესში

ერთად ეძებენ ჭეშმარიტებას. სოკრატე თავის თავს “მაჭანკალს” უწოდებდა: იგი ერთმანეთს ახვედრებდა ადამიანებს და კამათში ითრევდა მათ, რის შედეგადაც ჭეშმარიტება იბადებოდა; სოკრატე თავის თავს ამ მშობიარე ჭეშმარიტების ბებიაქალს უწოდებდა, რადგან ხელს უწყობდა მის დაბადებას. ამიტომაც სოკრატეს თავი არ მიაჩნდა მზა ჭეშმარიტების ერთპიროვნულ მფლობელად. ხაზს ვუსვამთ, რომ სოკრატეს წარმოდგენები ჭეშმარიტების დიალოგურ ხასიათზე “სოკრატეს დიალოგის” ჟანრის სახალხო კარნავალურ საფუძველს ეფუძნებოდა და მის ფორმასაც სახალხო კარნავალური საფუძველი განაპირობებდა. [...] მოგვიანებით, როდესაც “სოკრატეს დიალოგის” ჟანრი სხვადასხვა ჩამოყალიბებულ ფილოსოფიურ სკოლათა და რელიგიურ მოძღვრებათა დოგმატური მსოფლმხედველობების სამსახურში ჩადგა, მან დაკარგა ყოველგვარი კავშირი კარნავალურ მსოფლგანცდასთან და უკვე მიგნებული, მზა და უცილობელი ჭეშმარიტებების გადმოცემის უბრალო ფორმად და ბოლოს, ნეოფიტების (კატეხიზმობები) შეგონებათა კითხვა-პასუხის ფორმად იქცა.

2. სოკრატეს დიალოგის ორ მთავარ ხერხს სინკრიზა და ანაკრიზა წარმოადგენდნენ. სინკრიზაში გულისხმობდნენ გარკვეულ საგანზე სხვადასხვა თვალსაზრისთა დაპირისპირებას. საგანზე სხვადასხვა სიტყვათა და თვალსაზრისთა დაპირისპირების ტექნიკას “სოკრატეს დიალოგში” ძალიან დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, რასაც თავად ამ ჟანრის ხასიათი განაპირობებდა. ანაკრიზაში გულისხმობდნენ მოსაუბრის სიტყვების გამოწვევას, პროვოცირებას, საკუთარი თვალსაზრისის გამოხატვის, თანაც ბოლომდე გამოხატვის იძულებას. სოკრატე ამგვარი ანაკრიზის დიდოსტატი იყო: მან იცოდა როგორ *აელაპარაკებინა* ადამიანები, როგორ გამოეთქვათ მათ თავიანთი ბუნდოვანი და ჭიუტად აკვიატებული აზრები, როგორ გაეტარებინა ეს აზრები სიტყვების შუქზე და როგორ წარმოეჩინა მათი სიმცდარე ან

ნაკლულობა; მან იცოდა როგორ გამოეტანა მზის შუქზე მთარული ჭეშმარიტება. ანაკრიზა არის სიტყვის სიტყვითვე (და არა სიუჟეტური სვლით, განსხვავებით “მენიპეს სატირისაგან”) პროვოცირება. სინკრიზა და ანაკრიზა აზრის დიალოგიზებას ახდენენ, აზრს გამოაცალკეებენ და რეპლიკად, ადამიანთა შორის დიალოგური ურთიერთობის მონაწილედ ხდიან. ორივე ეს ხერხი გამომდინარეობს ჭეშმარიტებაზე დიალოგური წარმოდგენიდან, რაც საფუძვლად უდევს “სოკრატეს დიალოგს”. ამ კარნავალური ჟანრის ნიადაგზე სინკრიზა და ანაკრიზა კარგავენ თავიანთ ვიწრო განყენებულ-რიტორიკულ ხასიათს.

3. “სოკრატეს დიალოგის” გმირები *იდეოლოგები* არიან. უპირველესად იდეოლოგია თვითონ სოკრატე, იდეოლოგია აგრეთვე ყველა მისი მოსაუბრე – მისი მოწაფეები, სოფისტები, უბრალო ადამიანები, რომელთაც იგი დიალოგში ითრევს და, მათდა უნებურად, იდეოლოგებად აქცევს. თვით ამბავიც, რომელიც “სოკრატულ დიალოგში” ხდება (უფრო სწორად, რომლის აღდგენაც მიმდინარეობს მასში), ჭეშმარიტების ძიებისა და *გამოცდის* წმინდა იდეოლოგიური მოვლენაა. [...]

4. “სოკრატეს დიალოგში”, ანაკრიზასთან ერთად, ანუ სიტყვის სიტყვითვე პროვოცირებასთან ერთად, ზოგჯერ ამავე მიზნით დიალოგის სიუჟეტური სიტუაცია გამოიყენება. პლატონის “ანალოგია”-ში სასამართლოსა და სასიკვდილო განაჩენის მოლოდინის სიტუაცია განაპირობებს სოკრატეს მეტყველების განსაკუთრებულ ხასიათს; ეს არის *ზღურბლზე, ზღვარზე მღვობი* ადამიანის მეტყველება. “ფედონში” საუბარი სულის უკვდავებაზე, ამ საუბრის ყველა შინაგანი თუ გარეგანი პერიპეტია სიკვდილისწინა ვითარებითაა განპირობებული. აქ ორივე შემთხვევაში თავს იჩენს მისწრაფება ისეთი *განსაკუთრებული* ვითარების შექმნისაკენ, რომელიც სიტყვას ყოველგვარი ჩვეული ავტომატიზმისა და საგნობრიობისგან ათავისუფლებს და ადამიანს აიძულებს თავისი პიროვნებისა და აზრის სიღრმისეული შრეები გაამჟღავნოს. [...]

5. “სოკრატეს დიალოგში” იდეა ორგანულად არის დაკავშირებული ამ იდეის მატარებელი ადამიანის (სოკრატესა და დიალოგის სხვა მთავარ მონაწილეთა) სახესთან. იდეის დიალოგური გამოცდა ამასთანავე ამ იდეის მატარებელი ადამიანის გამოცდაცაა. [...]

“სოკრატეს დიალოგმა” როგორც გარკვეულმა ჟანრმა მცირე ხანს იარსება, მაგრამ მისი დაშლის პროცესში სხვა დიალოგური ჟანრები, მათ შორის – “მენიპეს სატირა” (შემდგომ მას მოკლედ მენიპედ მოვიხსენიებთ) ჩამოყალიბდა, რომელიც, ცხადია, არ არის “სოკრატეს დიალოგის” დაშლის უშუალო შედეგი, ვინაიდან იგი კარნავალურ ფოლკლორში იღებს სათავეს. [...]

1. “სოკრატეს დიალოგისაგან” განსხვავებით, მენიპეში გაზრდილია სიცილის ელემენტის ხვედრითი წილი, თუმცა მისი ოდენობა იცვლება ამ უალრესად მოქნილი ჟანრის ნაირსახეობათა მიხედვით; მაგალითად, სიცილის ელემენტი ძალიან ძლიერია ვარონთან და ქრება (უფრო ზუსტად – რედუცირებულია) ბოეციუსთან. ამ სიცილის ელემენტის *კარნავალურ* ხასიათზე ოდნავ მოგვიანებით ვისაუბრებთ.

2. მენიპე მთლიანად თავისუფლდება იმ მემუარული-ისტორიული შეზღუდვებისაგან, რომლებიც ჯერ კიდევ შეიმჩნევა “სოკრატეს დიალოგში” (თუმცა ზოგჯერ გარეგნულად მემუარული ფორმა შენარჩუნებულია). იგი თავისუფალია თქმულებისაგან და არაა შეზღუდული სინამდვილესთან გარეგნული მსგავსების რაიმე მოთხოვნებით. მენიპე *სიუჟეტური* და *ფილოსოფიური გამონაგონის იშვიათი თავისუფლებით* ხასიათდება. ამას ხელს არ უშლის ის გარემოება, რომ მენიპეს მთავარი გმირები ისტორიული და ლეგენდარული პირები არიან (დიოგენი, მენიპე და სხვანი). შეიძლება ითქვას, რომ მთელს მსოფლიო ლიტერატურაში ვერ ვიპოვით გამონაგონისა და ფანტასტიკის თვალსაზრისით მენიპეზე უფრო თავისუფალ ჟანრს.

3. მენიპეს ჟანრის უმთავრესი თავისებურება ის არის, რომ მასში უთამამესი და უკიდევანო ფანტასტიკა და ავანტურა შინაგანად მოტივირებულია, გამართლებულია, საკრალიზებულია ისეთი წმინდა იდეურ-ფილოსოფიური მიზნით, როგორცაა *განსაკუთრებული სიტუაციის* შექმნა ბრძენის, ჭეშმარიტების მაძიებლის სახით წარმოდგენილი ფილოსოფიური იდეის – სიტყვის, *ჭეშმარიტების* პროვოცირებისა და გამოცდისათვის. ვიმეორებთ, რომ ფანტასტიკა აქ ჭეშმარიტების არა დადებით *ხორცშესხმას*, არამედ მის ძიებას, პროვოცირებას და რაც მთავარია – მის *გამოცდას* ემსახურება. ამ მიზნით მენიპეს გმირები ადიან ზეცაში, ეშვებიან ქვესკნელში, დაეხტებიან უცნობ ფანტასტიკურ ქვეყნებში, მოქმედებენ უჩვეულო ვითარებაში. [...] ძალიან ხშირად მენიპეში ფანტასტიკა ავანტურულ-სათავგადასავლო, ზოგჯერ – მისტიკურ-რელიგიურ (აბულეიუსთან) ხასიათს იძენს. მაგრამ ყოველთვის ჭეშმარიტების პროვოცირებისა და გამოცდის იდეურ ფუნქციას ემსახურება. უკიდევანო ავანტურულ ფანტასტიკასა და ფილოსოფიურ იდეას შორის აქ განუყრელი ორგანული მხატვრული ერთიანობაა დამყარებული. ერთხელ კიდევ უნდა აღინიშნოს, რომ საუბარია სწორედ იდეის, *ჭეშმარიტების*, და არა გარკვეული ინდივიდუალური თუ სოციალურ-ტიპური ადამიანის ხასიათის გამოცდაზე. ბრძენის გამოცდა არის ამ ქვეყნად მისი ფილოსოფიური პოზიციის გამოცდა და არა ამ პოზიციისაგან დამოუკიდებელი მისი ხასიათის ამა თუ მხარის. ამ თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას, რომ მენიპეს შინაარსი არის ამ ქვეყნად იდეის ან ჭეშმარიტების თავგადასავალი: მიწაზეც, ქვესკნელშიც, ოლიმპზეც.

4. მენიპეს ძალიან მნიშვნელოვანი თავისებურებაა თავისუფალი ფანტასტიკის, სიმბოლიკის (ზოგჯერ – მისტიკურ-რელიგიური ელემენტის) შეთავსება *ქონხების* უკიდურეს და უხვემ (ჩვენი თვალსაზრისით) *ნატურალიზმთან*. ჭეშმარიტების თავგადასავალი დედამიწაზე მიმდინარეობს დიდ გზებზე, ქუჩაზე, დუქნებში, ტავერნებში, ბაზრების მოედნებზე,

ციხეებში, საიდუმლო კულტების ეროტიკულ ღრეობებში და ა. შ. [...] უკვე ბიონი ბორისფენიტზე ამბობდნენ, რომ მან “ფილოსოფია პირველმა შემოსა ჰეტერას ჭრელი სამოსით”. უხვად არის ქონმახების ნატურალიზმი ვარონთან და ლუკიანესთან. მაგრამ ყველაზე ვრცლად და სრულად ქონმახების ნატურალიზმმა მხოლოდ პეტრონიუსისა და აპულეიუსის რომანამდე გაშლილ მენიპეებში პოვა გამოხატულება. მენიპეს არსებითი თავისურება — ფილოსოფიური დიალოგის, მაღალი სიმბოლიკის, ავანტურული ფანტასტიკისა და ქონმახების ნატურალიზმის ორგანული შეთავსება შენარჩუნებულია პროზაული რომანის დიალოგური ხაზის ყველა მომდევნო ეტაპზე.

5. მენიპეში თამამი გამონაგონი და ფანტასტიკა შეთავსებულია განსაკუთრებულ ფილოსოფიურ უნივერსალიზმთან და უკიდურეს მჭვრეტელობასთან. მენიპე უკანასკნელ საკითხთა ჟანრია; მასში უკანასკნელ ფილოსოფიურ პოზიციათა გამოცდა მიმდინარეობს. [...] “სოკრატეს დიალოგთან” შედარებით, მენიპეს ფილოსოფიური პრობლემატიკის თვით ხასიათიც მკვეთრად შეიცვალა: მას ჩამოცილდა ყველა რამდენადმე აკადემიური (გნოსეოლოგიური თუ ესთეტიკური) პრობლემა, ჩამოცილდა ვრცელი და გაშლილი არგუმენტირება და არსებითად მხოლოდ შიშველი ეთიკურ-პრაქტიკული ხასიათის “უკანასკნელი კითხვები” დარჩა. მენიპესათვის სწორედ “უკანასკნელი ამქვეყნიური პოზიციების” სინკრიზა (ანუ დაპირისპირება) არის დამახასიათებელი: მაგალითად, “ცხოვრებათა გაყიდვის”, ანუ უკანასკნელ ცხოვრებისეულ პოზიციათა სატირული ჩვენება ლუკიანესთან, ფანტასტიკური ცურვა იდეოლოგიურ ზღვებზე ვარონთან (“Sesculixes”), ყველა ფილოსოფიურ სკოლაში ყოფნა (როგორც ჩანს, უკვე ბეონთან). აქ ყოფიერების უზენაესი კითხვების განსჯისას ყველგან შეიმჩნევა უკიდურესი **pro** და **contra**.

6. ფილოსოფიური უნივერსალურობის გამო მენიპეში თავს იჩენს სამპლანიანი აგება: მოქმედება და დიალოგური



სინკრიზები დედამიწიდან ოლიმპზე და ქვესკნელშია გადატანილი. სამპლანიანი აგებულება ძალიან თვალსაჩინოა, მაგალითად, სენეკას გაკვახებაში. [...] მენიპეში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება *ქვესკნელის* ჩვენებას: აქ ჩაისახა მიცვალებულთა საუბრის ჟანრი, რომელიც ფართოდ გავრცელდა აღორძინების ხანისა და XVII და XVIII საუკუნეების ევროპულ ლიტერატურაში.

7. მენიპეში ჩნდება გარკვეულ ტიპის *ექსპერიმენტული ფანტასტიკა*: დაკვირვება რომელიმე უჩვეულო ადგილიდან, მაგალითად, სიმალიდან, როდესაც მკვეთრად იცვლება ამქვეყნიურ მოვლენათა მასშტაბი; მაგალითად, ლუკიანეს “იკარომანიპი” ან ვარონის “ენდიმონი” (ქალაქის ცხოვრების დაკვირვება სიმალიდან). მენიპეს გარკვეული ზეგავლენით, *ექსპერიმენტული ფანტასტიკის* ეს ხაზი გვიანდელ ეპოქაშიც ვითარდება – რაბლესთან, სვიფტთან, ვოლტერთან (“მიკრომეგასი”) და სხვებთან.

8. მენიპეში პირველად იჩენს თავს აგრეთვე ის, რასაც შეიძლება *მორალურ-ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტირება* ეწოდოს: ადამიანის უჩვეულო, არანორმალურ მორალურ-ფსიქიურ მდგომარეობათა გამოსახვა, სხვადასხვა შემოღობობათა (“მანიაკალური თემატიკა”), პიროვნების გაორების, ოცნებებით უკიდურესი გატაცების, უჩვეულო სიზმრების, სიგიჟესთან ახლოს მყოფი ვნებების და ა.შ. ჩვენება. ამ მოვლენებს მენიპეში არა ვიწრო თემატური, არამედ ფორმალურ-ჟანრული მნიშვნელობა ენიჭება. სიზმრები, ოცნებები, შემოღობობა არღვევენ ადამიანისა და მისი ბედის ეპიკურ და ტრაგიკულ მთლიანობას და პიროვნებაში სხვაგვარი ადამიანისა და სხვაგვარი ცხოვრების შესაძლებლობები ვლინდება, ადამიანი აღარ შეესაბამება თავის თავს. სიზმრები ეპოსშიც გვხვდება, მაგრამ იქ წინასწარმეტყველური, ბიძგის აღმძვრელი ან გამაფრთხილები სიზმრები არ ცვლიან ადამიანის ბედსა და ხასიათს, არ არღვევენ მის მთლიანობას. რა თქმა უნდა, მენიპეში ადამიანის დაუსრულებლობა და

შეუსაბამობა თავის თავთან ჯერ კიდევ ელემენტარული და ჩანასახობრივია, მაგრამ ეს საწყისები უკვე აღმოჩენილია და ისინი ადამიანის ახლებურად დანახვის საშუალებას იძლევიან. ადამიანის მთლიანობისა და დასრულებულობის რღვევას ხელს უწყობს მენიპეში აღმოცენებული დიალოგური დამოკიდებულება თავისი თავისადმი (რასაც შესაძლოა პიროვნების გაორება მოჰყვეს). ამ მხრივ უაღრესად საინტერესოა ვარონის მენიპე “ბიმარკუსი”, ანუ “ორგვარი მარკუსი”. ვარონის სხვა მენიპეების მსგავსად, სიცილის ელემენტი აქ ერთობ ძლიერია. მარკუსი არ ასრულებს დაპირებას, რომ დაწერდა ნაშრომს ტროპებსა და ფიგურებზე. ამას გამუდმებით შეახსენებს მეორე მარკუსი, ანუ მისი სინდისი, მისი ორეული, რომელიც მოსვენებას არ აძლევს. პირველი მარკუსი ცდილობს, შეასრულოს დაპირება, მაგრამ ამას ვერ ახერხებს: ხან ჰომეროსის კითხვითაა გატაცებული, ხან თვითონ იწყებს ლექსების წერას და ა. შ. ეს დიალოგი ორ მარკუსს შორის, ანუ ადამიანსა და მის სინდისს შორის, ვარონთან კომიკურ ხასიათს ატარებს, მაგრამ მან მაინც არსებითი ზეგავლენა იქონია ავგუსტინეს “Soliloquia”-ზე. აქვე დავსძენთ, რომ დოსტოვესკიც გაორების გამოსახვისას ტრაგიკულობასთან ერთად ყოველთვის ინარჩუნებს კომიკურ ელემენტს (“ორეულშიც” და ივანე კარამაზოვის საუბარშიც ეშმაკთან).

9. მენიპესათვის ძალიან დამახასიათებელია სკანდალების, შეუსაბამო პასუხებისა და მეტყველების ჩვენება, ანუ საყოველთაოდ მიღებული, და მოვლენათა ჩვეულებრივი განვითარების, ქცევისა და ეტიკეტის, მათ შორის საუბრის წესის, დადგენილი ნორმების დარღვევა. ეს სკანდალები თავიანთი მხატვრული სტრუქტურით მკვეთრად განსხვავდებიან ეპიკური მოვლენებისაგან და ტრაგიკული კატასტროფებისაგან. შეიძლება ითქვას, რომ მენიპეში თავს იჩენს სკანდალურისა და ექსცენტრულის ახალი მხატვრული კატეგორიები, რომლებიც სრულიად უცხოა კლასიკური ეპოსისა და დრამატიული ჟანრებისათვის (ამ კატეგორიების კარნავალურ ხასიათზე

მოგვიანებით ცალკე ვისაუბრებთ). სკანდალები და ექსცენტრულობა არღვევენ სამყაროს ეპიკურ და ტრაგიკულ მთლიანობას, ბზარს აჩენენ ადამიანის საქმეთა და მოვლენათა ნორმალურ (“კეთილგონიერ”) მსვლელობაში და ათავისუფლებენ ადამიანის ქცევას მისი განმაპირობებელი ნორმებისა და მოტივირებისაგან. სკანდალებითა და ექსცენტრული მეტყველებით აღსავსეა ღმერთების თათბირი ოლიმპზე (ლუკიანესთან, სენეკასთან, იულიანე განდგომილთან და სხვებთან), სცენები ქვესკნელსა და დედამიწაზე (მაგალითად, პეტრონიუსთან სკანდალები მოედანზე, სასტუმროში, აბანოში). “შეუსაბამო სიტყვა”, შეუსაბამო – ცინიკურად გულახდილობის ანდა საკრალურის პროფანირების ან ეთიკეტის სრული დარღვევის თვალსაზრისით, ასევე უაღრესად დამახასიათებელია მენიპესათვის.

10. მენიპე აღსავსეა მკვეთრი კონტრასტებითა და ოქსიმორონული შეთავსებებით: კდემამოსილი ჰეტერა, ბრძენის ჭეშმარიტი თავისუფლება და მისი მონური მდგომარეობა, იმპერატორი, რომელიც მონა ხდება, მორალური დაცემა და განწმენდა, სიმდიდრე და სილატაკე, კეთილშობილი და ყაჩაღი, და ა. შ. მენიპეს უყვარს თამაში მკვეთრი გადასვლებითა და მონაცვლებით, მაღლითა და დაბლით, აღმასვლითა და დაცემით, შორეულისა და განცალკევებულის მოულოდნელი დაახლოებით, სხვადასხვა მეზალანსებით და ა. შ.

11. მენიპე ხშირად *სოციალური უტოპიის* ელემენტებს შეიცავს, რომლებიც სიზმრების ანდა უცნობ ქვეყნებში მოგზაურობის სახითაა მოცემული; ზოგჯერ მენიპე პირდაპირ უტოპიური რომანის ხასიათს იძენს (ჰერაკლიდე პონტელის “აბარისი”). უტოპიური ელემენტი ორგანულად არის შეთავსებული ამ ჟანრის ყველა სხვა ელემენტთან.

12. მენიპესათვის დამახასიათებელია ჩართული ჟანრების – ნოველების, წერილების, ორატორული მეტყველების, და ა. შ. – ფართო გამოყენება და პროზისა და ლექსის შეთავსება. ჩართული ჟანრები წარმოდგენილია სხვადასხვა მანძილზე

ავტორის პოზიციიდან, ანუ პაროდულობისა და ობიექტურობის სხვადასხვა ხარისხით. სალექსო პარტიები თითქმის ყოველთვის მეტ-ნაკლები პაროდულობით არის მოცემული.

13. ჩართული ჟანრების არსებობა აძლიერებს მენიპეს მრავალსტილურობასა და მრავალტონალობას; აქ ყალიბდება სიტყვისადმი როგორც ლიტერატურის მასალისადმი ახლებური დამოკიდებულება, რაც მხატვრული პროზის მთელი დიალოგური ხაზის განვითარებისათვის არის დამახასიათებელი.

14. და ბოლოს, მენიპეს თავისებურებაა მისი მწვავე პუბლიცისტურობა. იგი ძველი დროის ერთგვარი ჟურნალისტური ჟანრია, რომელიც მხურვალედ ეხმაურება თანამედროვეობის აქტუალურ იდეოლოგიურ საკითხებს. ლუკიანეს სატირები ერთად აღებული მისი დროის ერთგვარი ენციკლოპედიაა: ისინი აღსავსეა ღია და ფარული პოლემიკით თანამედროვეობის სხვადასხვა ფილოსოფიურ, რელიგიურ, იდეოლოგიურ, სამეცნიერო სკოლებთან, მიმდინარეობებთან და დინებებთან, აღსავსეა საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური ცხოვრების ყველა სფეროს თანამედროვე და ახლადგარდაცვლილი მოღვაწეების, აზრთა მპყრობელთა სახეებით (მათივე სახელით ან შენიღბულად), აღსავსეა ალუზიებით ეპოქის დიად თუ მცირე მოვლენებზე, არკვევენ ყოფითი ცხოვრების განვითარების ახალ ტენდენციებს, გვიჩვენებენ საზოგადოების ყველა სფეროში აღმოცენებულ ახალ სოციალურ ტიპებს. ჩვენს წინაშე ერთგვარი “მწერლის დღიური”, რომელშიც მოცემულია აღმავალი თანამედროვეობის საერთო სულისკვეთების გარკვევისა და შეფასების ცდა. ასეთივე მწერლის დღიურია (მაგრამ კარნავალურ-სასაცილო ელემენტის მკვეთრი უპირატესობით) ვარონის სატირებიც. იმავე თავისებურების მოწმენი ვართ პეტრონიუსთან, აპულეუსთან და სხვებთან. ჟურნალიზმი, პუბლიცისტურობა, ფელეტონურობა, მწვავე აქტუალობა მეტ-ნაკლებად მენიპეს ყველა წარმომადგენლისთვისაა დამახასიათებელი. ჩვენს მიერ

აღნიშნული უკანასკნელი თავისებურება ორგანულად არის შეთავსებული ამ ჟანრის ყველა სხვა ნიშან-თვისებებთან.

ასეთია მენიპეს უმთავრესი ჟანრული თავისებურებანი. აუცილებელია ერთხელ კიდევ აღინიშნოს ამ ჟანრის თითქოსდა ერთობ განსხვავებულ თავისებურებათა შინაგანი მთლიანობა. მენიპე მაშინ ყალიბდება, როდესაც ირღვეოდა ეროვნული თქმულება და ის ეთიკური ნორმები, რომლებიც კეთილგონიერების (“სილამაზისა და კეთილშობილების”) ანტიკურ იდეალს შეადგენდნენ, როდესაც ცხარედ ებრძოდნენ ერთმანეთს სხვადასხვა რელიგიური და ფილოსოფიური სკოლები და მიმდინარეობები, როდესაც კამათი “უზენაეს საკითხებზე” მასობრივ მოვლენად იქცა მოსახლეობის ყველა ფენაში და ეს ხდებოდა ყველგან, სადაც კი ადამიანები იკრიბებოდნენ: ბაზრის მოედნებზე, ქუჩებში, დიდ გზებზე, ტავერნებში, აბანოებში, გემბანებზე და ა. შ., როდესაც ფილოსოფოსის, ბრძენის (კინიკოსის, სტოიკოსის, ეპიკურეელის) ანდა წინასწარმეტყველის, სასწაულმოქმედის პიროვნება ტიპური გახდა და უფრო გავრცელებული იყო, ვიდრე ბერ-მონაზონი შუა საუკუნეებში ანდა სამონაზვნო ორდენების აყვავების ხანაში. ეს იყო ახალი მსოფლიო რელიგიის – ქრისტიანობის შემზადებისა და ჩამოყალიბების ხანა.

ამიტომ, შესაძლოა, მენიპეს ჟანრი ამ ეპოქის თავისებურებათა ყველაზე უფრო ადექვატური გამოხატულებაა. ცხოვრების შინაარსმა მისი სახით მყარი ჟანრული ფორმა შეიძინა, რომელსაც ყველა მისი ელემენტის განუყრელი კავშირის განმსაზღვრელი შინაგანი ლოგიკა მოეპოვება, რის წყალობითაც მენიპეს ჟანრმა ევროპული პროზაული რომანის ისტორიაში უზარმაზარი, მეცნიერებაში დღემდე თითქმის შეუფასებელი მნიშვნელობა შეიძინა.

შინაგან მთლიანობასთან ერთად მენიპე ამავდროულად დიდი გარეგნული პლასტიკურობით და მონათესავე მცირე ჟანრების შეთვისებისა და შემადგენელ ელემენტად სხვა დიდ ჟანრებში შეღწევის იშვიათი უნარით ხასიათდება.

ასე, მენიპე ითვისებს ისეთ მონათესავე ჟანრებს, როგორცაა დიატრიბა, სოლოლოქვიუმი, სიმპოსიონი. ამ ჟანრების ნათესაობას განაპირობებს მათი გარეგნული და შინაგანი დიალოგურობა ადამიანის ცხოვრებისა და ადამიანის აზრისადმი მიდგომისას.

დიატრიბა არის შინაგანად დიალოგიზირებული რიტორიკული ჟანრი, რომელიც დაუსწრებელ მოსაუბრესთან საუბრის სახით არის აგებული, რაც თავად მეტყველებისა და აზროვნების დიალოგიზირებას იწვევდა. დიატრიბის ფუძემდებლად ძველი ბერძნები იმავე ბიონ ბორისფენიტს თვლიდნენ, რომელიც ამავე დროს მენიპეს მამამთავრად მიაჩნდათ. უნდა აღინიშნოს, რომ ძველი ქრისტიანული ქადაგებების ჟანრულ თავისებურებებზე სწორედ დიატრიბამ და არა კლასიკურმა რიტორიკამ მოახდინა გარკვეული ზეგავლენა.

სოლილოქვიუმის ჟანრს საკუთარი თავისადმი დიალოგური დამოკიდებულება განაპირობებს. ეს არის საუბარი თავის თავთან. ჯერ კიდევ ანტისტენეს (სოკრატეს მოწაფე, რომელიც, შესაძლოა, უკვე წერდა მენიპეებს) თავისი ფილოსოფიის უდიდეს ღირსებად საკუთარ თავთან დიალოგური ურთიერთობის უნარი მიაჩნდა. ამ ჟანრის შესანიშნავი ოსტატები იყვნენ ეპიქტეტე, მარკ ავრელიუსი და ავგუსტინე. ამ ჟანრს საფუძლად უდევს შინაგანი ადამიანის აღმოჩენა, – აღმოჩენა თავისი თავის, რომელიც არა პასიურ თვითდაკვირვებას, არამედ თავისი თავისადმი მხოლოდ ქმედით დიალოგურ მიდგომას ექვემდებარება; ყოველივე ეს არღვევს თავის თავზე მიამიტურ შეხედულებათა მთლიანობას, რომელიც საფუძვლად უდევს ადამიანის ღირიკულ, ებიკურ და ტრაგიკულ სახეობას.

ორივე ჟანრი – დიატრიბაც და სოლილოქვიუმიც – მენიპეს ორბიტაში ვითარდებოდა, გადახლართული და შეზრდილი იყო მასთან (განსაკუთრებით რომაულ და აღრექრისტიანულ ნიადაგზე).

სიმბოციონი – სანადიმო დიალოგი ჯერ კიდევ “სოკრატეს დიალოგის” დროს არსებობდა (მისი ნიმუშები აქვთ პლატონსა და ქსენოფონტეს), მაგრამ ფართო განვითარება მან მომდევნო ეპოქებში პოვა. დიალოგურ სანადიმო სიტყვა განსაკუთრებული (თავდაპირველად საკულტო ხასიათის) პრივილეგიებით სარგებლობდა – განსაკუთრებული უშუალობის, გულახდილობისა და ამბივალენტურობის უფლება ჰქონდა, ანუ სიტყვაში ქებისა და ლანძღვის, სერიოზულისა და სასაცილოს შეთავსების უფლება ჰქონდა. მენიპე ზოგჯერ უშუალოდ სიმბოციონის სახეს იღებდა (როგორ ჩანს, უკვე მენიპესთან, ვარონთან სამი სატირა გაფორმებულია როგორც სიმბოციონი; სიმბოციონის ელემენტები გვხვდება ლუკიანესთან და პეტრონიუსთან). [...]

ახლა უნდა გადავიდეთ კარნავალისა და ლიტერატურის კარნავალიზაციის პრობლემაზე, რასაც ნაწილობრივ ზემოთაც შევეხეთ.

*კარნავალის* (სხვადასხვაგვარ დღესასწაულთა და კარნავალური ტიპის წეს-ჩვეულებათა და ფორმათა ერთობლიობის გაგებით), მისი არსის, პირველყოფილ საზოგადოებასა და ადამიანის პირველყოფილ აზროვნებაში მისი ღრმა ფესვების, კლასობრივ საზოგადოებაში მისი განვითარების, იშვიათი სიცოცხლისუნარიანობისა და წარუშლელი ხიბლის პრობლემა კულტურის ისტორიის ერთერთი ურთულესი და უსაინტერესოესი საკითხთაგანია. საფუძვლიანად მას აქ, ცხადია, ვერ განვიხილავთ. აქ ჩვენ კარნავალიზების, ანუ ლიტერატურაზე, თანაც მის ჟანრულ მხარეზე კარნავალის ზემოქმედების პრობლემა გვინტერესებს.

თვითონ კარნავალი (ვიმეორებთ: კარნავალური ტიპის ყველანაირ დღესასწაულთა ერთობლიობის აზრით), ცხადია, არ არის ლიტერატურული მოვლენა. იგი საწესჩვეულებო ხასიათის *სინკრეტული სანახაობრივი* ფორმაა. ეს არის ძალიან რთული, მრავალმხრივი ფორმა, რომელიც ეპოქების, ერებისა და სხვადასხვა დღესასწაულების შესაბამისად, საერთო

კარნავალურ საფუძველთან ერთად, სხვადასხვა ნაირსახეობითა და ელფერით ხასიათდება. კარნავალმა სიმბოლურ ცხადად ხელშესახებ ფორმათა ენა შეიმუშავა, დიდი და რთული მასობრივი მსვლელობებით დაწყებული და ცალკეული კარნავალური ქესტებით დამთავრებული. ეს ენა დიფერენცირებულად, შეიძლება ითქვას, დანაწევრებულად (ნებისმიერი ენის მსგავსად) ერთიან (მაგრამ რთულ) კარნავალურ მსოფლგანცდას გამოხატავდა, რომლითაც გამსჭვალული იყო ყველა მისი ფორმა. შეუძლებელია ამ ენის რამდენადმე სრულად და ადეკვატურად გადატანა სიტყვიერების ენაზე, მით უმეტეს – განყენებულ ცნებათა ენაზე, მაგრამ იგი ექვემდებარება კონკრეტულ-გრძნობადი ნიშნით მასთან ნათესაურ კავშირში მყოფი მხატვრული სახეების, ანუ ლიტერატურის ენაზე გადატანას. კარნავალის გადატანას ლიტერატურის ენაზე ჩვენ მის კარნავალიზებას ვუწოდებთ. ამ ტრანსპორტირების თვალსაზრისით ქვემოთ კარნავალის ცალკეულ მომენტებსა და თავისებურებებს გამოვყოფთ და განვიხილავთ.

კარნავალი არის სანახაობა რამპისა და შემსრულებლებად და მაყურებლებად დაყოფის გარეშე. კარნავალში ყველა უშუალო მონაწილეა, კარნავალური ქმედების თანაზიარია. კარნავალს არ უცქერენ და, მკაცრად რომ ვთქვათ, მის გათამაშებას კი არ ახდენენ, არამედ *ცხოვრობენ* მასში, ცხოვრობენ მისი კანონებით, ვიდრე ეს კანონები მოქმედებენ, ანუ *კარნავალურ ცხოვრებას* ეწევიან. თვითონ კარნავალური ცხოვრება არის ისეთი ცხოვრება, რომელიც ამოგდებულია *ჩვეულებრივი კალაპოტიდან*, ანუ ერთგვარი “უკუღმა ცხოვრებაა”, “გადმობრუნებული სამყაროა” (“monde à l’envers”).

კარნავალის დროს უქმდება წესები, აკრძალვები და შეზღუდვები, რომლებიც ჩვეულებრივი, ანუ არაკარნავალური ცხოვრების დინებასა და წყობას განსაზღვრავენ; უპირველესად უქმდება იერარქიული წყობა და მასთან დაკავშირებული შიშის, მოკრძალების, პიიტეტის, ეთიკეტის და ა. შ. ფორმები,



ანუ ყოველივე ის, რასაც ადამიანთა სოციალურ-იერარქიული და ყველა სხვაგვარი (მათ შორის - ასაკობრივი) უთანასწორობა განაპირობებს. უქმდება ყოველგვარი დისტანცია ადამიანებს შორის და ძალაში შედის განსაკუთრებული კარნავალური კატეგორია – *ლალი ფამილარული კონტაქტი ადამიანებს შორის*. ეს არის კარნავალური მსოფლგანცდის ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტი. ადამიანები, რომლებიც ცხოვრებაში შეუვალი იერარქიული ბარიერებით არიან დაყოფილნი, კარნავალურ მოედანზე ერთმანეთთან თავისუფალ ფამილარულ კავშირს ამყარებენ. ფამილარული კავშირის ეს კატეგორია როგორც მასობრივ ქმედებათა ორგანიზაციის ხასიათს, ასევე თავისუფალ კარნავალურ ქესტიკულაციასა და გულწრფელ კარნავალურ სიტყვას განსაზღვრავს.

კარნავალში კონკრეტულ-ემოციური და ნახევრად რეალური და ნახევრად გათამაშებული ფორმით *ადამიანთა ადამიანის ურთიერთობათა ახალი მოდუსი* ყალიბდება, რომელიც არაკარნავალური ცხოვრების უმძლავრეს სოციალურ-იერარქიულ ურთიერთობებს უპირისპირდება. ადამიანის ქცევა, ქესტი და სიტყვა თავისუფლდება ყოველგვარი იერარქიული მდგომარეობის (წოდების, თანამდებობის, ასაკის, ქონებრივი მდგომარეობის) ძალისაგან, რომელიც მთლიანად განაპირობებდა მათ ხასიათს არაკარნავალურ ცხოვრებაში, და ამიტომაც ისინი, ჩვეულებრივი არაკარნავალური ცხოვრებისათვის ლოგიკის თვალსაზრისით, ექსცენტრული, შეუსაბამო ხდებიან. *ექსცენტრულობა* კარნავალური მსოფლგანცდის განსაკუთრებული კატეგორიაა, რომელიც ორგანულად არის დაკავშირებული ფამილარული კონტაქტის კატეგორიასთან; იგი ადამიანის ბუნების ფარული შრეების გამოხატვისა და გამოვლენის საშუალებას იძლევა.

ასევე ფამილარულობასთან არის დაკავშირებული კარნავალური მსოფლგანცდის მესამე კატეგორია –

*კარნავალური მეზალანსები.* ლაღი ფამილარული დამოკიდებულება ყველაფერზე ვრცელდება: ყველა ღირებულებაზე, აზრზე, მოვლენასა და საგანზე. კარნავალური კონტაქტი და შეთავსება მყარდება ყველაფერს შორის, რაც არაკარნავალური იერარქიული მსოფლგანცდით დახშული, ჩაკეტილი, განცალკევებული და ერთმანეთისაგან დაცილებული იყო. კარნავალი აახლოვებს, აერთიანებს, შეაუღლებს და აკავშირებს წმინდას პროფანულთან, მაღალს დაბალთან, დიადს ქვენასთან, ბრძნულს სულელურთან და ა. შ.

მასთან არის დაკავშირებული მეოთხე კარნავალური კატეგორიაც – *პროფანაცია*: კარნავალური მკრეხელობანი, კარნავალურ დამდაბლებათა და დამიწებათა მთელი სისტემა, მიწისა და სხეულის მწარმოებლურ ძალებთან დაკავშირებული კარნავალური უხამსობა, წმინდა ტექსტებისა და გამონათქვამების კარნავალური პაროდები და ა. შ. [...]

ეს კარნავალური კატეგორიები და უპირველესად – ადამიანისა და ქვეყნიერების ლაღი მოურიდებლობის კატეგორია, ათასწლეულების მანძილზე ლიტერატურაში, განსაკუთრებით – პროზაული რომანის დიალოგურ ხაზში გადადიოდა. ფამილარიზება, მოურიდებლობა ხელს უწყობდა ეპიკური და ტრაგიკული დისტანციის რღვევას და ასახვის ყველა საგნის გადატანას ფამილარული კონტაქტის ზონაში; იგი არსებითად ვლინდებოდა სიუჟეტისა და სიუჟეტურ ვითარებათა ორგანიზაციაში, განაპირობებდა ავტორის პოზიციის განსაკუთრებულ ფამილარულ დამოკიდებულებას გმირებისადმი (რაც შეუძლებელია მაღალ ჟანრებში), ნერგავდა მეზალანსებისა და მაპროფანირებელ დამდაბლებათა ლოგიკას და ბოლოს – უდიდეს გარდამქნელ ზეგავლენას ახდენდა ლიტერატურის თავად სიტყვიერ სტილზე. [...]

მთავარი კარნავალური ქმედება არის *კარნავალური ხელმწიფის მასხრად აღება, მისი შემკობა და განმკობა*. [...]

მეფის გვირგვინით შემკობასა და მის მოცილებაში განფენილია კარნავალური მსოფლგანცდის თვით ბირთვი –

ცვლილებათა და გარდაქმნათა, სიკვდილისა და განახლების სულისკვეთება. კარნავალი ყოვლის მომსპობი და ყოვლის განმახლებელი დროის ზეიმია [...] შემეკობა-განმეკობა ორმხრივი ამბივალენტური წეს-ჩვეულებაა, რომელიც გამოხატავს ცვლა-განახლების გარდუვალობასა და ამავდროულად – მის ცხოველმყოფელობას, ყოველგვარი წყობისა და წესრიგის, ყოველგვარი ძალაუფლებისა და ყოველგვარი მდგომარეობის (იერარქიულის) მხიარულ ფარდობითობას. შემეკობა იმთავითვე გულისხმობს შემდგომ განმეკობას: იგი თავიდანვე ამბივალენტურია. მიმდინარეობს ნამდვილი ხელმწიფის – მისი მონის ან მასხარის შემეკობა, და ამით ხდება გადმოტრიალებული კარნავალური სამყაროს გახსნა და საკრალიზება. შემეკობის წეს-ჩვეულებაში ცერემონიალის ყველა მომენტი, ძალაუფლების სიმბოლოები, რომლებიც შესამეკობელს გადაეცემა, ის სამოსი, რომლითაც იგი იმოსება, ამბივალენტური ხდება, მხიარული ფარდობითობის ხასიათს იძენს, თითქმის ბუტაფორული ხდება (მაგრამ ეს საწესჩვეულებო ბუტაფორიაა); მათი სიმბოლური მნიშვნელობა ორპლანიანობას იძენს (როგორც ძალაუფლების რეალური სიმბოლოები, ანუ არაკარნავალურ სამყაროში ისინი ერთპლანიანები, აბსოლუტურები, დამძიმებული და მონოლითურად სერიოზული არიან). დაგვირგვინებაში იმთავითვე გამოსჭვივის განგვირგვინება. ასეთია ყველა კარნავალური სიმბოლო: ისინი ყოველთვის შეიცავენ უარყოფის (სიკვდილის) პერსპექტივას ან პირიქით. დაბადება მოასწავებს სიკვდილს, სიკვდილი – ახალ დაბადებას. კარნავალი არაფრის აბსოლუტიზირებას არ ახდენს, იგი ყველაფრის ფარდობას იუწყება. [...] კარნავალისათვის უცნოა როგორც აბსოლუტური უარყოფა, ასევე აბსოლუტური მტკიცება. მეტიც, სწორედ განგვირგვინების წეს-ჩვეულებაში განსაკუთრებით ცხადად ჩანდა ცვლისა და განახლების პათოსი, აღმაშენებელი სიკვდილის სახე. ამიტომაც ლიტერატურაში ყველაზე ხშირად განგვირგვინების წეს-ჩვეულება გადმოჰქონდათ. მაგრამ, ვიმეორებთ, შემეკობა-განმეკობა განუყოფელია, ისინი

ორბუნებოვანი არიან და ერთმანეთში გადადიან; აბსოლუტურ განცალკევებისას მთლიანად იკარგება მათი კარნავალური აზრი. [...] დაგვირგვინება-განგვირგვინების წეს-ჩვეულებამ დიდი ზეგავლენა იქონია ლიტერატურულ-მხატვრულ აზროვნებაზე. მან განაპირობა მხატვრული სახეებისა და მთლიანად ნაწარმოებების აგების განსაკუთრებული *განმავირო-გვინებელი სახეობა*, თანაც ისეთი, როდესაც განგვირგვინება არსებითად ამბივალენტური და ორპლანიანია. მაგრამ თუ განგვირგვინების სახეებში კარნავალური ამბივალენტურობა იკარგებოდა, მაშინ ასეთი სახეები კნინდებოდნენ, უარყოფითი *განგვირგვინების* წმინდა მორალურ თუ სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათს იძენდნენ, ერთპლანიანი ხდებოდნენ, ჰკარგავდნენ თავიანთ მხატვრულობას და ლიტონ პუბლიცისტიკას ემსგავსებოდნენ.

ერთხელ კიდევ უნდა შევეხოთ კარნავალური სახეების ამბივალენტურ ბუნებას. კარნავალის ყველა სახე ორმხრივია, თავიანთ თავში ცვლისა და კრიზისის ორივე პოლუსს აერთიანებს: დაბადებასა და სიკვდილს (ორსული სიკვდილის სახე), კურთხევას და წყევლას (დამლოცველი კარნავალური წყევლები სიკვდილისა და აღდგომის ერთდროული სურვილით), ქებასა და ლანძღვას, სიყმაწვილესა და სიბერეს, ქვენასა და ზენას, წინასა და უკანას, სიცრუესა და სიბრძნეს. კარნავალური აზროვნებისათვის უალრესად დამახასიათებელია წყვილი სახეები, რომლებიც კონტრასტის (მაღალი – დაბალი, მსუქანი – გამხდარი და ა. შ.) და მსგავსების ნიშნით (ორეულები – წყვილები) არიან შერჩეულნი. დამახასიათებელია აგრეთვე საგნების პირუკუ გამოყენება: სამოსის უკუღმა (ან პირუკუ) ჩაცმა, მაგალითად, შარვალი – თავზე, ჭურჭელი – ქუდის ნაცვლად, საოჯახო ნივთების იარაღად გამოყენება და ა. შ. ყოველივე ეს *ექსცენტრულობის* კარნავალური კატეგორიის გამოვლინებაა, საყოველთაოდ მიღებულისა და აღიარებულის დარღვევა და ჩვეულებრივი კალაპოტიდან ამოვარდნილი ცხოვრებაა.

კარნავალში უაღრესად ამბივალენტურია ცეცხლის სახე. ეს ისეთი ცეცხლია, რომელიც ერთდროულად თან ანადგურებს და თან ანახლებს ქვეყნიერებას. ევროპულ კარნავალებში ყოველთვის იყენებდნენ განსკუთრებულ ნაგებობას (ჩვეულებრივ – ურემს სხვადასხვაგვარი კარნავალური ბარგით), რომელსაც ჯოჯოხეთს უწოდებდნენ; კარნავალის დასასრულს ამ ჯოჯოხეთს საზეიმოდ ცეცხლს უკიდებდნენ (ზოგჯერ კარნავალური ჯოჯოხეთი კარნავალურად იყო შეთავსებული სიუჟეტის რქასთან). დამახასიათებელია რომაული კარნავალის “mocoli“-ის წეს-ჩვეულება: კარნავალის ყოველ მონაწილეს ხელში ანთებული სანთელი (“ნამწვი”) ეჭირა, თანაც ყველა ცდილობდა სხვისი სანთლის ჩაქრობას შეძახილით **Sia ammazzato!** (“სიკვდილი შენ!”). რომის კარნავალის თავის ცნობილ აღწერაში (“იტალიურ მოგზაურობაში”) გოეთე, რომელიც ცდილობს, ახსნას კარნავალური სახეების ღრმა აზრი, ასეთ უაღრესად სიმბოლურ სცენას აღწერს: **mocoli-ს** დროს ბიჭუნა აქრობს მამამისის სანთელს მხიარული კარნავალური ძახილით: **Sia ammazzato, il Signore Padre!** (“სიკვდილი შენ, მამა ბატონო!”).

ასევე უაღრესად ამბივალენტურია თვითონ კარნავალური სიცილი. გენეტიკურად იგი რიტუალური სიცილის უძველეს ფორმებთან არის დაკავშირებული. რიტუალური სიცილი მიმართული იყო უზენაესისაკენ: ლანძღავდნენ და დასცინოდნენ მზეს (უმაღლეს ღვთაებას), სხვა ღმერთებს, უმაღლეს მიწიერ ძალაუფლებას, რათა აექსტლებინათ ისინი განახლებულიყვნენ. რიტუალური სიცილის ყველა ფორმა სიკვდილთან და აღორძინებასთან, შექმნის აქტთან, შექმნის ძალის სიმბოლოებთან იყო დაკავშირებული. რიტუალური სიცილი რეაგირებდა მზის სიცოცხლის კრიზისებზე მზის (მზის წრებრუნვა) ცხოვრებაში, ღვთაების სიცოცხლის, სამყაროსა და ადამიანის ცხოვრების კრიზისებზე (სამგლოვიარო სიცილი). მასში დაცინვა შერწყმული იყო აღტაცებასთან.

რიტუალური სიცილის ამ უძველესმა მიმართებამ უზენაესისკენ (ღვთაება და ძალაუფლება) განაპირობა სიცილის პრივილეგია ანტიკურობასა და შუა საუკუნეებში. სიცილის ფორმით ნებადართული იყო ბევრი რამ ისეთი, რაც სერიოზული ფორმით იკრძალებოდა. შუა საუკუნეებში სიცილის ნებადართული ფორმის საფარით შესაძლებელი იყო **parodia sacra**, ანუ წმინდა ტექსტებისა და რიტუალების პაროდია.

კარნავალური სიცილიც უზენაესისკენ – ხელისუფალთა და სიმათლის, მსოფლწესრიგის ცვლის მიმართ არის მიმართული. სიცილი ცვლის ორივე პოლუსს მოიცავს, მიმართულია თავად ცვლის პროცესისადმი, თავად კრიზისისადმი. კარნავალური სიცილის აქტში შეთავსებულია სიკვდილი და აღორძინება, უარყოფა (დაცინვა) და დამკვიდრება (აღტაცებული სიცილი). ეს არის უაღრესად მსოფლმხედველობრივი და უნივერსალური სიცილი.

უნდა შევეხოთ სიცილთან დაკავშირებით კიდევ ერთ საკითხს – პაროდის კარნავალურ ბუნებას. პაროდია მენიპეს სატირისა და საერთოდ ყველანაირი კარნავალური ჟანრის განუყოფელი ნაწილია. წმინდა ჟანრებისათვის (ეპოსი, ტრაგედია) პაროდია უცხოა, ხოლო კარნავალური ჟანრებისათვის, პირიქით, ორგანულად ნიშანდობლივია. ანტიკურ ხანაში პაროდია განუყოფლად იყო დაკავშირებული კარნავალურ მსოფლგანცდასთან. პაროდირება დიდების შარავანდედის მამხილებელი ორეულის შექმნაა, იგივე უკუღმა სამყაროა. ამიტომ პაროდია ამბივალენტურია. ანტიკურობა, არსებითად, ყველაფრის პაროდირებას ახდენდა: მაგალითად, სატირული დრამა მისი წინამორბედი ტრაგიკული ტრილოგიის პაროდიული სასაცილო ასპექტი იყო. პაროდია, ცხადია, არ იყო პაროდის საგნის ცალსახად უარყოფა. ყველაფერს აქვს თავისი პაროდია, ანუ – სასაცილო ასპექტი, ვინაიდან სიკვდილის გზით ყველაფერი აღორძინებასა და განახლებას ექვემდებარება. რომში პაროდია იყო როგორც სამგლოვიარო, ასევე ტრიუმფალური სიცილის აუცილებელი მომენტი იყო

(ცხადია, ერთიც და მეორეც კარნავალური ტიპის წეს-ჩვეულებას წარმოადგენდა). კარნავალში პაროდირება ძალიან უხვად გამოიყენებოდა და მას სხვადასხვა ფორმა და ხარისხი ჰქონდა: სხვადასხვა სახეები (მაგალითად, სხვადასხვაგვარი კარნავალური წყვილები) სხვადასხვანაირად და განსხვავებული კუთხიდან ახდენდნენ ერთმანეთის პაროდირებას; იგი დამაგრძელებელი, დამაპატარავებელი, დამამახინჯებელი მრუდე სარკეების მსგავსი მთელი სისტემა იყო.

პაროდული ორეულები ასევე ხშირ მოვლენად იქცა კარნავალიზებულ ლიტერატურაში. ეს განსაკუთრებით ცხადად ჩანს დოსტოევსკისთან, – მისი რომანების თითქმის ყველა მთავარ გმირს რამოდენიმე ორეული ჰყავს, რომლებიც სხვადასხვაგვარად ახდენენ მის პაროდირებას: რასკოლნიკოვისათვის – სვიდრიგაილოვი, ლუჟინი, ლებეზიატნიკოვი, სტავროგინისათვის – პეტრე ვერხოვენსკი, შატოვი, კირილოვი, ივანე კარამაზოვისათვის – სმერდიაკოვი, ეშმაკი, რაკიტინი. ყოველ მათგანში (ყოველ ორეულში) გმირი კვდება (ანუ ხდება მისი უარყოფა), რათა განახლდეს (ანუ, რომ განიწმინდოს და თავის თავზე ამალდეს).

ახალი დროის ვიწროდ ფორმალურ ლიტერატურულ პაროდიაში კავშირი კარნავალურ მსოფლალქმასთან თითქმის მთლიანად გაწყვეტილია. მაგრამ აღორძინების ეპოქის პაროდებში (ერაზმთან, რაბლესთან და სხვ.) კარნავალური ცეცხლი ჯერ კიდევ გიზგიზებდა: პაროდია ამბივალენტური იყო და აცნობიერებდა თავის კავშირს სიკვდილ-განახლებასთან. ამიტომ გახდა შესაძლებელი კარნავალის წიაღში დაბადებულიყო ერთერთი უდიდესი და ყველაზე კარნავალური რომანი მსოფლიო ლიტერატურაში – სერვანტესის “დონ-კიხოტი”. [...]

კარნავალური ტიპის დღესასწაულებს უდიდესი ადგილი ეკავა ანტიკურობის ფართო სახალხო მასების ცხოვრებაში – როგორც ბერძნულის, ასევე განსაკუთრებით – რომაულის, სადაც კარნავალური ტიპის ცენტრალური (მაგრამ არა

ერთადერთი) დღესასწაული *სატურნალიები* იყო. არა ნაკლები (და შესაძლოა – კიდევ უფრო მეტი) მნიშვნელობა ჰქონდა ამ დღესასწაულებს შუასაუკუნეობრივ ევროპასა და აღორძინების ეპოქაში, როდესაც ისინი ნაწილობრივ უშუალოდ რომაული სატურნალიების ცოცხალ გაგრძელებას წარმოადგენდნენ. სახალხო კარნავალური კულტურის სფეროში ანტიკურობასა და შუა საუკუნეებს შორის არ ყოფილა ტრადიციის რაიმე წყვეტა. კარნავალური ტიპის დღესასწაულები მათი განვითარების ყველა ეპოქაში უზარმაზარ, დღემდე არასაკმარისად შეფასებულ და შესწავლილ ზეგავლენას ახდენდნენ მთელი კულტურის განვითარებაზე, მათ შორის – ლიტერატურის, რომლის ზოგიერთმა ჟანრმა და მიმართულებამ განსაკუთრებით მძლავრი *კარნავალიზება* განიცადა. ანტიკურ ეპოქაში განსაკუთრებით ძლიერი კარნავალიზება ძველმა ატიკურმა კომედიამ და სერიოზულ-სასაცილოს მთელმა დარგმა განიცადა. რომში სატირისა და ეპიგრამის ყველა ნაირსახეობა ორგანიზაციულად იყო დაკავშირებული სატურნალიებთან, სატურნალიებისათვის იქმნებოდა ანდა, ყოველ შემთხვევაში, ამ დღესასწაულის დაკანონებულ კარნავალურ სილაღეთა საფარველის ქვეშ იქმნებოდა (ასე, მაგალითად, მარცილის მთელი შემოქმედება უშუალოდ არის დაკავშირებული სატურნალიებთან).

შუა საუკუნეებში უვრცესი სასაცილო და პაროდული ლიტერატურა ხალხურ ენებზე და ლათინურად ასე თუ ისე კარნავალური ტიპის დღესასწაულებთან იყო დაკავშირებული – საკუთრივ კარნავალთან, “ბრიყვთა დღესასწაულთან”, ლად “საადღგომო სიცილთან” (“*risus paschalis*”) და სხვ. შუა საუკუნეებში თითქმის ყოველ საეკლესიო დღესასწაულს (განსაკუთრებით ისეთებს, როგორცაა უფლის სისხლისა და ხორცის დღესასწაული) სახალხო თავყრილობების კარნავალური იერი დაჰკრავდა. მრავალ იმგვარ ეროვნულ დღესასწაულს, როგორცაა, მაგალითად, ხარებთან ბრძოლა, აშკარად კარნავალური ხასიათი ჰქონდა. კარნავალური



განწყობა სუფევდა ბაზრობის, რთველის დღეებში, მირაკლების, მისტერიების, სოტის და ა. შ. დადგმის დღეებში; შუა საუკუნეების მთელ თეატრალურ-სანახაობრივ ცხოვრებას კარნავალური ხასიათი ჰქონდა. ვიანდელი შუა საუკუნეების დიდ ქალაქებში (ისეთებში, როგორცაა რომი, ნეაპოლი, ვენეცია, პარიზი, ლიონი, ნიურნბერგი, კიოლნი და სხვ.) საერთო ჯამში ყოველ წელს სამ თვემდე (ზოგჯერ – მეტხანს) სრული კარნავალური ცხოვრება სუფევდა. შეიძლება ითქვას (ცხადია, გარკვეული დაზუსტებებით), რომ შუა საუკუნეების ადამიანი *ორგვარ ცხოვრებას* ეწეოდა: ერთი იყო *ოფიციალური*, მონოლითურად სერიოზული და მოღუშული ცხოვრება, რომელიც მკაცრ იერარქიულ წესრიგს ექვემდებარებოდა და შიშით, დოგმატიზმით, მოკრძალებითა და ბიიტეტიტ იყო აღსავსე, ხოლო მეორე იყო *კარნავალური მოედნების* ლაღი ცხოვრება, რომელიც აღსავსე იყო ამბივალენტური სიცილით, მკრეხელობებით, ყველაფერი წმინდას პროფანაციებით, დამდაბლებითა და უხამსობით, ყველასთან და ყველაფრისადმი შინაურული დამოკიდებულებით გამსჭვალული. ეს ორივე ცხოვრება დაკანონებული და დროის მკაცრი საზღვრებით იყო გამიჯნული ერთმანეთისაგან.

ცხოვრებისა და აზროვნების ამ ორი სისტემის (ოფიციალურისა და კარნავალურის) მონაცვლეობისა და გამიჯნულობის გათვალისწინების გარეშე ვერასოდეს გავიგებთ შუა საუკუნეების ადამიანის კულტურულ ცნობიერებას, ვერასოდეს ჩავწვდებით ბოლომდე შუა საუკუნეების ლიტერატურის მრავალ ისეთ მოვლენას, როგორცაა, მაგალითად, **parodia sacra**. ორგვარი ცხოვრება – ოფიციალური და კარნავალური – ანტიკურ სამყაროშიც არსებობდა, მაგრამ იქ (განსაკუთრებით – საბერძნეთში) ისინი არასოდეს ყოფილა ასე მკვეთრად გამიჯნული).

შუა საუკუნეებში ხდებოდა აგრეთვე ევროპელ ხალხთა *სამეტყველო ცხოვრების* კარნავალიზება: ენის ცალკეული შრეები – ე. წ. *მოედნების ფამილარული მეტყველება* –

კარნავალური მსოფლგანცდით იყო გამსჭვალული; იქმნებოდა აგრეთვე ლაღი კარნავალური ჟესტიკულაციის უზარმაზარი ფონდი. ყველა ევროპელი ხალხის ფამილარული მეტყველება, განსაკუთრებით უხამსი და დამცინავი, ჩვენს დრომდე აღსავსეა კარნავალური რელიქტებით; თანამდროვე უხამსი და დამცინავი ჟესტიკულაციაც აღსავსეა კარნავალური სიმბოლიკით.

აღორძინების ეპოქაში კარნავალურმა სტიქიამ, შეიძლება ითქვას, წაღეკა ზღუდეები და ოფიციალური ცხოვრებისა და მსოფლგაგების მრავალ სფეროში შეიჭრა. უპირველესად დიდი ლიტერატურის თითქმის ყველა ჟანრი მოიცვა, რომლებიც არსებითად გარდაქმნა. მოხდა მთელი მხატვრული ლიტერატურის უაღრესად ღრმა და თითქმის სრული კარნავალიზება. კარნავალური მსოფლგანცდა და მისი კატეგორიები, კარნავალური სიცილი, შემკობა-განმკობის, ცვლისა და გადაცმის კარნავალურ ქმედებათა სიმბოლიკა, კარნავალური ამბივალენტურობა და ფამილარული, ცინიკურ-გულახდილის, ექსცენტრულის, სახოტბო-სალანძღავი ლაღი კარნავალური სიტყვის ყველა ნიუანსმა ღრმად შეაღწია მხატვრული ლიტერატურის თითქმის ყველა ჟანრში. რენესანსული მსოფლმხედველობის რთული ფორმებიც კარნავალური მსოფლგანცდის საფუძველზე ყალიბდება. გარკვეულწილად კარნავალური მსოფლგანცდის პრიზმაში ხდებოდა ჰუმანისტების მიერ შეთვისებული ანტიკურობის გარდატეხა. აღორძინება კარნავალური ცხოვრების მწვერვალია. შემდეგ დაღმასვლა იწყება.

XVII საუკუნიდან დაწყებული სახალხო კარნავალური ცხოვრება უკან იხევს, თითქმის მთლიანად ჰკარგავს საყოველთაო ხალხურობას, მისი ხვედრითი წილი ადამიანთა ცხოვრებაში მკვეთრად კლებულობს, მისი ფორმები ღარიბდება, კნინდება და სულს ღაფავს. ჯერ კიდევ აღორძინების დროიდან განვითარებას იწყებს *საკარო-სა ზეიმო მასკარადული* კულტურა, რომელმაც არაერთი კარნავალური (ძირითადად გარეგნული დეკორატიული ხასიათის) ფორმა და სიმბოლო

შეითვისა. შემდეგ განვითარებას იწყებს დღესასწაულთა და გართობათა უფრო ფართო (ამჟერად – არა სახალხო) ხაზი, რომელსაც შეიძლება *მასკარადული ხაზი* ეწოდოს; მასში კარნავალური მსოფლგანცდის ზოგიერთი სილამე და შორეული ელფერი შემორჩა. მრავალი კარნავალური ფორმა მოსწყდა თავის სახალხო საფუძვლებს და მოედნიდან კამერულ მასკარადულ ხაზში გადაინაცვლა, რომელიც დღემდე არსებობს. კარნავალის მრავალი ძველი ფორმა დღესაც განაგრძობს არსებობასა და განვითარებას მოედნების ბალაგანურ კომიკურ სანახაობებში, და აგრეთვე – *ცირკში*. [...] ზოგი რამ კარნავალური ატმოსფეროდან გარკვეულ პირობებში თავს ინარჩუნებდა ბოჰემაში, რომელიც უმეტესწილად კარნავალი მსოფლგანცდის გადაგვარება და შებილწვაა (მასში ხომ ნატამალიც აღარ არის დარჩენილი საყოველთაო ხალხურობის კარნავალური სულისკვეთებისაგან). [...]

რა თქმა უნდა, კარნავალიც ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით და კარნავალური ტიპის სხვა ზეიმები (მაგალითად, ხარებთან ბრძოლა), აგრეთვე მასკარადული ხაზი, ბალაგანური მასხარაობა და კარნავალური ფოლკლორის სხვა ფორმები გარკვეულ უშუალო ზემოქმედებას ლიტერატურაზე ჩვენს დრომდე განაგრძობენ. მაგრამ ეს ზეგავლენა უმეტესწილად ნაწარმოებების შინაარსით იფარგლება და არ ეხება მათ ჟანრულ საფუძველს, ანუ მოკლებულია ჟანრის წარმომქმნელ უნარს.

ახლა შეგვიძლია დავუბრუნდეთ ჟანრების კარნავალიზებას სერიოზულ-სასაცილო სფეროში, რომლის სახელწოდებაც კი კარნავალურად ამბივალენტურად ჟღერს.

“სოკრატეს დიალოგის” კარნავალური საფუძველი, მისი ერთობ რთული ლიტერატურული ფორმისა და ფილოსოფიური სიღრმის მიუხედავად, ეჭვს არ იწვევს. ამ ჟანრის თავდაპირველ ბირთვის საფუძვლად დაედო ცვლისა და მხიარული ფარდობითობის სულისკვეთებით გამსჭვალული სახალხო-კარნავალური “პაექრობა” სიკვდილსა და სიცოცხლეს,

სიბნელესა და სინათლეს, ზაფხულსა და ზამთარს და ა. შ. შორის, პაექრობა, რომელიც აზრს საშუალებას არ აძლევს ცალმხრივ სერიოზულობის, უვარგისი გარკვეულობისა და ერთნიშნადობის გაქვავებული სახე მიიღოს. ამით “სოკრატეს დიალოგი” განსხვავდება როგორც წმინდა რიტორიკული დიალოგისაგან, ასევე ტრაგიკული დიალოგისაგან, მაგრამ კარნავალური საფუძველი მას რამდენადმე სოფრონის მიმებთან აახლოვებს. თვით აზრისა და ჭეშმარიტების დიალოგური ბუნების სოკრატისეული აღმოჩენა გულისხმობს დიალოგის მონაწილეთა ურთიერთობის კარნავალურ ფამილარიზებას, მათ შორის ყოველგვარი დისტანციის გაუქმებას; მეტიც, თავად განსჯის საგნისადმი, რაგინდ დიადი და მნიშვნელოვანი იყოს, და თავად ჭეშმარიტებისადმი დამოკიდებულებათა ფამილარიზებას გულისხმობს. პლატონის ზოგიერთი დიალოგი შეემატა-განმკობის კარნავალური პრინციპით არის აგებული. [...] საერთოდ, კარნავალური ლეგენდები არსებითად განსხვავდებიან ჰეროიზებისაგან მიმართული ეპიკური თქმულებებისაგან: ისინი ამდაბლებენ გმირს, მიწაზე დაჰყავთ იგი, ახდენენ მის ფამილარიზებას, დაახლოვებას და გაადამიანურებას; ამბივალენტური კარნავალური სიცილი ნაცარტუტად აქცევს ყველაფერს, რაც გაცვეთილი და გაშეშებულია, მაგრამ არ სპობს სახის ნამდვილ გმირულ ბირთვის. უნდა ითქვას, რომ რომანის გმირთა სახეებიც (გარგანტუა, ულენშპიგელი, დონ კიხოტი, ფაუსტი, სიმპლიცისიმუსი და სხვები) კარნავალური ლეგენდების ატმოსფეროში იქმნებოდნენ.

კიდევ უფრო თვალსაჩინოა მენიპეს კარნავალური ბუნება. კარნავალურობით არის გამსჭვალული მისი გარე შრეებიც და ღრმა შიდა ბირთვიც. ზოგიერთ მენიპეში კარნავალური ტიპის დღესასწაულებია ასახული (მაგალითად, ვარონთან ორ სატირაში ნაჩვენებია რომაული დღესასწაულები; იულიანე განდგომილის ერთ-ერთ მენიპეში ოლიმპზე გამართული სატურნალიების დღესასწაული იყო ნაჩვენები). ეს ჯერ კიდევ

გარეგნული (ასე ვთქვათ, თემატური), მაგრამ მაინც კავშირია. გაცილებით უფრო საგულისხმოა მენიპეს სამი პლანის – ოლიმპის, ქვესკნელისა და მიწის – კარნავალური გააზრება. ოლიმპის გამოსახულებას ასშკარად კარნავალური ხასიათი აქვს: მენიპეს ოლიმპოსათვის დამახასიათებელია ლაღი ფამილარიზება, სკანდალები და ექსცენტრულობა, შემკობა-განმკობა. ოლიმპი ლამის კარნავალურ მოედანს ემსგავსება (იხ., მაგალითად, ლუკიანეს “ტრაგიკული ზევსი”). ზოგჯერ ოლიმპიური სცენები კარნავალურ დამდაბლებათა და დამიწებათა პლანშია მოცემული (იმავე ლუკიანესთან). კიდევ უფრო საინტერესო და თანამიმდევრულია ქვესკნელის კარნავალიზება. ქვესკნელი ათანაბრებს ყველა ამქვეყნიურ მდგომარეობათა წარმომადგენელს, აქ თანაბარი უფლებით ხვდებიან და ფამილარულ კონტაქტს ამყარებენ ერთმანეთთან იმპერატორი და მონა, მდიდარი და მათხოვარი და ა. შ.; სიკვდილი განძარცვავს ყველას, ვინც ცხოვრებისას შემკობილი იყო. ხშირად ქვესკნელის გამოსახვისას “უკუღმა სამყაროს” ლოგიკა გამოიყენებოდა: იმპერატორი ქვესკნელში მონა ხდება, მონა – იპერატორი და ა. შ. მენიპეს კარნავალიზებული ქვესკნელი განაპირობებდა შუა საუკუნეების *მხარული ჯოჯოხეთის* გამოსახულებებს, რამაც თავისი დაბოლოება რაბლესთან პოვა. ამ შუასაუკუნეობრივი ტრადიციისათვის ანტიკური ქვესკნელისა და ქრისტიანული ჯოჯოხეთის მიზანდასახული შეთავსებაა დამახასიათებელი. ასევე თანამიმდევრულად კარნავალიზებული არიან ეშმაკები მისტერიებში (“დიაბლერიებში”).

მენიპეში მიწიერი პლანიც კარნავალიზებულია: თითქმის ყველა სცენისა და რეალური ცხოვრების მოვლენის მიღმა, რომლებიც უმეტესწილად ნატურალისტურად არის გამოსახული, გამოსჭვივის მეტ-ნაკლებად ცხადი კარნავალური მოედანი და ფამილარული კონტაქტების, მეზალანსების, გადაცემებისა და მისტიფიკაციების, კონტრასტული წყვილი სახეების, სკანდალების, შემკობა-განმკობის სპეციფიკური

კარნავალური ლოგიკა. ასე, მაგალითად, “სატირიკონის” ქონხახების ყველა ნატურალისტური სცენის მიღმა მეტ-ნაკლები სიცხადით კარნავალური მოედანი გამოსჭვივის. “სატირიკონის” სიუჟეტიც თანამიმდევრულად კარნავალიზებულია. ამის მოწმენი ვართ აგრეთვე აბულიუსის “მეტამორფოზებში” (“ოქროს ვირში”). ზოგჯერ კარნავალიზება უფრო ღრმა შრეებშია განფენილი და ასეთ შემთხვევაში მხოლოდ ცალკეული სახეებისა და მოვლენების *კარნავალურ ობერტონებზე* საუბრის საშუალება გვეძლევა. მაგრამ ზოგჯერ იგი გარეგნულადაც ვლინდება, მაგალითად, *ზღურბლზე* მკვლელობის წმინდა კარნავალურ ეპიზოდში, როდესაც ლუციუსი ადამიანების ნაცვლად ღვინის ტიკებს განგმირავს და დაღვრილი ღვინო სისხლი ჰგონია; იგივე ითქმის მომდევნო სცენაზე, როდესაც მისი მისტიფიცირებული კარნავალური გასამართლება ხდება. კარნავალური ობერტონები ისმის აგრეთვე ტონალობის მხრივ ისეთ სერიოზულ მენიპეში, როგორცაა ბოეციუსის “ფილოსოფოსის ნუგეში”.

კარნავალიზება მენიპეს თვით უღრმეს ფილოფიურ-დაილოგურ ბირთვამდე აღწევს. როგორც ვნახეთ, ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელია სიკვდილ-სიცოცხლის უკანასკნელი კითხვების მთელი სიმწვავით წამოჭრა და გარკვეული უნივერსალობაც (კერძო პრობლემები და გაშლილი ფილოსოფიური არგუმენტირება მისთვის უცხოა). კარნავალური აზრი განფენილია უკანასკნელი კითხვების სფეროში, რომლებსაც იგი არა განყენებულ-ფილოსოფიური ან რელიგიურ-დოგმატური თვალსაზრისით აშუქებს, არამედ ახდენს მათ გათამამებას კარნავალურ ქმედებათა და სახეთა კონკრეტულ-ხელშესახები ფორმით. ამიტომ კარნავალიზება საშუალებას იძლეოდა უკანასკნელი კითხვები განყენებულ-ფილოსოფიურ სფეროდან კარნავალურად დინამიური, მრავალგვარი და ელვარე სახეებისა და მოვლენების კონკრეტულ-ხელშესახებ პლანში ყოფილიყო გადატანილი. კარნავალიზება საშუალებას იძლეოდა ფილოსოფია ჰეტერას

ჭრელი სამოსით ყოფილიყო შემოსილი. კარნავალური მსოფლგანცდა აღმძრავი ღვედია იდეასა და ავანტურულ მხატვრულ სახეს შორის. ახალი დროის ევროპულ ლიტერატურაში ამის ნათელი მაგალითია ვოლტერის ფილოსოფიური მოთხრობები მათი იდეური უნივერსალიზმითა და კარნავალური დინამიკითა და სიჭრელით (მაგალითად, “კანდიდი”); ამ მოთხრობებში ძალიან ცხადად ვლინდება მენიპეისა და კარნავალიზების ტრადიციები. ამგვარად, კარნავალიზება მენიპეს თვით ფილოსოფიურ ბირთვამდე აღწევს.

ამგვარად, მენიპეში თითქოსდა ნაირსახოვანი და შეუთავსებელი ელემენტების საოცარი შეთავსება მოჩანს: ფილოსოფიური დიალოგის, ავანტურისა და ფანტასტიკის, ქოხმახების ნატურალიზმის, უტოპიის და ა. შ. ახლა უკვე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის იშვიათი ძალის მქონე შემაკავშირებელი საწყისი, რაც ამ ნაირსახოვან ელემენტებს ჟანრის ორგანულ მთლიანობაში მოაქცევს, კარნავალი და კარნავალური მსოფლგანცდაა. ევროპული ლიტერატურის განვითარების მომდევნო ეტაპზეც კარნავალიზებამ ხელი შეუწყო ჟანრებს, აზრთა დახურულ სისტემებს, სხვადასხვა სტილებს და ა. შ. შორის ზღუდეების მოშლას; იგი აუქმებდა ყოველგვარ დახშულობას და ურთიერთუგულებელყოფას, აახლოვებდა და შორებულს, აერთიანებდა განცალკევებულს. ეს არის კარნავალიზების დიდი ფუნქცია ლიტერატურის ისტორიაში.

ახლა ორიოდ სიტყვა მენიპესა და კარნავალიზების შესახებ ქრისტიანულ ნიადაგზე.

მენიპემ და მის ორბიტაში განვითარებულმა მონათესავე ჟანრებმა გარკვეული ზეგავლენა იქონიეს ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ ძველ ბერძნულ, რომაულ და ბიზანტიურ მწერლობაზე.

ძველი ქრისტიანული მწერლობის ძირითადი თხრობითი ჟანრები — ”სახარებანი”, “კათოლიკე ეპისტოლენი”,

“აპოკალიფსისი” და “წმინდანთა და წამებულთა ცხოვრებანი” – დაკავშირებულია ანტიკურ არქეოლოგიასთან, რომელიც ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში მენიპეს ორბიტაში ვითარდებოდა. ქრისტიანულ ჟანრებში, განსაკუთრებით – მრავალრიცხოვან სახარებებსა და მოციქულთა “ეპისტოლეებში” ყალიბდება ქრისტიანული დიალოგური სინკრიზები: ის, ვისაც აცთუნებენ (ქრისტე, წმინდანი) და მაცდური, მორწმუნე და ურჯულო, წმინდანი და ცოდვილი, მდიდარი და ღარიბი, ქრისტეს მიმდევარი და ფარისეველი, მოციქული (ქრისტიანი) და წარმართი და სხვ. [...] ასეთი ანტიკური ძირები, “საწყისები” (“არქაიკა”) აქვს იმ ჟანრულ ტრადიციას, რომლის ერთ-ერთი მწვერვალი დოსტოევსკის შემოქმედებაა. ეს “საწყისები” მის შემოქმედებაში განახლებული სახითაა წარმოდგენილი.

მაგრამ ამ სათავეებისაგან დოსტოევსკის ორი ათასწლეული აშორებს, რომლის განმავლობაში ჟანრული ტრადიცია განაგრძობდა განვითარებას, რთული ხდებოდა და სახეს იცვლიდა (თუმცა ინარჩუნებდა მთლიანობასა და უწყვეტელობას). ორიოდ სიტყვით მენიპეს შემდგომ განვითარებაზე.

როგორც ვნახეთ, უკვე ანტიკურ და ადრექრისტიანულ ნიადაგზე მენიპე ამჟღავნებდა იშვიათ “პროტევსისებურ” თვისებას, იცვლიდა გარეგნულ ფორმას (თუმცა ინარჩუნებდა შინაგან ჟანრულ თვისებრიობას), რომანის სრულ მოცულობას იძენდა, ითავსებდა მონათესავე ჟანრებს, მკვიდრდებოდა სხვა დიდ ჟანრებში (მაგალითად, ბერძნულ და ადრექრისტიანულ რომანში). ეს თავისებურება თავს იჩენს მენიპეს განვითარების შემდგომ ეტაპზე, როგორც შუა საუკუნეებში, ასევე ახალ დროში.

შუა საუკუნეებში მენიპეს ჟანრული თავისებურებანი ლათინური საეკლესიო მწერლობის ზოგიერთ დარგში განაგრძობდნენ არსებობას და განახლებას, რომლებიც, განსაკუთრებით მოწამეთა ცხოვრების ზოგიერთ ნაირსახეობაში, უშუალოდ აგრძელებდნენ ძველი ქრისტიანული ლიტერატურის



ტრადიციებს. უფრო თავისუფალი და ორიგინალური სახით მენიპე შუა საუკუნეების ისეთ დიალოგიზებულ და კარნავალიზებულ ჟანრებში ცოცხლობდა, როგორცაა “კამათი”, “პაექრობა”, ამბივალენტური “ხოტბა” (desputaisons, dits, débats), მორალიტე და მირაკლი, ხოლო გვიანდელ საუკუნეებში – მისტერია და სოტი. მენიპეს ელემენტები იგრძნობა შუა საუკუნეების მკვეთრად კარნავალიზებულ პაროდულ და ნახევრადპაროდულ ლიტერატურაში: იმპევენიურ პაროდულ ხილვებში, პაროდულ “სახარებათა საკითხავებში” და ა. შ. და ბოლოს, ამ ჟანრული ტრადიციის განვითარების ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტია შუა საუკუნეებისა და ადრეული აღორძინების ხანის ნოველისტური ლიტერატურა, რომელიც ძლიერ არის გამსჭვალული კარნავალიზებული მენიპეს ელემენტებით.

აღორძინების ხანაში – მთელი ლიტერატურისა და მსოფლმხედველობის ღრმა და თითქმის საყოველთაო კარნავალიზების ეპოქაში – მენიპე ყველა დიდ ჟანრში (რაბლესთან, სერვანტესთან, გრიმოსსაუზენთან და სხვებთან) მკვიდრდება, ამასთანავე ვითარდება მენიპეს სხვადასხვაგვარი რენესანსული ფორმები, რომლებშიც უმეტეს შემთხვევაში შეთავსებულია ამ ჟანრის ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი ტრადიციები: დეპერიეს “მშვიდობის წინწილი”, ერაზმის “ქება სისულელისა”, სერვანტესის “სამოდგერებო ნოველები”, “Satyre Menippée de la vertue du Catholicon d’Espagne” (“მენიპეს სატირა ესპანელი ათოლიკონის ღირსებებზე”, 1594 წ., ერთ-ერთი უდიდესი პოლიტიკური სატირა მსოფლიო ლიტერატურაში), გრიმოსსაუზენის, კევედოსა და სხვების სატირები.

ახალ დროში მენიპე არა მხოლოდ სხვა კარნავალიზებულ ჟანრებში მკვიდრდება, არამედ სხვადასხვა ვარიანტითა და სახელწოდებით დამოუკიდებლადაც განაგრძობს განვითარებას: “ლუკიანეს დიალოგი”, “საუბრები მიცვალებულთა სამეფოში” (ანტიკური ტრადიციით აღბეჭდილი ნაირსახეობა), “ფილოსო-

ფიური მოთხრობა” (მენიპეს ნაირსახეობა, რომელიც დამახასიათებელია განმანათლებლობის ხანისათვის), “ფანტასტიკური მოთხრობა” და “ფილოსოფიური ზღაპარი” (რომანტიზმისათვის, მაგალითად, ჰოფმანისათვის დამახასიათებელი ფორმები) და სხვ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ახალ დროში მენიპეს ჟანრულ თავისებურებებს სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობები და შემოქმედებითი მეთოდები იყენებდნენ და სხვადასხვაგვარად ანვითარებდნენ მას. ასე, მაგალითად, ვოლტერის რაციონალისტური “ფილოსოფიური მოთხრობა” და ჰოფმანის რომანტიკული “ფილოსოფიური ზღაპარი”, მათი მხატვრული არსის, იდეური შინაარსისა და, ცხადია, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის დიდი სხვაობის მიუხედავად (საკმარისია, მაგალითად, შევადაროთ “მიკრომეგასი” და “პაწია ცახესი”), მენიპეს საერთო ჟანრული ნიშან-თვისებებით ხასიათდებიან და ორივე მკვეთად კარნავალიზებულია. უნდა ითქვას, რომ ახალი დროის ლიტერატურაში მენიპე კარნავალიზების ყველაზე მძლავრი და ელვარე ფორმების ძირითადი მატარებელი იყო.

და ბოლოს საჭიროა იმის აღნიშვნა, რომ ჟანრული სახელწოდება მენიპე, ისევე როგორც ყველა სხვა ანტიკური ჟანრული სახელწოდება – “ეპოპეა”, “ტრაგედია”, “იდილია” და სხვ., – ახალი დროის ლიტერატურის მიმართ გამოყენებისას, ანტიკურობისაგან განსხვავებით, არა გარკვეული ჟანრული კანონის, არამედ *ჟანრული არსის* აღსანიშნად იხმარება. (მაგრამ თუ ისეთი ჟანრული ტერმინები, როგორცაა “ეპოპეა”, “ტრაგედია” და “იდილია”, ახალი დროის ლიტერატურის მიმართ გამოყენებისას საყოველთაოდაა მიღებული, ჩვეულებრივია და, არ გვეუცნაურება, როდესაც “ომსა და მშვიდობას” ეპოპეას, “ბორის გოდუნოვს” – ტრაგედიას, ხოლო “ძველი დროის მემამულენის” – იდილიას ვუწოდებთ. მაგრამ ჟანრული ტერმინი “მენიპე” უჩვეულოა (განსაკუთრებით – ჩვენს ლიტერატურისმცოდნეობაში) და ამიტომ მისი გამოყენება ახალი დროის ლიტერატურის ნაწარმოებთა (მაგალითად,

დოსტოევსკის) მიმართ შესაძლოა რამდენადმე უცნაური და ნაძალადევი მოგვეჩვენოს).

ჩვენი ექსკურსის დროს უკვე აღვნიშნეთ, რომ მენიპესა და მისი მონათესავე ჟანრების ჩვენს მიერ მოცემული დამახასიათებელი მთლიანად ვრცელდება დოსტოევსკის შემექმედების ჟანრულ თავისებურებებზე. [...]

გავიხსენოთ ის უზარმაზარი მნიშვნელობა, რომელიც დოსტოევსკისათვის ჰქონდა ვოლტერისა და დიდროს დიალოგურ კულტურას, რომლის სათავეებს “სოკრატეს დიალოგთან”, ანტიკურ მენიპესთან და — ნაწილობრივ — დიატიბასთან და სოლილოქვიუმთან მივყავართ. თავისუფალი მენიპეს მეორე ნაირსახეობა, ფანტასტიკური და ზღაპრული ელემენტებით, გვხვდება ჰოფმანთან, რომელმაც მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იქონია ადრინდელ დოსტოევსკიზე. დოსტოევსკის ყურადღება მიიქცევს აგრეთვე ედგარ პოუს მოთხრობებმა, რომლებიც თავიანთი არსით ახლოს არიან მენიპესთან. [...]

თავისი თემატიკით “სასაცილო ადამიანის სიზმარი” დოსტოევსკის წამყვანი თემების ერთგვარი სრული ენციკლოპედიაა; ამასთანავე ეს თემები და მათი მხატვრული ხორციმდობის წესი ერთობ დამახასიათებელია მენიპეს ჟანრისათვის. “სასაცილო ადამიანის” ცენტრალურ ფიგურაში ცხადად გამოსჭვივის კარნავალიზებული ლიტერატურის “ბრძენი ბრიყვის” და “ტრაგიკული მასხარას” ამბივალენტური სერიოზულ-სასაცილო სახე. [...] “სასაცილო ადამიანის სიზმარი” მენიპესათვის უადრესად დამახასიათებელი თემით იწყება, — ეს არის თემა ისეთი ადამიანისა, რომელმაც ერთადერთმა იცის ჭეშმარიტება და ამიტომ მას ყველა დასცინის, როგორც გიჟს. [...] შევეხებით დოსტოევსკის კიდევ რამოდენიმე სხვა ტიპის ნაწარმოებს, რომლებიც თავიანთი არსით ახლოს არიან მენიპესთან, მაგრამ პირდაპირ არ შეიცავენ ფანტასტიკურ ელემენტს. ასეთია უპირველესად მოთხრობა “Кроткая”, რომელშიც ჟანრისათვის დამახასიათებელი მწვავე სიუჟეტური ანაკრიზა, მკვეთრი კონტრასტებით, მეზალანსებითა და

მორალური ექსპერიმენტებით, სოლილოქვიუმის სახითაა გაფორმებული. მოთხრობის გმირი თავის თავზე ამბობს: “მე დუმილით საუბრის ოსტატი ვარ, მე მთელი ჩემი ცხოვრება დუმილით ჩავილაპარაკე და მთელი ტრაგედიები დუმილით გავატარე ჩემს თავთან”. გმირის სახე თავის თავისადმი სწორედ დიალოგური დამოკიდებულებით არის გახსნილი. [...] ამგვარ მენიპესთან, არსებითად, ახლოს არის აგრეთვე “ბარათები იატაკქვეშეთიდან” (1864), რომელიც ავებულისა როგორც დიატრიბა (საუბარი დაუსწრებელ მოსაუბრესთან); იგი ღია და ფარული პოლემიკით არის გამსჭვალული და აღსარების არსების ელემენტებს შეიცავს. ამ ნაწარმოებში მენიპეს სხვა ნაცნობი ელემენტებიც მოჩანს: მწვავე დიალოგური სინკრიზები, ფამილარიზება და პროფანიზება, ქონმახების ნატურალიზმი და სხვ. შევეხებით დოსტოევსკის კიდევ ერთ ნაწარმოებს ერთობ დამახასიათებელი სათაურით – “უხამსი ანეკდოტი” (1862). ეს უაღრესად კარნავალიზებული მოთხრობაც ახლოსაა მენიპესთან (მაგრამ ვარონის ტიპის მენიპესთან). აქ ყველაფერი აღსავსეა მკვეთრი კარნავალური კონტრასტებით, მეზელანსებით, ამბივალენტურობით, დამდაბლებითა და განმეობით.

რომანში “დანაშაული და სასჯელი” რასკოლნიკოვის მიერ სონიას პირველი მონახულების ცნობილი სცენა (სახარების კითხვით) ლამის სრული ქრისტიანიზებული მენიპეა: მწვავე დიალოგური სინკრიზები (რწმენა ურწმენობასთან, მორჩილება სიამაყესთან), მწვავე ანაკრიზა, ოქსიმორონული შეთავსებები (მოაზროვნე – ბოროტმოქმედი, მეძავი – წმინდანი), უკანასკნელ კითხვათა ღიად დასმა და სახარების კითხვა ქონმახის გარემოში. მენიპეებია რასკოლნიკოვის სიზმრები და აგრეთვე სვიდრიგაილოვის სიზმარი თვითმკვლევლობის წინ.

“იდიოტში” მენიპე არის იპოლიტეს აღსარება (“ჩემი აუცილებელი ახსნა-განმარტება”), რომელიც ტერასაზე თავად მიშკინის დიალოგის სცენის ჩარჩოშია ჩასმული და იპოლიტეს თვითმკვლევლობის სცენით მთავრდება. “ეშმაკებში” ასეთია

სტავროგინის აღსარება ამ აღსარების ჩარჩო – დიალოგი სტავროგინსა და ტიხონს შორის. “ყმაწვილში” ასეთია ვერსილოვის სიზმარი.

“ძმები კარამაზოვებში” შესანიშნავი მენიპე არის ივანესა და ალიოშას საუბარი მივარდნილი დაბის სავაჭრო მოედანზე ტრაქტირში “დედაქალაქის ქალაქი”. აქ ტრაქტირის ორგანის ხმაზე, ბილიარდის ბურთებისა და ლუდის ბოთლების საცობთა ტკაცუნში ბერი და ათეისტი მსოფლიოს უკანასკნელ საკითხებს წყვეტენ. ამ “მენიპეს სატირაში” ჩასმულია მეორე სატირა – “ლეგენდა დიდ ინკვიზიტორზე”, რომელსაც დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს და ქრისტესა და ეშმაკის სახარებისეული სინკრიზის მიხედვითაა აგებული. ეს ორივე ურთიერთდაკავშირებული “მენიპეს სატირა” მსოფლიო მხატვრულ-ფილოსოფიური ლიტერატურის უდიდეს ნაწარმოებთა რიგს განეკუთვნება. და ბოლოს, ასევე ღრმა მენიპეა ივანე კარამაზოვის საუბარი ეშმაკთან (თავი: “ეშმაკი, ივანე ფეოდოროვიჩის კოშმარი”). [...]

კარნავალიზების მოვლენა დოსტოევსკის შემოქმედებაში, ცხადია, სცილდება მენიპეს ფარგლებს და მას დამატებითი ჟანრული წყაროები აქვს, რომლებიც ცალკე განხილვას საჭიროებენ. დოსტოევსკიზე, ისვე როგორც XVII-XIX საუკუნეების მრავალ მწერალზე, კარნავალიზება უპირველესად ლიტერატურულ-ჟანრული ტრადიციის სახით შემოქმედებდა, ხოლო კარნავალიზების არალიტერატურული წყარო, ანუ – კარნავალი, მთელი სიცხადით, შესაძლოა, არც კი ჰქონია გაცნობიერებული. მაგრამ კარნავალი, მისი ფორმები და სიმბოლოები, და უპირველესად თავად კარნავალური მსოფლგანცდა მრავალ ლიტერატურულ ჟანრში იჭრებოდა, მთლიანად მსჭვალავდა და აყალიბებდა მათ თავისებურებებს, მათი ერთგვარი განუყოფელი ნაწილი ხდებოდა. ლიტერატურის ენაზე გადატანილი კარნავალური ფორმები ცხოვრების მხატვრული წვდომის მძლავრ იარაღად, განსაკუთრებულ ენად იქცნენ, რომლის სიტყვებსა და ფორმებს *სიმბოლური* განზოგადების, ანუ

სიღრმეში განზოგადების უდიდესი ძალა შესწევთ. [...] XVII, XVIII და XIX საუკუნეების ლიტერატურისათვის კარნავალიზების უმთავრეს წყაროს აღორძინების ხანის მწერლები წარმოადგენდნენ – უპირველესად ბოკაჩო, რაბლე, შექსპირი, სერვანტესი და გრიმისჰაუზენი (ეს უკანასკნელი სცილდება აღორძინების ფარგლებს, მაგრამ მის შემოქმედებაში კარნავალის ღრმა გავლენა არა ნაკლებად იგრძნობა, ვიდრე შექსპირთან და სერვანტესთან). ასეთსავე წყაროს წარმოადგენდა აგრეთვე (უშუალოდ კარნავალიზებული) პიკარესკული რომანი. გარდა ამისა, ამ საუკუნეთა მწერლებისათვის კარნავალიზების წყარო, ცხადია, ანტიკურობისა (მათ შორის – მენიპეს სატირა) და შუა საუკუნეების კარნავალიზებული ლიტერატურა იყო დოსტოევსკისათვის კარნავალური ტრადიციის ათვისებისას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა XVIII საუკუნის ლიტერატურას და უპირველესად – ვოლტერსა და დიდროს, რომლებსთვისაც დამახასიათებელია კარნავალიზების შეთავსება ანტიკურობისა და აღორძინების ხანის დიალოგებით ნასაზრდოებ მაღალ დიალოგურ კულტურასთან. [...]

კარნავალური ტრადიციის უფრო ღრმა შეთვისების მაგალითი ჰპოვა დოსტოევსკიმ ბალზაკთან, ჟორჟ სანდთან და ვიქტორ ჰიუგოსთან, რომლებთანაც ნაკლებად გვხვდება კარნავალიზების გარეგნული გამოვლინებები, მაგრამ სამაგიეროდ კარნავალიზებით ღრმად არის გამსჭვალული დიდი და ძლიერი ხასიათებისა და ვნებათაღელვის აგებულება. ვნებათა კარნავალიზება უპირველესად მათ ამბივალენტურობაში ვლინდება: სიყვარული შეთავსებულია სიძულვილთან, სიძუნწე – უანგარობასთან, ძალაუფლების სიყვარული – თვიდაკნინებასთან და ა. შ.

კარნავალიზების შეთავსებას ცხოვრების სენტიმენტალურ აღქმასთან დოსტოევსკი პოულობდა სტერნთან და დიკენსთან. და ბოლოს, კარნავალიზების შეთავსება რომნტიკული (და არა რაციონალისტურის, როგორც ვოლტერთან და დიდროსთან) სახის იდეასთან დოსტოევსკიმ ედგარ პოუსთან და განსა-

კუთრებით — ჰოფმანთან პოვა. ცალკე უნდა ითქვას რუსულ ტრადიციაზე. აქ, გოგოლის გარდა, უნდა ვახსენოთ დოსტოვესკიზე პუშკინის ღრმად კარნავალიზებული ნაწარმოებების — “ბორის გოდუნოვის”, ბელკინის მოთხრობების, ბოლდინოს ტრაგედიებისა და “პიკის ქალის” უზარმაზარი ზეგავლენა.

კარნავალიზების ამ მოკლე მიმოხილვას ოდნავადაც არა აქვს სისრულის პრეტენზია. ჩვენთვის მთავარი იყო ტრადიციის ძირითადი ხაზების ჩვენება. ერთხელ კიდევ ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ ჩვენ გვინტერესებს არა ცალკეული მწერლების, ცალკეული თემების, იდეებისა და სახეების ზეგავლენა, არამედ უშუალოდ *თვით ჟანრული ტრადიციის* ზეგავლენა, რომელსაც იგი ამ მწერლებიდან ითვისებდა. [...].

კარნავალიზების პრობლემის სწორი გაგებისათვის თავი უნდა დავაღწიოთ კარნავალის გამარტივებულ გაგებას, მის გაიგივებას ახალი დროის *მასკარადულ* ხაზთან და მით უმეტეს მის უხამს ბოჰემურ გააზრებას. კარნავალი გარდასული დიადი ათასწლეულების *სრულიად სახალხო* მსოფლგანცდაა. ეს მსოფლგანცდა, რომელიც თავისუფალია შიშისაგან, მაქსიმალურად აახლოვებს ქვეყანას ადამიანთან, და ადამიანს ადამიანთან (ყველანი ლალი ფამილარული კონტაქტის ზონაში არიან მოქცეულნი) და ცვლათა სიხარულითა და მხიარული ფარდობითობით უპირისპირდება შიშით დანერგილ, დოგმატურ და ახლის წარმოქმნისადმი მტრულად განწყობილ ცალმხრივ და მოღუშულ ოფიციალურ სერიოზულობას, რომელიც არსებული მდგომარეობისა და საზოგადოებრივი ყოფის აბსოლუტიზირებისაკენ მიისწრაფვის. კარნავალური მსოფლგანცდა სწორედ ამგვარი სერიოზულობისაგან თავისუფლებას იძლეოდა. მაგრამ ყოველივე ამაში ოდნავადაც არ არის ფუქსავატობა და უხამსი ბოჰემური ინდივიდუალიზმი. ასევე უნდა გავემიჯნოთ კარნავალის თეატრალურ-სანახაობრივ კონცეფციას, რაც ერთობ დამახასიათებელია ახალი დროისათვის. კარნავალის სწორი გაგებისათვის უნდა მივმართოთ მის

სათავეებსა და მწვერვალებს, ანუ ანტიკურობას, შუა საუკუნეებსა, და ბოლოს, აღორძინების ეპოქას. [...]

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ რედუცირებული სიცილის დიდი მნიშვნელობა მსოფლიო ლიტერატურაში. სიცილი არის თავისებური, მაგრამ ლოგიკური ენით გამოუხატავი ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, ანუ მისი მხატვრული ხედვისა და წვდომის გარკვეული საშუალება და, მაშასადამე, აგრეთვე მხატვრული სახის, სიუჟეტის, ჟანრის აგების გარკვეული ხერხი. ამბივალენტურ კარნავალურ სიცილს უზარმაზარი შემოქმედებითი – თანაც ჟანრის წარმომქმნელი – ძალა ჰქონდა. ამგვარი სიცილი მოვლენას ცვლისა და გადასვლის პროცესში იჭერდა და წვდებოდა, მოვლენაში ჩამოყალიბების ორივე პოლუსს და მათ უწყვეტ და ცხოველყოფელ, განახლებისაკენ მიდრეკილ ცვალებადობას აღნუსხავდა: სიკვდილში განჭვრეტილია დაბადება, დაბადებაში – სიკვდილი, გამარჯვებაში – დამარცხება, დამარცხებაში – გამარჯვება, შემკობაში – განმკობა ა. შ. კარნავალური სიცილი არც ერთ ამ მომენტს არ აძლევს ცალმხრივ სერიოზულობაში გაქვავების საშუალებას.

ჩვენ აქ ძალაუნებურად ვახდენთ კარნავალური ამბივალენტურობის ლოგიზირებასა და დამახინჯებას; როდესაც ვამბობთ, რომ სიკვდილში “განჭვრეტილია” დაბადება, ამით ძალაუნებურად ვხლიჩავთ და რამდენადმე ვაცილებთ ერთმანეთისაგან სიკვდილსა და დაბადებას. ცოცხალ კარნავალურ სახეებში კი თვით სიკვდილი ორსულადაა და მშობიარობს, ხოლო მშობიარე დედის წიაღი სიკვდილად გვევლინება. სწორედ ამგვარ სახეებს ბადებს შემოქმედებითი კარნავალური სიცილი, რომელშიც განუყოფლად არიან შერწყმული დაცინვა და აღტაცება, ძაგება და ქება.

როდესაც ლიტერატურაში კარნავალისა და კარნავალური სიცილის გადატანა ხდება, ისინი მეტ-ნაკლებად სახეს იცვლიან მხატვრულ-ლიტერატურული ამოცანების შესაბამისად. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში და ნებისმიერი ხასიათის გარდამქმნის



შემთხვევაში ამბივალენტურობა და სიცილი მხატვრულ სახეში მაინც რჩება. ამასთანავე გარკვეულ პირობებსა და გარკვეულ ჟანრებში შესაძლოა მოხდეს სიცილის რედუცირება. სიცილი კვლავაც განაპირობებს სახის სტრუქტურას, მაგრამ თვითონ მინიმუმამდე დახშულია: ასახული სინამდვილის სტრუქტურაში ჩვენ, მართალია, ვამჩნევთ სიცილის კვალს, მაგრამ თვით სიცილი არ გვესმის. ასე, მაგალითად, პლატონის (პირველი პერიოდის) “სოკრატეს დიალოგებში” სიცილი რედუცირებულია (თუმცა არა მთლიანად), მაგრამ იგი რჩება მთავარი გმირის (სოკრატეს) სახის სტრუქტურაში, დიალოგის წაყვანის მეთოდში, და რაც მთავარია, ინარჩუნებს არსებობას სრულიად ჭეშმარიტ (და არა რიტორიკულ) დიალოგურობაში, რომელიც აზრს ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ყოფიერების ლაღ ფარდობითობაში მოაქცევს და არ აძლევს მას აბსტრაქტულ-დოგმატურ (მონოლოგურ) უძრაობაში გაქცევების საშუალებას.

აღორძინების ხანის ლიტერატურაში საზოგადოდ არ ხდება სიცილის რედუცირება, თუმცა მისი “ხმის სიმალღეს” აქ უთუოდ სხვადასხვა გრადაციები აქვს. რაბლესთან, მაგალითად, იგი საქვეყნოდ ისმის. უკვე სერვანტესთან იგი საქვეყნოდ აღარ ისმის, მართალია, “დონ კიხოტის” პირველ წიგნში სიცილი ჯერ კიდევ საკმაოდ ხმამაღლა გაისმის, ხოლო მეორეში, პირველ წიგნთან შედარებით, საკმაოდ რედუცირებულია. ეს რედუცირება მთავარი გმირის სტრუქტურასა და სიუჟეტის ცვლილებებთანაც არის დაკავშირებული. XVIII და XIX საუკუნეების ლიტერატურაში სიცილი, როგორც წესი, საკმაოდ დახშულია – ირონიამდე, იუმორამდე და რედუცირებული სიცილის სხვა ფორმებამდე.

წიგნიდან: М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1968.



## ს ა რ ზ ე ვ ი

### *კრიტიკული ძიებანი*

თანამედროვე ლიტერატურული კომპარატივიზმი.....	5
“მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო“.....	13
ბარათაშვილის “ჩინარი” .....	18
ბარათაშვილის “ქეთევან” .....	25
რომანტიკული ფერები.....	34
ჯონ მილტონის “დაკარგული სამოთხის“ პირველი თარგმანები.....	49
ცივილიზაციისა და პროგრესის გაგება ილიას კრიტიკულ ნააზრევში.....	61
ამერიკელი კლასიკოსების თარგმანები.....	80
შექსპირის თარგმანთა სამყაროში .....	96
ივანე მაჩაბელი – შექსპირის მთარგმნელი.....	121
აკაკის ერთი პერსონაჟის შექსპირული წარმომავლობა.....	134
“ჰამლეტიდან“ “რიჩარდამდე“.....	142
ჟონ სინგის კომედია ქართულ სცენაზე.....	154.

### *რაც დავიწყებით არ იბინდება*

სანდრა რულოვსი: იდეალისტის გზა ნიდერლანდებიდან საქართველომდე .....	173
სავსე ქართული პათიოსებით.....	182
შალვა ნუცუბიძე და სიმონ ყაუხჩიშვილი.....	197
მეცნიერის წიგნების სამყაროში.....	205
ნატალია ორლოვსკაია.....	217

### *თარგმანი*

მიხეილ ბახტინი. კარნავალიზებული ლიტერატურა.....	223
---	-----

